

15
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NARRATIVA DE VANGUARDIA EN ECUADOR.

PABLO PALACIO, ESE
DESCONOCIDO.

T E S I S

Q U E P R E S E N T A

YANNA CELINA HADATTY MORA

PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y

LITERATURAS HISPANICAS

Ciudad de México, junio de 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo se realizó con el apoyo del *Programa de becas para tesis de licenciatura*, PROBETEL, de Fundación U.N.A.M. Forma parte del proyecto *La narrativa contemporánea en Hispanoamérica (corrientes, generaciones, documentos)*, a cargo del Dr. Ignacio Díaz Ruiz, también asesor de esta tesis. Fui becaria del mencionado programa de diciembre de 1995 a enero de 1996.

Por ello mi agradecimiento a FUNDACIÓN U.N.A.M. y al Dr. Díaz Ruiz.

En la compilación de material, fue decisiva la cooperación de mis padres; y muy importante la ayuda de Carolina Sitnisky, Mónica Murga y Jaime Jaimes. En la revisión me asistió Jorge Vargas. Para la impresión, el apoyo fue de Araceli Celis. A ellos, muchas gracias.

A mis padres.

...el peso mismo de lo dominante
crea una ilusión. lo convierte en
único. Hace olvidar que en el
momento previo a que un canon se
constituya en dominante, conviven
con él y luchan con él, otras
gestualidades.

(Celina Manzoni, El mordisco imaginario)

Cada vez que el escritor
traza un conjunto de palabras,
es la existencia misma de la literatura
la que se pone en cuestión.

(Roland Barthes, El grado cero de la escritura)

INDICE

Introducción.....	i
1.- La Hora de Palacio	
1-1 El contexto histórico. Ecuador de 1920 a 1940.....	1
1-2 El realismo ecuatoriano: los <i>indigenistas</i> y el <i>Grupo de Guayaquil</i>	10
1-3 Vida de Pablo Palacio.....	15
1-4 La obra de Palacio.....	18
2.- Hacia la noción de vanguardia	
2-1 La vanguardia europea: actitudes, movimientos.....	21
2-2 Narrativa de vanguardia en Iberoamérica.....	27
2-3 La vanguardia en Ecuador: revistas y poesía.....	36
3.- Palacio y la crítica	
3-1 Sus contemporáneos.....	42
3-2 Los de fuera.....	49
3-3 De la reevaluación a la <i>valoración múltiple</i>	57
3-4 Los estudios recientes.....	63
3-5 Jitrik y Manzoni: la <i>teoría de la ruptura</i>	71
4.- <i>Un hombre muerto a puntapiés</i> , los cuentos	
4-1 Historias y personajes.....	77
4-2 El símil, primer nivel de la ruptura.....	80
4-3 Ética y estética de la distancia.....	86
5.- <i>Débora</i> , magnolia de Palacio	
5-1 La construcción del discurso y la distribución de la página.....	100
5-2 Antirromanticismo, antinaturalismo, antirrealismo.....	108
5-3 El lector, el narrador, la vanguardia.....	116
6.- El final: <i>Vida del ahorcado</i>	
6-1 La pérdida de la estructura.....	121
6-2 El personaje: Andrés Farinango, la condición humana y la evidencia del artificio.....	128
6-3 El discurso inasible: tercer <i>arte poética</i>	137
7.- Conclusiones.....	142
8.- Bibliografía y Hemerografía.....	146

INTRODUCCIÓN

¿Una narrativa de vanguardia en Ecuador?

El estudio del *corpus* de lo que aquí denominamos *narrativa de vanguardia iberoamericana*, se desarrolla no como una necesidad de la crítica y los lectores de su tiempo, sino décadas después. Rocío Antúnez fija los primeros estudios sobre estos narradores vanguardistas en los sesenta, cuando otros "renovadores" narrativos aparecen en escena y buscan y se les busca una "paternidad" que no se explica de manera satisfactoria ni desde la vertiente de la narrativa telúrica, ni de la poesía:

...la *nueva narrativa* plantea a la crítica una interrogante sobre sus orígenes que no puede responderse únicamente desde el polo regionalista, ni desde los poemas y manifiestos de las vanguardias. Nace para su tiempo ignorada y desvalorizada: los fundadores de nuestra modernidad literaria según Fuentes; la "constelación de los renovadores" según Ángel Rama. Rama inscribe en esta leyenda, junto a Felisberto (Hernández), los nombres de Macedonio Fernández en Argentina, Jorge Félix Fuentemayor en Colombia, Julio Garmendia en Venezuela. Hoy podríamos agregar los de Roberto Arlt y Oliverio Girondo; *Pablo Palacio en Ecuador*; Martín Adán en Perú; Mario de Andrade en Brasil; Arqueles Vela en México... Incluidos o al margen de los grupos de vanguardia literaria, a veces en contramano de las vanguardias políticas... ellos producen, igualmente, obras vanguardistas.¹

Asoma este movimiento de manera gradual: si de la periferia brotan un par de nombres, y luego otro par, y un "par de pares" más, todos ellos de una misma época aunque de diversas latitudes y con obras de

¹Rocío Antúnez. Felisberto Hernández: el discurso inundado. México: Kantún, 1988. p.22. (Mis cursivas).

características sumamente afines, resulta al menos poco ético seguir viendo a estos autores como aislados casos de ruptura con la tradición, o experimentalismos, y hasta "tumoraciones" (en palabras de Noé Jitrik), en lugar de obligarse a una valoración conjunta de los mismos, aunque esto conlleve una revisión de las historias (y la historia) de la literatura hispanoamericana. Sobre todo cuando obras de consulta tan consideradas como las de Jean Franco, o Pedro Henríquez Ureña, omiten o distorsionan por completo la información sobre los autores de un movimiento que nunca consignan como tal.

La argentina Celina Manzoni, autora de uno de los más recientes ensayos y antologías críticas sobre Pablo Palacio, sostiene que la condición de movimiento "secundario" que en la narrativa presenta la vanguardia iberoamericana es la que le depara la lectura superficial y dispersa de la crítica de su tiempo:

El movimiento de vanguardia en América Latina coincide con la emergencia de la estética de la llamada "novela de la tierra" y aunque incluso algunos de sus textos serían impensables sin la asimilación de la renovación que aportan las vanguardias, en algún momento, que probablemente puede fecharse alrededor de 1927-1928, se produce la escisión y con ella, el borramiento...

Otro problema es la fuerza que asume la limitación genérica. Se circunscribe el gesto vanguardista sólo a la poesía y se excluye a la narrativa. Así, textos narrativos producidos dentro de la efusión vanguardista quedan en una especie de limbo. Cuando se produce el acercamiento, provocan asombro, inquietud o extrañeza. Se los considera excéntricos en una doble acepción. Si tienen que ver con lo raro, con lo extravagante, con lo excepcional, es porque se caracterizan por estar fuera del centro, descentrados.²

² Celina Manzoni. El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio. Buenos Aires: Biblos, 1994, p.15-16.

Se trata de rescatar al "desconocido" o estigmatizado de los límites periféricos en donde -en el mejor de los casos- lo sitúa la crítica, sin por ello volverlo nuevo centro de una historia de la narrativa ecuatoriana, u origen de todo movimiento posterior (recordamos el acertado matiz que confiere Miguel Donoso Pareja al título de *padre de la narrativa actual en Latinoamérica* que otorgaron a Palacio recientemente algunos críticos. Donoso ironiza: "no cabe duda de que sería un *padre putativo*, es decir, un padre al que se le atribuye un hijo que no es suyo. En otras palabras: un ilustre desconocido"³). Wilfrido Corral, sostiene que en la base del "problema Palacio" se sitúa la falta de distancia de lectura: "Palacio sigue malentendido en su país. Si se lo aprecia es por *sui generis*, si se lo rechaza es por su *demencia*. Esta ambivalencia nunca llega a una verdadera interpretación crítica"⁴.

Rosario Ferré plantea en un ensayo sobre Felisberto Hernández la validez del criterio de Carlos Martínez Moreno al considerar que la vanguardia uruguaya fue "movimiento de un hombre solo"⁵. Otro tanto es lo que se podría decir de Palacio y la *narrativa de vanguardia* en el Ecuador. La esperable reticencia de las diversas críticas nacionales a pronunciarse por una tendencia a partir de un solo autor, se vence sin

³ Miguel Donoso Pareja, Sin ánimo de ofender. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1989, p.36.

⁴ Wilfrido Corral. "La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria". Rib, N°54: 144-145. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1988. P.716.

⁵ Rosario Ferré, El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p.17.

dificultad, creemos. al considerar a ese narrador dentro de un mayor contexto de trayectorias paralelas y semejantes, fijando de este modo el *corpus* que nos permita hablar de una corriente. Así operan los ensayos de Nelson Osorio, Miguel Donoso Pareja, Noé Jitrik, Wilfrido Corral, Celina Manzoni. Y así intentamos que funcione esta tesis.

El caso ecuatoriano se dificulta por coincidir la obra de Palacio con otra narrativa de valor notable, que sería casi de inmediato nuestra literatura de mayor difusión. y aun la carta de presentación de la narrativa ecuatoriana en colecciones de literatura hispanoamericana, antologías, historias literarias, y cátedras universitarias: el *Grupo de Guayaquil* y los *indigenistas*. De eso damos cuenta desde el primer capítulo.

El capítulo 3 consigna las lecturas de la crítica desde la aparición de la obra del autor a nuestra época. Si se lo piensa demasiado extenso, se trata de consignar posturas que aunque no se rechazan -al menos no todas- en poco se consideran para el análisis de la obra palaciana. Ese mismo capítulo incluye en la parte final un resumen de las propuestas de la cátedra *Literatura Latinoamericana II* -de tema "Las rupturas en la literatura latinoamericana contemporánea"- impartida por el maestro Noé Jitrik durante el primer cuatrimestre de 1991, en la Universidad de Buenos Aires, por considerarlas sumamente valiosas para el desarrollo de nuestra hipótesis.

Más que seguir una lectura apegada a una escuela, o probar las características de las escuelas de vanguardia europeas presentes en la obra de nuestro autor, intentamos revisar sus elementos innovadores a la luz de distintos enfoques -hasta donde ellos nos resultan válidos-.. Partimos de una concepción autónoma de la vanguardia en Iberoamérica, que se desarrolla en el capítulo II.

1 - LA HORA DE PALACIO

1-1. El contexto histórico: Ecuador de 1920 a 1940.

De 1920 a 1924 gobierna el Ecuador el liberal José Luis Tamayo, abogado de la *plutocracia*. A partir de la *revolución alfarista* (que estalla con la proclamación en Guayaquil del General montonero Eloy Alfaro como Gobernador, el 5 de junio de 1895), en el país se habían sucedido una serie de gobiernos liberales, que sin llegar a verdaderos logros en el nivel económico, implementan una serie de conquistas sociales durante las primeras décadas de este siglo. Sin embargo, hay un desfase entre la propuesta alfarista y la política de su sucesor y detractor, el liberal Leonidas Plaza. Los subsiguientes gobiernos liberales caminan más bien por la senda conciliadora del placismo, mientras el postulado radical del alfarismo y las montoneras son incinerados junto con el cuerpo de Alfaro en la *hoguera bárbara*⁶ de El Ejido, en Quito en 1912.

Durante estos años es notoria "la divergencia o diversidad de estructuras en las economías de la Sierra y de la Costa y la formación a mayor ritmo de la burguesía mercantil y financiera en el litoral"⁷. De este modo, resulta lógico que sea

⁶ Así lo denomina el historiador Alfredo Pareja Diezcanseco- Para ésta y otras referencias suyas cfr. Pareja, Breve historia del Ecuador. La república de 1830 a nuestros días. Quito: Editorial Universitaria, 1979.

⁷ Ibid. P.337.

Guayaquil, la ciudad más pujante de la costa ecuatoriana, el escenario de la primera huelga general de trabajadores. Varios historiadores consideran que el verdadero ingreso del Ecuador en el siglo XX lo marca el 15 de noviembre de 1922, momento en que la crisis que iniciara en 1914 alcanza niveles alarmantes (aumentada por fenómenos locales como las plagas del monocultivo cacaotero de esos años, e internacionales por la recesión económica mundial). La Confederación Obrera del Guayas decreta la huelga general: el alumbrado público, el abastecimiento de los mercados, el transporte y los ferrocarriles son actividades que resienten de inmediato la medida sindical. La organización de trabajadores se muestra sólida, y ningún delito se comete durante la huelga (preferimos las versiones de Alfredo Pareja Diezcanseco y Agustín Cueva que la de Jorge Salvador Lara, quien casi justifica por los "desmanes" las medidas represivas⁸). El 15 de noviembre, por orden de algún general que la historia no registra, una multitudinaria manifestación que pide libertad para algunos trabajadores presos es cercada en las calles céntricas de Guayaquil por tropas militares. Se hace fuego, y son más de mil los muertos que se registran; los cadáveres se echan al río Guayas, abiertos a bayoneta para que no rebalsen.

Poco después de la masacre a los obreros guayaquileños, otra represión sangrienta tiene lugar en la provincia serrana de Tungurahua, cuando los peones de la hacienda Leito, al ser despedidos por demandar aumentos en el jornal y jornadas de trabajo justas, reclaman. Interviene el ejército a petición del hacendado, muriendo en sus manos el 13 de septiembre de 1923 cientos de campesinos indígenas.

En 1924 sube al poder Gonzalo S. Córdova, otro liberal. En "el Ecuador mandaba el Banco Comercial y Agrícola, y... todo era una trinca, basada en el fraude

⁸ Jorge Salvador Lara. Breve historia contemporánea del Ecuador. México: F.C.E., 1994. Pp.443-444.

electoral y en los intereses económicos exportadores"⁹. "Hasta el punto de que desde las candidaturas de presidente de la República y ministros de Estado hasta las de senadores y diputados... tenían que ser previamente conocid(a)s y aprobad(a)s por el poderoso banco"¹⁰. Las elecciones turbias eran ya tradicional fórmula del liberalismo para mantenerse en el poder. El papel rector del Banco Comercial y Agrícola, que orienta la política del Estado y financia las campañas electorales, motivan a que se hable del dominio de la *plutocracia* en este periodo. Es en este contexto cuando estalla la denominada *revolución juliana*: el 9 de julio de 1925 se subleva en Guayaquil un grupo de tenientes, tomando presas a las autoridades, y constituyendo una Junta Militar de gobierno, sin que una sola muerte medie en este golpe. El pueblo aplaude en las calles a los jóvenes oficiales. En Quito, un movimiento militar similar sigue sus pasos. Esa misma noche es obligado a dimitir el Presidente Córdova. Una Junta Suprema Militar asume el poder, y de ella se pasa inmediatamente a una primera Junta de Gobierno Provisional, en que siete ministros-vocales se encargan cada uno de una Cartera, turnándose la Presidencia semanalmente. Recalcan los historiadores lo pintoresco de este Gobierno, verdaderamente plural. Un liberal, Luis Napoleón Dillon, es el ideólogo de los julianos.

El *regionalismo*, la grave pugna Costa-Sierra, que data de tiempos de la Independencia (según apuntan Cueva y Benites Vinuesa), por los diferentes intereses y niveles de desarrollo económico de las regiones, se agrava en esos días. El manejo económico de la Costa exportadora de cacao, se opone a la creación de un Banco Central, como pretendía el nuevo gobierno; sobre todo a que la sede se hallara en Quito. El control estatal sobre el tipo de cambio -con la existencia de un mercado de divisas "de

⁹ Pareja, *Op.cit.*, p.339.

¹⁰ Óscar Efrén Reyes, Los últimos siete años, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1933, p. 31-32, en Agustín Cueva, El proceso de dominación política en el Ecuador, Quito: Planeta-Lettraviva, 1988, p.21.

la calle". más ajustado a la realidad de la oferta y la demanda- deprimía todo el movimiento de exportaciones agrícolas -cada negociación debía realizarse por intermedio del Estado, incluyéndose el cambio de divisas- y en consecuencia, las ganancias de los productores campesinos. Las duras medidas de los julianos en contra del Banco Comercial y Agrícola -la imposición de una exorbitante multa, y el destierro de su gerente, Francisco Urbina Jado, a quien se persigue como encarnación de la *plutocracia*- por no contar el Banco con el necesario respaldo en metálico provocan "que se escondiera el dinero y el país sufriera una seria crisis de contracción del circulante"¹¹. Pronto el gobierno no puede pagar salarios, y su señalado adversario, el Banco Comercial y Agrícola, le hace un préstamo significativo. La ambivalencia es evidente, "el verbalismoseudorrevolucionario de los primeros días se tradujo, de manera casi fatal, en acciones como la arriba señalada, que en el plano objetivo significaban una transacción con la *plutocracia*"¹².

Medidas de otro orden, como la supresión de la Facultad de Derecho en Guayaquil, porque la política educativa en vigor considera que se debe dar prioridad a carreras más necesarias para el país y su desarrollo, o la constitución de Tribunales de Justicia Popular (que en mucho recuerdan la figura de los Tribunales Populares de la Revolución Francesa), y el nombramiento de censores de noticias, conllevan el repudio popular al gobierno militar. Se presentan cosas como la "prohibición de pelea de gallos, ley seca en Guayaquil, persecución de las tristes mujeres *alegres* del barrio Verde del puerto, Ligas de Salud Pública..., prohibición de entrar sin zapatos a los mercados, edificios públicos, escuelas, parques, teatros..."¹³. Una comisión pide que se convoque a Asamblea Constituyente, y entretanto se designa a una junta civil conformada en 1926 por notables como el Rector de la Universidad Central, Don Isidro

¹¹ Pareja. *Op. Cit.*, p.347.

¹² Cueva. *Op. Cit.*, p.30.

¹³ Pareja. *Op. Cit.*, p.344.

Ahora, nombrados por los militares. Ayora es ratificado como Presidente Provisional del Ecuador en abril, cargo que acepta solo después de comprometer a las Fuerzas Armadas a mantenerse fuera de su gobierno. Es el fin de los gobiernos plurales, que, más que poner en práctica un ideario, tienen logros aislados en lo social: durante ellos se crea el Ministerio de Previsión Social y Trabajo, que reglamenta la jornada laboral; se revisa la enseñanza a niveles secundario y superior. Pero "el idealismo inicial comenzó a declinar en las propias filas del ejército"¹⁴, al ser ascendidos ciento treinta y seis tenientes revolucionarios. "Nuestra clase media arrebató el gobierno a la burguesía agro-mercantil no para acrecentar, como ésta, su poderío económico, sino para comenzar recién, a 'abrirse campo'. De ahí el empeño, logrado en gran medida, de incrementar los ingresos fiscales"¹⁵.

Ahora es calificado por Alfredo Pareja Diezcanseco como un "dictador progresista", quien "Procuró ser fiel con el ideario substancial de la revolución juliana: ordenar la hacienda pública e incorporar en nuestra legislación los principios sociales de la defensa de la clase trabajadora"¹⁶. Crea además una serie de instituciones, y los embriones de lo que ahora son el Banco Central del Ecuador, la Superintendencia de Bancos, la Contraloría General de la Nación, la Caja de Pensiones, el Banco Hipotecario, la Dirección General de Aduanas, de Tesoro, del Presupuesto, de Obras Públicas, de Ingresos, entre otras. Durante su dictadura llega al país la misión Kemmerer, "asesoría norteamericana al gobierno... para modernizar la administración pública"¹⁷

¹⁴ Cueva, *Op.cit.*, p.32.

¹⁵ *Ibid.* p.33.

¹⁶ Pareja, *Op. Cit.*, p.356.

¹⁷ Vladimiro Rivas, "Un acercamiento a Hélice", en *Hélice. Colección de revistas ecuatorianas LVIII*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1993. p.10.

Además, del Gobierno de Ayora... (se debe) recordar la política de vialidad, la canalización y pavimentación de Guayaquil, la Ley de Asistencia Pública, la Ley de Sanidad, la de Timbres, de Monedas, Orgánica y Arancelaria de Aduanas, de Hacienda, Jubilación, Montepío Civil, Contrato Individual del Trabajo, duración máxima de la jornada, descanso semanal, Reglamentación del trabajo de mujeres y menores y de protección a la maternidad, desahucio de trabajo, responsabilidad por accidentes...¹⁸

La mejora del nivel de vida de la clase media es otro logro de este gobierno:

Comenzó a circular en gran escala el dinero. Y se advirtió, principalmente en las clases medias, alguna sensación de bienestar. Se aumentó el volumen de compras y pedidos. Y los importadores duplicaron sus solicitudes de sedas, cristalerías, champañas... automóviles, vitrolas y mueblería de metal y demás artefactos que contribuyen a embellecer la vida ecuatoriana¹⁹

En 1928 se convoca finalmente a Congreso Constituyente (para entonces regía aun la Constitución de 1906), y en 1929 entra en vigor la décimotercera constitución ecuatoriana. Ésta tiene su principal error en un parlamentarismo forzado que obliga al Presidente a nombrar un gabinete de la simpatía de los legisladores, y su mayor acierto en la representación funcional de los senadores -de enseñanza primaria, normal, secundaria, superior, obreros, indios- a más de la regional. Se instituye el voto para la mujer el derecho de *habeas corpus*, se limita por ley la propiedad agrícola latifundista y se reconoce la igualdad de los hijos ilegítimos.

La fundación del Partido Socialista Ecuatoriano es otro acontecimiento de este primer cuarto de siglo. Intelectuales y obreros son las fuerzas primeras en afiliarse al nuevo partido, verdadera opción frente a conservadores y liberales, cuyos programas de gobierno resultan demasiado cercanos. El fortalecimiento de los sindicatos es una de las consecuencias inmediatas de la radicalización del movimiento obrero, así como la inclinación hacia la derecha del liberalismo, que como resultado de la constitución del nuevo partido pierde su ala de izquierda.

¹⁸ Pareja, *Op.Cit.*, p.356.

¹⁹ Óscar Efrén Reyes, p.179; en Cueva, *Op.Cit.*, p.34.

El excesivo gasto fiscal y la recesión económica mundial son factores en contra del gobierno de Ayora. La grave crisis internacional de postguerra llega con fuerza a Ecuador en 1931, el descontento estalla y el Presidente es obligado a renunciar. Su ministro de Gobierno, el socialista Larrea Alba, gobierna un par de meses, hasta que el Presidente del Senado -y ex-Presidente de la República- Alfredo Baquerizo Moreno convoca a elecciones. Surge en el panorama político ecuatoriano el grupo de los 'compactados' o los 'camisas sucias' (que agrupan los intereses de los terratenientes conservadores y de la Iglesia; con pretensiones de ser un nuevo movimiento de masas, pseudo democrático, con un ideario bastante próximo al fascismo, y con la intención de frenar el supuesto auge del socialismo. El terrateniente Bonifaz cuenta con el apoyo de los 'compactados'. Por segunda ocasión en la vida del Ecuador, las elecciones son libres. La derecha y las facciones liberales apoyan al triunfante Neptalí (SIC) Bonifaz, a quien destituye el Congreso Nacional al probarse que su nacionalidad es peruana por ser hijo de un diplomático de ese país. En Quito, una sublevación militar en apoyo a Bonifaz, en agosto de 1932, inicia una cruenta batalla civil conocida como *la guerra de los cuatro días*. No se precisa el número de muertos, aunque hay quienes sostienen que fueron dos mil. Los 'compactados', verdadera fuerza de choque, se encuentran también dentro del ejército, y protagonizan el combate.

El subsecuente gobierno del liberal Juan de Dios Martínez Mera, que parte de cierta impopularidad, sufre una grave crisis a causa de no tomar partido claro por Colombia en el conflicto de Leticia -población colombiana- de ese país contra Perú, que se resuelve por vía diplomática. Destituido Martínez, se convoca a elecciones. En diciembre de 1933, con absoluta libertad de sufragio, se elige Presidente a José María Velasco Ibarra, diputado y principal opositor de Martínez Mera. Este hombre, que fuera apoyado por los antiguos 'compactados' para llegar a la cámara de representantes,

resulta ser el principal caudillo populista del Ecuador, llegando a ocupar en cinco ocasiones la silla presidencial (es célebre su frase "denme un balcón y llegaré a la presidencia"). Las promesas de Velasco de terminar con los privilegios, los estancos privados de alcohol y tabaco, junto con un novedoso método de propaganda y discurso políticos, -arenga a las multitudes, que se exaltan inusitadamente ante sus dotes de orador- tienen resultados sorprendentes. Su primer triunfo reúne el 80% de los votos; la derecha, facciones liberales y los independientes apoyan a dicho candidato. "No cabe dudas del afecto que supo inspirar. Sobre todo... las simpatías del pueblo guayaquileño, desorientado por los políticos académicos y deseoso de un cambio radical en la vida pública" ²⁰.

La etapa "de la decadencia liberal o arroyista" (1925-1944), se inicia con la revolución juliana, y se caracteriza por la proliferación de gobiernos liberales, y la sucesión de golpes de estado. Se trata de:

...un período de inestabilidad política en el que se suceden 27 gobiernos en el lapso de 23 años, esto es, un gobierno cada 10 meses. Del total, sólo 3 provienen de elecciones populares directas, por cierto fraudulentas; 12 son formados por personas a las que se les encarga el poder -ministros de gobierno, presidentes del senado o diputados y simples ciudadanos-, 8 son dictaduras y 4 elegidos por asambleas constituyentes ²¹.

Velasco se mantiene en el poder de 1934 a 1935. Su despreocupación por el orden económico corresponde claramente a su visión demagógica del gobierno: "Por dondequiera se recuerda en el país alguna obra de Velasco Ibarra: un colegio, un puente, una primera piedra, una obra de riego incompleta. Cosas para ver y para

²⁰ Pareja, *Op. Cit.*, p.371.

²¹ Oswaldo Hurtado, *El poder político en el Ecuador*, Quito: Planeta-Lettraviva, 1985, p.142.

tocar..."²². Un año después, Velasco tiene en su contra al Congreso. Carlos Arroyo del Río, liberal y su principal opositor, es electo Presidente legislativo. Los seguidores de Velasco atacan verbal y físicamente a los congresistas adversarios. Velasco desconoce al Congreso, y a la Constitución. El ejército se subleva y Velasco es destituido y apresado. Los militares encargan el gobierno primero al Ministro de Gobierno, Antonio Pons, y luego al de Obras Públicas, Federico Páez. Este último, sin alineación política clara, se tambalea entre una expectativa de la izquierda y sus propias dudas.

El 28 de noviembre de 1936 se suceden *las cuatro horas*, una cruenta revuelta callejera en Quito por la insurrección de un regimiento. Páez aprovecha la coyuntura de desorden para realizar una cacería de brujas contra la izquierda y la inteligencia, inventándose para ello un absurdo complot "moscovita". Los destierros a Galápagos son frecuentes, y se pone en vigor la vergonzosa "Ley de Seguridad Social": todo ciudadano podía ser acusado, volverse sospechoso por una simple denuncia verbal; se prescinde de las garantías, se viola la correspondencia, se suprime las libertades de reunión y de expresión. Un año después, en 1937, el Ministro de Defensa, general Alberto Enríquez, da un golpe de gobierno y se autoproclama Jefe Supremo. Aunque su política era de izquierda, la fragmentación de los socialistas y su falta de visión no permite que se forme un gobierno de cooperación.

En 1938, luego de una de las elecciones más impredecibles y tortuosas a cargo del legislativo, liberales y socialistas logran juntos el triunfo del director del Liberalismo: Aurelio Mosquera Narváez. El país sigue convulsionado, el Gobierno zozobra entre contradicciones como asegurar su sumisión a una Constitución que aun no se expedía. En noviembre de 1939 la muerte natural de Mosquera hace que se convoque a

²²Pareja, *Op. Cit.* p.374.

elecciones. En éstas gana el liberal Carlos Arroyo del Río, y toma posesión como Presidente en agosto de 1940. Uno de sus opositores, Velasco Ibarra, aduce que hubo fraude, por lo cual es desterrado.

1-2. El realismo ecuatoriano: los *indigenistas* y el *Grupo de Guayaquil*.

La convulsión interna del Ecuador durante el lustro 1930-1935 produjo una serie de narraciones de una virulencia tal, en estilo y trama, que quedan insuperadas en la violenta novelística hispanoamericana.²³

En el Ecuador de Palacio, como en el resto de América en su época, dos son los movimientos literarios y culturales vigentes (sería inútil dar cuenta de los románticos y modernistas rezagados dentro de esta tesis): el realismo y la vanguardia. Aunque no hay crítico o historiador literario que pase por alto la coexistencia de ambos movimientos artísticos -antagónicos en gran medida- generalmente ocurre que dentro de la historia de la literatura ecuatoriana se los delimita genéricamente: la vanguardia es lírica, mientras que el realismo es narrativo.

Lo que pareciera una mera simplificación pedagógica -es evidente que tal concepción obvia toda problematización de géneros y de corrientes- resulta en realidad una grave falacia. Sobre todo cuando esta idea preconcebida guía a la crítica en su

²³ Ángel Flores, introducción a *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología*, III, la generación de 1910-1939, México: Siglo XXI, 1985.

valoración de un autor -como veremos en el tercer capítulo, en el caso de Palacio- y aun a la marginación del mismo dentro de la historia literaria:

Se circunscribe el gesto vanguardista sólo a la poesía y se excluye a la narrativa. Así, textos narrativos producidos dentro de la efusión vanguardista quedan en una especie de limbo. Cuando se produce el acercamiento, provocan asombro, inquietud o extrañeza. Se los considera excéntricos en una doble acepción. Si tienen que ver con lo raro, con lo extravagante, es porque se caracterizan por estar fuera del centro, descentrados.²⁴

Más aun cuando la corriente narrativa realista cobra un vigor único en las letras ecuatorianas, pasando su valor de literario a ideológico, y aun ético.

Sin lugar a dudas, el movimiento literario más conocido en el Ecuador, y el único de proyección internacional, es el de la narrativa de los años treinta. Se trata de un fenómeno cuantitativo, pero también cualitativo -en cuanto a parte del movimiento, al menos-. Hasta hoy las colecciones de literatura iberoamericana consignan títulos como Huasipungo (1934) de Jorge Icaza, Don Goyo (1933) de Demetrio Aguilera Malta, o Los Sangurimas (1934) de José de la Cuadra.

Miguel Donoso Pareja afirma que la llegada del realismo en Ecuador "se produce por dos vías: los antecedentes naturalistas de nuestra historicidad literaria, primero, y las propuestas del realismo socialista en segundo término"²⁵. En la primera línea, se debe contar tanto las primeras novelas de nuestra cronología literaria como los artículos de costumbres de Campos y Espinoza, que se aproximan por momentos absolutamente al cuento. En la segunda, los postulados no se siguen de igual modo por parte de los realistas. Los más cercanos al realismo social serían Humberto Salvador, Icaza, y ciertas obras de algunos miembros del *Grupo de Guayaquil*. En todo caso,

²⁴ Celina Manzoni, *Op.Cit.*, p.16

²⁵ Miguel Donoso Pareja, Los grandes de la década del 30. Quito: El Conejo, 1985, p.11. El libro aparece como estudio introductorio de la colección del mismo nombre,

"durante los años que conforman la década de los treinta no hubo un realismo social estático... y... convivieron, en ese mismo lapso, diferentes formas expresivas"²⁶.

Preferimos distinguir dos grandes divisiones entre los narradores realistas ecuatorianos, prefiriéndolas sobre las denominaciones geográficas: los indigenistas y el *Grupo de Guayaquil*. En esto, seguimos la visión de Jorge Enrique Adoum cuando al oponerse a una frase de Tinianov dice que "si no se dejan de lado a los 'capitanes, sargentos y soldados rasos' del relato, se corre el riesgo... de convertir la historia en uno de esos 'anuarios telefónicos' de la literatura"²⁷.

Los *indigenistas*, a los que fácilmente podemos identificar con el a veces denominado "grupo de Quito", se aglutinan en torno a la figura más conocida (y reconocida) de las letras ecuatorianas: Jorge Icaza (1906-1978). Ninguna historia de la literatura hispanoamericana deja de incluirlo, ni de dedicarle un comentario especial a su novela *Huasipungo*, aunque los comentarios no siempre le sean favorables. Las características de estos autores: el realismo social, la denuncia de la explotación del indígena campesino, los cuadros naturalistas de la protesta, son los que por lo común recogen las historias de la literatura iberoamericana como única narrativa de la época en el país:

En Ecuador la producción novelística de estos años fue a sumarse al núcleo naturalista... Lenguaje crudo, exageración de lo sombrío y lo sórdido, valentía en la exhibición de vergüenzas nacionales, sinceridad en el propósito combativo, dan a esa literatura más valor moral que artístico. De la realidad del Ecuador apartaban ciertos temas que consideraban burgueses, elegían otros que consideraban vigorosos y componían novelas con indios sufrientes, con latifundios abominables, con miserables peones de la costa o de la sierra, con ciudades sucias, con bestias dañinas, endemias y desastre²⁸.

²⁶ *Ibid.*, p.12.

²⁷ Jorge Enrique Adoum, "Prólogo" a *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1980, p.XXIII.

Vemos ya como las generalizaciones de este tipo -sin pensar en su carga irónica- borran a las escrituras marginales. (Para una mala referencia acerca de la literatura ecuatoriana de la época, se puede acudir a una fuente de prestigio, Pedro Henríquez Ureña, quien entre los novelistas sociales de Ecuador incluye a Palacio; y entre los peruanos a un ecuatoriano, Adalberto Ortiz²⁹).

El segundo grupo, y al único que por la afinidad de sus propuestas estéticas, temáticas e ideológicas es posible denominar como tal en un sentido estricto, es el *Grupo de Guayaquil*. Lo integran cinco autores, a los que se recuerda como los *cinco como un puño* (siguiendo la frase de Gil Gilbert a la muerte de de la Cuadra): Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993), Enrique Gil Gilbert (1912-1973) y José de la Cuadra (1903-1941). Como seguidores de ellos se consideran el lojano Ángel F. Rojas (1909-) y el esmeraldeño Adalberto Ortiz (1914-).

El grupo hace, en cierto modo, una labor en equipo. Ideológicamente tienen la misma ubicación: Gil Gilbert y Gallegos militan en el comunismo. Pareja simpatiza con esta tendencia, José de la Cuadra y Aguilera Malta pertenecen a las filas socialistas. Los propósitos literarios que los alientan son parecidos, y las líneas generales de su credo artístico lo son también.³⁰

A estos autores se los conoce también equivocadamente como la *Generación del 30*, pues ese año no marca su nacimiento -como se esperaría de la denominación generacional- sino que en 1930 tres de ellos publican el libro de cuentos Los que se van, subtulado Cuentos del cholo y del montuvio. "Las edades de los tres sumaban

²⁹ Cfr. Pedro Henríquez Ureña. . Las corrientes literarias en la América Hispana. México: F.C.E., 1954.

³⁰ Ángel F. Rojas. La novela ecuatoriana. Guayaquil: Clásicos Ariel, s/a, p.186.

apenas 58 años: Aguilera, el mayor, tenía 21, Gallegos Lara 19 y Gil Gilbert 18" ³¹. El cuentario causó revuelo:

En general, fue mal recibido. Se acusó a la obra de excesiva crudeza, de lenguaje brutal y de exageración en la pintura de los caracteres y las pasiones. La visión que presentaba del campo costeño, con una naturaleza bravia que domeñaba al personaje y el gamonal que le extraía el resto de sus energías pareció convencional y abultada. De inmediato se tildó a la literatura que hacían los autores del discutido libro, como el producto de un plan político que buscaba producir el escándalo internacional, el desprestigio de nuestro medio retrasado, revelando imprudentemente detalles de la explotación del hombre campesino y describiendo a éste como una especie de subhombre movido por la lujuria, los celos, el alcohol, y a ratos, por el instinto homicida. ³²

Donoso Pareja considera comprensible la reacción de rechazo frente al libro: "los jóvenes escritores se habían atrevido a desafiar la lengua preexistente, la del prestigio, la de las clases cultas, es decir, detentadoras del poder económico, político y cultural" ³³ (p.77). Su opción por la desprestigiada habla popular del *cholo* (desconocido hasta ese entonces para la literatura ecuatoriana: así se denomina en Ecuador al habitante de la costa, mestizo, dedicado a la pesca generalmente) y del *montuvio* (habitante del monte de la costa ecuatoriana, más bien campesino, introducido ya a la literatura nacional por los artículos de costumbre de José Antonio Campos); la inclusión de la *mala palabra*, la sexualización y otros matices poco 'positivos' de los personajes -muy distantes al colorido local que los costumbristas dieran a los montuvios, o a las distintas imágenes paternalistas con las que se acogiera al "pueblo" en la literatura anterior a estos autores- son todos elementos causales del desasosiego general de los lectores del país.

En cambio, los jóvenes cuentistas fueron bien acogidos en el extranjero, donde se aplaude el libro desde el momento de su publicación, alabándose especialmente su

³¹ Miguel Donoso Pareja, Los grandes..., p.76.

³² Ángel F. Rojas, Op. Cit., p.185.

³³ Miguel Donoso Pareja, Los grandes..., p.77.

sinceridad, originalidad y buen manejo del realismo (así Luis Alberto Sánchez, entre otros). Benjamín Carrión surge otra vez dentro del Ecuador como primer crítico en dar la bienvenida a Los que se van. Ellos se defienden. De la Cuadra publica El montuvio ecuatoriano, ensayo sociológico. Pronto pasan los autores a la novela. Sus logros son indiscutibles:

El rasgo más constante del *Grupo de Guayaquil* en su producción es el sutil y penetrante sentido de la belleza en la descripción de la vida en las costas tropicales...

A pesar de la crueldad de los personajes entre sí, de las injusticias o de la brutalidad y los derramamientos de sangre, está constantemente presente la belleza de la coexistencia diaria, de los triunfos personales, de las tragedias y de la intimidad con los alrededores. Aunque el *Grupo de Guayaquil* ha estado profundamente entregado a la descripción de la sociedad y sus problemas, no ha estado menos entregado al arte ³⁴.

Vale la pena resaltar dentro del *Grupo* la obra narrativa de José de la Cuadra; considerado "el padre del cuento ecuatoriano"³⁵ es sin duda el mejor exponente del género entre los realistas. Destacan su combinación y creación de una multitud de personajes, la ironía fina, la frase escueta, la adjetivación lograda, y el manejo de la tensión narrativa. En su novela corta Los Sangurimas encontramos antecedentes tempranos del realismo mágico.

1-3. Vida de Pablo Palacio:

Pablo Palacio nace en 1906 Loja, "el último rincón del mundo" ³⁶. Hijo fuera de matrimonio, lleva el apellido de su madre. Se cría con la familia materna, bajo la

³⁴ Karl H. Heise El grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas. Madrid: PLAYOR, 1975, p.124.

³⁵ Cecilia Ansaldo. Cuento contigo. Antología del cuento ecuatoriano. Guayaquil: Universidad Católica Santiago de Guayaquil/Universidad Andina Simón Bolívar, 1993, p.44.

³⁶ *Los pobladores de la ciudad de Loja, en la República del Ecuador, han llegado, por leyenda que ya es casi un blasón nobiliario, al convencimiento de que viven en "el último rincón del mundo"; Hay toda una*

tutela del tío, José Ángel Palacio. A los tres años cae -por descuido de una niñera- a un arroyo, siendo arrastrado por la corriente. Sufre heridas indelebles en el cráneo, y hay quienes atribuyen la lucidez del autor a efectos de este accidente.

Se inicia en el aprendizaje de la platería siendo colegial. Los hermanos cristianos convencen al tío de las aptitudes para el estudio que presenta el muchacho. Empieza a escribir, y gana un concurso de cuento escolar, siendo jurado otro lojano, Benjamín Carrión³⁷. Según Fernando Tinajero, Carrión logra cimentar ideológicamente "el encuentro de polos de contradicción: los intelectuales de la burguesía y los portavoces del campesinado y el proletariado bajo el lema de la *Salvación del Ecuador por la cultura*"³⁸

Palacio hace que su tío lo envíe a Quito, donde estudia derecho al tiempo que escribe. En 1927 publica su primer libro, el cuentario Un hombre muerto a puntapiés. Es cordialmente acogido por los vanguardistas ecuatorianos. Publica avances de su obra narrativa en las revistas quiteñas Hélice, América y Esfinge. En octubre de 1927 aparece su primera novela, Débora. Participa en la fundación del Partido Socialista.

En 1930 Carrión lo comenta favorablemente en su libro de ensayos Mapa de América, editado en Madrid. Cuando -tras la *guerra de los cuatro días*- Benjamín Carrión es nombrado Ministro de Educación por el presidente interino, el socialista

literatura, oral y escrita, a este respecto. Realmente diez días a lomo de mula, por entre inverosímiles senderuelos bordeados de precipicios, separan este pueblo de las más próximas vías del mar o del ferrocarril. Peor que en el centro de África. (Benjamín Carrión, "Pablo Palacio", en Celina Manzoni, Op. Cit., p.35).

³⁷ Carrión es una de las figuras intelectuales más interesantes de Ecuador. Fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y el mayor promotor de los intelectuales del país; diplomático, escritor, historiador, es el crítico más importante hacia 1930, y el primero en dar a conocer a Palacio.

³⁸ Fernando Tinajero "Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)" en Nueva historia del Ecuador, Vol.10, Época republicana IV, Quito: Grijalbo/Corporación Editora Nacional, 1990, p.190.

Alberto Guerrero Martínez, llama a Pablo Palacio para ser su Subsecretario. Carrión sufre varios atentados por parte de los bonifacistas, como consecuencia de sus ataques periodísticos.

En 1932 aparece su último libro de ficción, Vida del ahorcado, novela publicada por el Ministerio de Educación. Forma parte del Sindicato de Escritores y Artistas. Se gradúa de doctor en jurisprudencia, y ejerce brillantemente como abogado. Es profesor universitario. Le editan un tratado sobre la Letra de Cambio. Llega a ser decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. La editorial Ercilla publica en Chile su traducción de Heráclito, y la revista quiteña Bloque, sus ensayos filosóficos.

Se casa en 1937 con Carmen Palacios, "escultora y escultura" en palabras de José de la Cuadra, el más innovador de los narradores del realismo social de los años 30. Ella era la

... hija de un ex ministro de Defensa, liberal, y había nacido en Esmeraldas. Estudió Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y arte dramático en el Conservatorio Nacional de Quito. Hermosa mujer, artista de calidad, la cantaron casi todos los poetas de entonces. Es excepcional el poema que le escribió Raúl Andrade.³⁹

El matrimonio tiene dos hijos. Repentinamente, al autor le sobreviene la locura. En 1940 es internado primero en el hospital Eugenio Espejo y luego en clínicas psiquiátricas, en Quito. Pasa la familia a vivir en Guayaquil ese mismo año, y a Palacio lo internan en el hospital Luis Vernaza. Denodados esfuerzos de su esposa y de los mejores médicos de la época nada logran. Muere el 7 de enero de 1947, en el mismo

³⁹ Alejandro Carrión, "Pablo Palacio", en C. Manzoni, Op.Cit., p.80).

hospital guayaquileño. Muchos críticos coinciden en que su locura es causada por la sífilis.

1-4. La obra de Palacio.

Palacio adolescente publica el poema "Ojos negros" en Iniciación. (Loja: Revista de la Sociedad de Estudios literarios del Colegio Bernardo Valdivieso N° 3, febrero de 1920). En la revista Alba Nueva, aparece su cuento "Amor y muerte" (Loja: N°8-9, mayo-junio de 1922), y en Inquietud (Loja: N° 1, febrero de 1923) otro cuento, "El frío". En esta última revista aparece al mes siguiente el cuento "Los aldeanos", dedicado a Benjamín Carrión. En 1923 recibe un premio en los Juegos Florales por el cuento "Rosita Elguero (Historia vulgar)" que aparece en la Revista del Colegio Bernardo Valdivieso.

Ya en Quito publica en la revista de vanguardia América el cuento "Un nuevo caso de *mariage en trois*" (SIC. Quito: I, N°5, diciembre de 1925). "Gente de provincias" (Quito: I, N°6, enero de 1926). En Esfinge aparece únicamente "Comedia inmortal" (Quito: N°1, febrero de 1926). En Hélice tenemos "Un hombre muerto a puntapiés" (N°1, 26 de abril de 1926). "El antropófago" (N°2, 9 de mayo de 1926). "Brujería primera" (N°3, 23 de mayo de 1926). "Brujería segunda" (N°4, 4 de julio de 1926) y "Las mujeres miran las estrellas" (N°5, 27 de septiembre de 1926), reproducido en Llamarada (N°1, diciembre de 1926), y en revista de avance (La Habana: I, N°3, 15 de abril de 1927), precedido por un prólogo a los lectores cubanos.

El cuento "Señora" se publica en la revista guayaquileña Savia (Nº20, enero de 1927). Ese mismo mes aparece el libro de cuentos Un hombre muerto a puntapiés (Quito: Imprenta de la Universidad Central).

También en la habanera revista de avance (I, Nº11, septiembre-octubre de 1927) se incluye la primera versión de "Novela guillotizada".

El 25 de septiembre de 1927 aparece su poema "Capricho pictórico representando a Laura Judith", en el periódico quiteño El día, y con una ligera variante en Claridad (Quito: 1º de enero de 1928).

En octubre de 1927 se publica su novela Débora. En diciembre de ese año aparece la segunda versión de "Novela guillotizada" en Savia (Guayaquil: Nº36), reproducida en El Espectador (Guayaquil: 18 de noviembre de 1930).

En Llamarada (Quito: Nº 13-14, mayo de 1929) tenemos el cuento "Una mujer y luego pollo frito" bajo el seudónimo *Xavier Madero*.

El poema "As de diamantes" se publica en Claridad (Quito: número extraordinario, julio de 1929; y 1º de enero de 1930).

En las publicaciones lojanas Revista Universitaria y Hontanar aparecen varias narraciones suyas a partir de 1930: el cuento "Sierra" (Loja: Revista Universitaria, Nº3, octubre-noviembre de 1930), y dos fragmentos de Vida del ahorcado: "La rebelión del bosque" (Loja: Hontanar, Nº7, diciembre de 1931) y "Viaje final" (Loja: Hontanar, Nº8, enero-febrero de 1932).

En Elan, otra importante revista de vanguardia quiteña, aparecen otros anticipos de su segunda novela: "Hombre con pulgas" (Quito: Elan, N°3, enero de 1932); "Primera mañana de mayo", "Oración matinal", "Hambre", "Perro perdido", "Odio" y "Reencarnaciones" (Quito: Elan, N°4-5, marzo-abril de 1932); y "Grito familiar", "Oración vespertina", "Revolución", "Junio 25", "Elementos de angustia", "Románticas", "Diálogo y ventana" y "Otro día" (Quito: Elan, N°6, octubre de 1932).

En noviembre de 1932 aparece Vida del ahorcado (Quito: Talleres gráficos nacionales, 1932), con lo que culmina su publicación literaria.

2 - HACIA LA NOCIÓN DE VANGUARDIA

*¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?
El problema del arte es un problema de traslados.
Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de
pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo
viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas.
¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?⁴⁰.*

2-1. La vanguardia europea: actitudes, movimientos.

Las vanguardias artísticas aparecen en las primeras décadas de este siglo, en Europa. Si bien se trata de varias corrientes con características propias, el concepto de vanguardia aglutina el espíritu renovador que -frente al realismo, el romanticismo, y otros movimientos previos- proclaman estos movimientos. La ruptura, pero no únicamente -y no siempre lograda- en la obra, sino en las propuestas estético-teóricas que a modo de manifiestos las acompañan constantemente, distingue a las vanguardias. Partimos del estudio de Renato Poggioli⁴¹ en que ve a la vanguardia como un concepto histórico, centro de tendencias e ideas. La vanguardia rechaza la tradición (pensemos en su oposición al principio de la herencia espiritual y cultural, o su mito favorito de la aniquilación de todo pasado, precedente y tradición). Valdría la pena revisar la relación entre obra y programas estéticos, porque éstos son sobre todo movimientos de manifiestos y proclamas, de revistas de divulgación.

⁴⁰ Pablo Palacio, Vida del ahorcado, en Obras completas. Quito: El Conejo, 1986, p.90.

⁴¹ Cf. Renato Poggioli, The theory of the avant-garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Varios críticos insisten en la dependencia que tienen los movimientos artísticos posteriores con el romanticismo. Aunque los post-románticos coinciden en general con rechazar a los románticos por su *sentimentalidad psicológica e idealismo estético*, no los combaten realmente en cuanto *sistema de eternos valores estéticos* -reproducen esa visión tanto *parnasianistas, decadentistas, simbolistas, como realistas, naturalistas y surrealistas*- en que se asienta. Esto resulta más claro si pensamos en el elitismo en que se autoconciben los artistas románticos, y muchos vanguardistas. Poggioli recalca la actitud de **antagonismo** frente al público que presentan romanticismo y vanguardias: el paso sería únicamente del romántico *dandy* en su *torre de marfil*, al *bohémio* vanguardista en su *ghetto*. "La vanguardia, como cualquier otro movimiento moderno de carácter partisano o subversivo, no es ajena a lo demagógico: por ello su tendencia a la autoproclamación, propaganda o proselitismo".⁴²

En la literatura, aparece una jerga agresiva -compuesta por gestos e insultos más que por un discurso articulado- mediante la cual el público común -generalmente hostil al nuevo arte- es tachado de burgués o filisteo. Desde este punto de vista, el hermetismo lingüístico, característica primordial de la literatura de vanguardia, aparece al mismo tiempo como causa y efecto del antagonismo público/artista. Contra la automatización del lenguaje convencional, de la cultura de masas y de los usos ritualizados, la oscuridad poética vanguardista busca enriquecer y renovar las palabras, liberándolas de las *frases hechas* de significado rígido y vago. El efecto más auténtico del lenguaje vanguardista, en todas las manifestaciones artísticas, sería la ambigüedad.

La protesta se convierte de este modo en rasgo distintivo de la vanguardia: aparecen *independientes*, y los que hacen de la oposición su logo: los *decadentistas*, el *salón de los rechazados*

⁴² Ibid., p.32.

los *partisanos*. En todo ello encontramos el espíritu aristocratizante de la vanguardia, su definición antagónica.

Como otra proximidad con los románticos, en la vanguardia se exalta a la juventud, como militancia del nuevo arte. Encontramos esto en los raptos de adolescentismo y aun de infantilismo, en la modernolatría futurista, en el arte lúdico en general, en la deformación ingenua de la pintura figurativa, en el *dada* y su mismo término.

Las vanguardias se establecen no carentes de normas, sino desde la desviación a la norma, de un modo tan regular que se vuelve canónico. Según afirma Poggioli, sería como un desarrollo de lo que Alfred Jarry postulaba de manera *clownesca* como *patafísica* (ciencia que determina las leyes que gobiernan la excepción, no la regla)⁴³.

Uno de los aspectos más importantes de la poética de la vanguardia, el **experimentalismo**, sería también rasgo romántico por su lucha contra lo establecido. Igual cosa ocurre con la "estética del sueño", y la "poética de lo sobrenatural", que corresponde por igual a románticos, simbolistas y surrealistas.

Dentro de las vanguardias europeas más importantes, y que nos interesa revisar, encontramos, en orden de aparición: el **cubismo**, el **futurismo**, el **expresionismo**, el **dadaísmo**, y el **surrealismo** o **suprarrealismo**.

El origen del **cubismo**, se ubica hacia 1907, cuando Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*. Identificado con parte de la obra de Picasso, Braque, Juan Gris, y otros, "sus principios o rasgos capitales pudieran sintetizarse así: bidimensionalismo, compenetración

⁴³ Ibid., p.56.

de planos, simultaneismo de visión, color local"⁴⁴. Aunque esencialmente plástico, presenta en la literatura la tendencia a librarse del objeto, a "eliminar lo anecdótico; (mediante un) estilo de ruptura y (una) combinación de formas discontinuas"⁴⁵. Se vinculan con el movimiento cubista en la literatura Apollinaire, Max Jacob, Gertrude Stein. La fragmentación y la elipsis, la mezcla de percepciones, diálogos y recuerdos, el uso de titulares de periódico, son parte de la característica técnica cubista del *collage*. Puede producirse también una interpelación del yo tras desdoblarse.

El futurismo se caracteriza por el deslumbramiento ante el mundo moderno y su tecnología maquinista. Es un movimiento fundado por Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), quien publica en 1909 el "Primer manifiesto futurista", en que busca "cantar el amor del peligro, el hábito de la energía y la temeridad", y la "belleza de la velocidad". El objeto de la poesía pasan a ser los aviones, automóviles, locomotoras, ferrocarriles; frecuentemente el escenario son las estaciones, o los mismos medios de transporte, y el sujeto, las masas obreras. Es conocida su expresión iconoclasta: "un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia". En literatura, se combate la armonía con la alternancia tipográfica, se apela a las sensaciones, se destruye la sintaxis poética. El postulado de Marinetti es parcialmente rechazado en otras latitudes, por su belicismo y proximidad con el fascismo.⁴⁶ El brasileño Mário de Andrade, por ejemplo, niega ser futurista, admitiendo en la revista *Klaxon* únicamente una proximidad de dos párrafos entre once del "Manifiesto"⁴⁷. En la revista ecuatoriana *Hélice*, se marca el disenso con la imagen futurista: "La Venus del Milo sigue siendo para nosotros el símbolo eterno de la

⁴⁴ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Tomo I, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. p.233.

⁴⁵ *Ibid.*, p.235.

⁴⁶ Recordemos, por ejemplo, una afirmación del noveno punto del Manifiesto: "nosotros queremos glorificar a la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertadores, las bellas ideas por las que vale la pena morir, y el desprecio a la mujer".

⁴⁷ Cf. Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo*, Oswald de Andrade y Oliverio Girondo, Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 1993. Pp.73 y 109.

belleza mutilada"⁴⁸, aunque su misma presentación "Hélice. Esta es la de nuestro velivolo... Estética de movilidad, de expansión, de dinámica"⁴⁹ sea muy cercana al futurismo. La publicación argentina Martín Fierro, comparte el ánimo de condenar el arte clásico frente a la máquina. Dice Oliverio Girondo: "MARTIN FIERRO, se encuentra... más a gusto en un trasatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV"⁵⁰.

El expresionismo nace en Alemania, alrededor de 1910. No se trata de un grupo estructurado, que redacte manifiestos, sino de un movimiento posteriormente nombrado así. Reanuda el grito romántico del *Sturm und Drang* alemán, alentando los valores de lo irracional en el arte. Desde los estudios psicológicos freudianos, se inicia el interés contemporáneo por el mundo subconsciente. Las opciones de los expresionistas son abolir la realidad y escapar, apelando al abstraccionismo pictórico o haciendo visible la interioridad humana. Del grupo de Dresden (*die Brücke, el Puente*, 1905), son Kandinsky y Paul Klee; después viene el de Munich (*der blaue Reiter, el jinete azul*, 1911). La desesperación, la crueldad, el feísmo y el demonismo son opciones del movimiento. Todo es susceptible de animación para llenarlo de patetismo, darle expresividad máxima. En literatura y cine encontramos también expresionismo, sobre todo marcado por su último periodo de *nueva objetividad, neue Sachlichkeit* (hacia 1927). En el cine, destacan las obras de Fritz Lang y Robert Wiene.

El dadaísmo surge a fines de la Primera Guerra Mundial, como una reacción europea contra los valores consagrados del arte. En 1916, el poeta rumano Tristan Tzara funda con otros artistas el grupo DADA, en Zurich. En la literatura, aparece como un movimiento

⁴⁸ Vladimiro Rivas, Op.Cit., p.11.

⁴⁹ Humberto Robles, La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción -trayectoria- documentos, Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989. P.114.

⁵⁰ Jorge Schwartz, Op. Cit., p.74.

contra lo establecido, que busca eliminar la lógica y la sintaxis de la Academia. Combaten la retórica y los sentimentalismos. Llegan a construir poemas con recortes de diario unidos sin sentido alguno. Buscan escandalizar. Encontramos numerosas declaraciones contradictorias sobre el grupo -las definiciones son de suyo antidadaístas- que en todo caso concuerdan en una predilección por la paradoja y la contradicción. Sostiene el movimiento -*dada* sería el balbuceo del niño- un infantilismo deliberado, un afán de regresión. A pesar de su escasa duración, perdura como antecedente del surrealismo.

El surrealismo es una de las corrientes de vanguardia de mayor duración e influencia. El término lo usa por primera vez en Francia Apollinaire en 1917. Del escándalo y la subversión dadaístas sigue una búsqueda de valores que lleva a pensar en la 'surrealidad'. Se pugna por la emancipación del ser humano, y la liberación total de las fuerzas de la imaginación. Se cree en la existencia de una realidad superior, a la que se puede acceder por ciertas formas de asociación, y en la libertad total de la imaginación -sobre todo, durante la vigilia o el sueño- expresada en un lenguaje libre de ataduras racionalistas. En 1922 Breton, Aragon y Eluard se apartan del movimiento de Tzara, para constituirse luego en surrealistas. La primera obra surrealista sería Les champs magnétiques (1921), de Breton y Soupault. En literatura, el surrealismo se caracteriza por la explotación del mundo onírico, la investigación sobre el inconsciente, el uso de la técnica de la escritura automática, entre otras constantes.

Pertenecen al movimiento, a más de los tres ya nombrados, Picabia, Duchamp, Ernst, Desnos, entre otros. El primer manifiesto de los surrealistas data de 1924. En él lo definen como "Automatismo psíquico pero por cuyo medio se intenta expresar... el funcionamiento real del pensamiento ...dictado... sin la intervención reguladora de la razón". En el segundo manifiesto (1930), se agrega la idea de conciliación de los contrarios: "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto en que la

vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser visto como contradicciones". Schiminovich enfatiza el carácter revolucionario del surrealismo, que pretende como Rimbaud cabiar la vida, y como Marx, cambiar el mundo⁵¹. Aparece el tema del amor y del deseo, como vinculados por analogía a la creación poética. Se ahonda con humor en lo absurdo de la vida. Después de la Segunda Guerra Mundial decae el carácter dogmático y combativo del movimiento. Más que un estilo, Schiminovich lo califica de actitud mental, revolución de la conciencia y no solo del arte.

2-2. Narrativa de vanguardia en Iberoamérica.

Siendo la vanguardia un fenómeno nacido en Europa, su desarrollo en Hispanoamérica es autónomo, divergente y profundamente creado. Europa da la chispa inicial, pero el febril impulso americano se mantiene con fuerzas propias que exceden, estética y cronológicamente, las propuestas originales de la vanguardia.⁵²

José Miguel Oviedo llega a considerar la existencia de al menos dos vanguardias: la europea y la hispanoamericana -insinúa incluso que la norteamericana sería una tercera-, por sus grandes divergencias de desarrollo. También afirma esta independencia de nuestra vanguardia el chileno Nelson Osorio⁵³. Oviedo señala además que el movimiento de influencias

⁵¹ Flora Schiminovich, "El contexto artístico: movimientos literarios de la época", capítulo 2 de La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista. Madrid: Editorial Pliegos, 1986, p. 53.

⁵² José Miguel Oviedo, Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1. Fundadores y renovadores. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 13.

⁵³ Nelson Osorio, "La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de vanguardia hispanoamericana", en Actualidades, N°3-4, Volumen de Homenaje a Julio Garmendia. Caracas: C.E.L.A.R.G., 1977-1978. Pp. 13, y 22-24.

no es unidireccional. recordando que Huidobro y el creacionismo salen de Chile hacia Europa en 1916. donde resultan una novedad.

Fenómenos históricos propios -a más de los universales: Primera Guerra Mundial, Revolución rusa- como la Revolución mexicana, el inicio de la explotación petrolera en Venezuela, o el reacomodo de las fuerzas políticas y económicas de nuestros países por el repunte del capitalismo e intervencionismo estadounidense frente al receso del poderío europeo, establecen una coyuntura idónea para las nuevas estéticas. Se trata de una época de ebullición social generalizada, en la que

(en) el panorama de conjunto, puede advertirse que ...el desarrollo económico, político y cultural de Hispanoamérica adquiere progresivamente un nivel de *internacionalización* y de homogeneización que va a constituirse en uno de los rasgos característicos del periodo que entonces se inicia⁵⁴.

Se desarrollan las clases medias y empieza a cobrar fuerza el proletariado. Acontecimientos en el orden cultural de diversas latitudes hispanoamericanas -la revuelta estudiantil en la Universidad de Córdoba, Argentina (1918) y la consiguiente reforma universitaria; o la campaña de Vasconcelos como Ministro de Educación en México (1921) y su apoyo a los muralistas y a la difusión nacional del arte- refuerzan el carácter propio, y con ello, la asincronía y la heterogeneidad de nuestras vanguardias respecto a las europeas. En Cuba, por ejemplo, hay un rencuentro con las raíces a través del surrealismo, el cual se diversifica en Hispanoamérica, donde "es una constelación de formas, más que un movimiento nuclear"⁵⁵. Las etiquetas son insuficientes, los estilos y las escuelas se entrecruzan.

La actitud revolucionaria de la vanguardia europea a la que a menudo se asocia con movimientos de izquierda o socialistas, tampoco se calca en América. Veremos hacia el final

⁵⁴ *Ibid.*, p.16.

⁵⁵ José Miguel Oviedo. *Op. Cit.*, p.16.

del capítulo cómo en Ecuador, por ejemplo, la reacción de la izquierda es más bien el rechazo a la vanguardia que la alineación con ella. Donde sí se encuentra una filiación izquierdista es en la cubana revista de avance (en la que publica Palacio) o en la actitud de la segunda etapa de los **estridentistas** mexicanos. En Argentina y Brasil, respectivamente, los *martinferristas* y *modernistas* -éstos en nada coinciden con los hispanoamericanos de igual denominación- desplazan la visión de cultura nacional hacia la ciudad moderna -Buenos Aires, São Paulo-.

El cuento, forma de mayor desarrollo en nuestro siglo, muestra ejemplarmente esta situación de imposibilidad de encasillamiento. ¿Cómo definir las obras de este género de Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Arqueles Vela, Efrén Hernández, o del mismo Palacio? ¿A qué escuela atribuir las? Oviedo señala el experimentalismo, la referencia ficticia y la presencia de lo extraño de estas obras como características de la narrativa de este período. Los escritores

de la innovación subrayan la condición inevitable del relato como una creación ficticia, fruto de la pura imaginación y sin sujeción previa a un correlato objetivo. Es decir, destacan el artificio (y aun la artificialidad) de la invención y buscan, no la identificación del lector con algo conocido, sino su perplejidad y su asombro ante lo inexplicable⁵⁶.

Esto llega a plantearse de un modo incluso metaliterario. Para ejemplificarlo, proponemos una cita de "El cuento ficticio" de Julio Garmendia:

Hubo un tiempo en que los héroes de historia éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles. Un día vino en que quisimos correr tierras ...así que hemos dado en el absurdo de no ser absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales... ¡Extravagancia! ¡Aberración! ¡Como si así fuéramos otra cosa que ficticios...! ⁵⁷

Del mismo modo reniega del afán de realidad Palacio en su novela Déhora:

⁵⁶ Ibid., p.21.

⁵⁷ Julio Garmendia, "El cuento ficticio", en Cuentos. La tienda de muñecos. La tuna de oro. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985. p.25.

...La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie...

(las realidades que presenta) son únicamente suposiciones: "puede darse el caso", "es muy posible". La verdad: casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras, mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad: o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento...⁵⁸

En América Latina, el ultraísmo y el martinfierrismo argentinos, el estridentismo mexicano, el modernismo brasileño; y otros movimientos menos conocidos -el postumismo dominicano, el diepalismo, el euforismo y el noísmo portorriqueños, el minorismo y el afroantillanismo cubanos, el simplismo peruano, el vanguardismo nicaragüense- son manifestaciones de la vanguardia.⁵⁹ Para completar una cierta visión de la narrativa, revisaremos unos cuantos de ellos.

En 1922 se celebra en São Paulo la "Semana de Arte Moderno", que aglutina a los modernistas. El paralelismo con el contexto histórico ecuatoriano es notorio, si pensamos en la rebelión de un grupo de jóvenes oficiales en Copacabana ese mismo año, y en la llamada *revolución juliana* de los tenientes en Ecuador. Entre los escritores de renovación brasileños destacamos a Oswald de Andrade (1890-1954). En 1924 aparece su novela Memórias sentimentais de João Miramar, "escrita con técnica cinematográfica y que presenta a São Paulo como visto a través de un caleidoscopio. Hay atisbos de la vida de café, trozos de conversación, parodias..., reportajes periodísticos y obituarios"⁶⁰.

⁵⁸Pablo Palacio, Op.Cit., p.24-25.

⁵⁹Cf. acerca de los movimientos vanguardistas iberoamericanos menos conocidos, el libro de Vicky Unruh, Latin American vanguards. The art of contentious encounters, Berkeley: Berkeley University Press, 1994.

⁶⁰Jean Franco, La cultura moderna en América Latina. México: Grijalbo, 1985, p.115.

Pensando en la técnica de *collage*, queremos referirnos a la narrativa de Arqueles Vela. El **estridentismo** mexicano nace a fines de 1921, con la aparición de la volante Actual N° 1, Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce, a manera de mural en las calles de la ciudad de México. Esta volante consta de un prólogo, catorce puntos y una foto del autor, e incluye lemas iconoclastas como "Muera el cura Hidalgo". En 1922 Borges comenta, en la revista bonaerense Proa, el poemario de Maples Arce Andamios interiores publicado meses antes. Los **estridentistas** se reconocen seguidores de las vanguardias, Whitman, y de los poetas mexicanos Tablada y López Velarde. Otros estridentistas son Germán List Arzubide y Arqueles Vela. Este último, guatemalteco de nacimiento, es el narrador del grupo, y su libro El café de nadie se pone en circulación en 1927. De la obra que da nombre al volumen dice Benjamín Jarnés en La gaceta literaria de Madrid, en septiembre de ese mismo año:

Novela de *ralenti*... Avanza deteniéndose en todo, palpando técnicamente las cosas -pe-chos o sillas-, abriéndole a todo las entrañas, mirando detrás de los espejos, calculando el polvo en los intersticios, en las grietas, en el dorso olvidado de los seres⁶¹

Una narración anterior incluida en el libro, "La señorita etc.", pinta de manera sumamente cubista a una mujer, y lo señala expresamente:

No me quedaría nada de ella, sino la sensación de un retrato cubista. Una pierna a la moda, con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud hinojosa... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirada impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disasociaba en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable.⁶²

Una composición del mismo tipo, de *collage* aparece en la segunda novela de Palacio:

⁶¹ Así aparece citado por Luis Mario Schneider, en El estridentismo o una literatura de la estrategia, México: Ediciones de Bellas Artes, p.168-169.

⁶² Arqueles Vela, "La señorita etc.", en El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita etc., México: CONACULTA, 1990, p.64.

Ana no es Ana. Ana es sus amigas: aquella del lugar en la barbilla, aquella de los ojos azules, aquella de los labios carnosos, y la delgada y la rubia. Ana es su madre, y sus hermanas y sus hermanos...⁶³

Los estridentistas exaltan la belleza de la máquina, el cosmopolitismo, la síntesis vanguardista. Son sus publicaciones Actual e Irradiador. Luis Leal considera que la importancia de este movimiento, más que su misma obra, residiría en "haber introducido en México las nuevas tendencias vanguardistas y... haber roto el cordón umbilical que ataba a la poesía mexicana a las formas novecentistas"⁶⁴. Otros logros del movimiento son la adhesión del III Congreso Nacional de Estudiantes de México, que se celebra en 1926 en Ciudad Victoria, Tamaulipas; y la publicación del poemario Urbe de Maples Arce que aparece en inglés en 1929, bajo el nombre de Metrópolis, traducido por John Dos Passos (The T.S. Book Company of New York), que resulta ser el primer libro de toda la vanguardia en lengua española en traducirse⁶⁵.

El mexicano Efrén Hernández (1904-1958) se da a conocer en 1928 con su cuento "Tachas". El humor, la concentración en los detalles y pequeños objetos, el manejo de la ilogicidad y de la libre asociación de ideas para conducir el hilo narrativo, lo caracterizan. Su libro de cuentos El señor de palo aparece en 1932.

El ultraísmo aparece como un movimiento menos radical de lo que hiciera pensar su nombre: su postura "sin gritos", tiene un afán menos iconoclasta y más ecléctico que cualquier otra de las vanguardias. Su propuesta de una nueva temática, y la sobrevaloración de lo imaginístico por encima de lo anecdótico (abundan la sinestesia, las imágenes múltiples, el simultaneísmo, la importancia rítmica; se desechan la rima y la puntuación, en un afán por desvincular al poema de lo auditivo y aproximarle a lo visual) aparece

⁶³ Pablo Palacio, Vida del ahorcado, en Op.Cit., p.98.

⁶⁴ Luis Leal, "El movimiento estridentista", en Óscar Collazos, Los vanguardismos en América Latina, Barcelona: Ediciones Península, 1977, p.116.

⁶⁵ Cf. Luis Mario Schneider, Op.Cit., p.99-100.

programáticamente en Borges (1899-1986): la lírica se reduce a la metáfora, se eliminan los nexos de todo tipo, la ornamentación se privilegia, se funden varias imágenes en una para aumentar la sugestividad. Con este movimiento florecen las revistas más que las obras individuales (están las españolas Grecia, Cervantes, Los Quijotes -1918 a 1920- y Ultra en 1921, con autores como Gerardo Diego, Pedro Garfias y Borges). En 1921 este último ayuda a fundar Prisma en Argentina, y más tarde, Proa y Martín Fierro, publicación que da origen al término martinfierrismo. Los primeros relatos de Borges, recogidos en Historia universal de la infamia, aparecen en 1935.

Otro argentino, Roberto Arlt, (1900-1942), hijo de inmigrantes, hace de la lengua poco castiza su dominio. En 1926 aparece El juguete rabioso, en 1929 Los siete locos, en 1931 Los lanzallamas y en 1933 El jorobadito. Sus novelas "carecen por completo de evolución orgánica y siguen un esquema puramente accidental, de encuentros casuales y violencias súbitas, todo lo cual responde a las normas de la vida urbana"⁶⁶. Sus personajes se encuentran, a decir de Jean Franco, en un "limbo moral". Sus relatos ya no poseen 'la verdad', a la que se opone 'la extrañeza', 'lo extraño'⁶⁷. Nuevamente se trata de un autor ajeno a la tradición literaria en boga.

El último caso argentino que nos interesa consignar, es el de Macedonio Fernández (1874-1952). Su narrativa -No toda es vigilia la de los ojos abiertos (1928), Papeles de reciénvenido (1929)- se caracteriza porque "En sus obras de extraños títulos... presenta personajes sin novelas, parodias de artículos de periódicos, conferencias, brindis, fragmentos de autobiografía"⁶⁸. Los géneros se tensan hasta la misma destrucción en estos casos.

⁶⁶ Jean Franco, Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1975, p.285.

⁶⁷ Según afirma Ángel Núñez, La obra narrativa de Roberto Arlt, siguiendo los postulados de R.M. Albérès, en Histoire du roman moderne. París: A. de Michel, 1962.

⁶⁸ Jean Franco, Historia de la literatura hispanoamericana, p. 283-284.

El uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), quien publica en 1925 Fulano de tal, es un adelantado dentro de la narrativa de su país y de toda Hispanoamérica. Su caso, insólito dentro de las letras nacionales, ha llevado a afirmaciones como la de Carlos Martínez Moreno, de que "el movimiento de vanguardia en el Uruguay fue el *movimiento de un hombre solo*, y ese hombre fue Felisberto Hernández"⁶⁹ Continúa la cita: "Felisberto fue una *vanguardia sin retaguardia, una exploración a título y riesgo totalmente personales, y en ello radica su originalidad*". La narrativa del uruguayo es lúdica, se compone en gran medida de evocaciones de la niñez de sus personajes, con gran preocupación estética. Ángel Rama habla de un *creacionismo* intuitivo en su caso, como respuesta a cuánto influjo vanguardista directo habría en la obra de Felisberto. Ferré recalca como afortunados hallazgos de Hernández el uso del narrador imparcial, y el desarrollo de la anécdota partiendo de un pensamiento involuntario. Esta aproximación a la asociación libre de ideas, aparece también en otros narradores de la época (Arlt, Efrén Hernández, y el mismo Palacio).

El *creacionismo* se aparta de la concepción mimética del arte. La palabra es la única esencia real de la literatura, y el creador 'un pequeño dios'. Se evade la anécdota y la puntuación. El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1977), considerado el "padre" de este movimiento, colabora con Apollinaire y Reverdy en las revistas de vanguardia Sic y Nord Sud.

El escritor venezolano Julio Garmendia (1896-1977), es otro caso de excepción. Su libro de cuentos La tienda de muñecos (1927), publicado por la editorial parisiense Excélsior, aparece en un momento en que en la narrativa venezolana se desarrollaban el

⁶⁹ Rosario Ferré, comenta en El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, -México: F.C.E., 1986, p.17- las afirmaciones de Martínez Moreno.

modernismo tardío o el realismo en su versión regionalista (pensemos que Doña Bárbara data de 1929). Garmendia presenta una "desenfadada actitud ante lo narrado y... una burlona, irónica y punzante crítica a la sociedad de la época"⁷⁰, sociedad que se muestra alegóricamente en la tienda de muñecos. En su obra: "El narrador es un desadaptado *natural*, que vive esta circunstancia sin conflictos, casi como un adulto un juego de niños"⁷¹.

Para cerrar este apartado, queremos mencionar lo que para Nelson Osorio constituyen las características generales de estas obras que se pueden englobar como **narrativa de vanguardia hispanoamericana**, y otras que extraemos de varias lecturas: la voluntad -agresiva en ocasiones- de romper con la narrativa imperante en la época, la actitud iconoclasta, el distanciamiento irónico del lenguaje modernista que se pretendía poético y se encontraba anquilosado; el desarrollo del cuento, la hibridez genérica de ciertos textos, la reflexión metaliteraria, la adopción de las técnicas cinematográficas, el uso del humor y la parodia; la preferencia por el escenario urbano, la opción por los personajes marginales, la primacía de la narración personal, el perspectivismo, la adhesión a ciertos postulados de las vanguardias europeas; marcando todo esto una distancia con la crítica academicista y el lector común.

⁷⁰ Nelson Osorio, Op. Cit., p.32.

⁷¹ Idem.

2-3. La vanguardia en Ecuador: revistas y poesía.

Si alguna vez se interroga a un muchacho de Quito, de mediano refinamiento... por el mayor deseo de su vida, surgirá invariablemente la respuesta, amarga y desconsoladora: -Irme de aquí...⁷²

ABC. Le Journal, Nachtausgabe. The Times nos dan una imagen errada de este mundo sin paseos en barca, sin la pequeña novela de la mecanógrafa, sin la verdadera fisonomía de las ciudades llenas de cine, fruta y mujeres...⁷³

Humberto Robles realiza el más importante estudio del tema, en su libro La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción - trayectoria - documentos, 1918-1934, en el cual revisa de manera muy completa las manifestaciones vanguardistas en Ecuador, a modo de recuento, y antologa los textos que considera más representativos. Coincidimos absolutamente con el criterio de Robles, de dar a conocer más allá de los limitados panoramas que presentan las historias literarias sobre el desarrollo de la literatura -y sobre todo la narrativa- de nuestro país durante las décadas del veinte y treinta, y no de pretender una modernidad nacional a partir de la coincidencia con las inquietudes vanguardistas de Occidente:

Al presentar esta... noción de vanguardia en el Ecuador no nos guía el ciego anhelo de demostrar, contrario a lo que se supone, que el ámbito ecuatoriano estuvo al día de lo que toca al particular. No se trata tampoco de redimir al país de cualquier *complejo* de atraso, de dependencia o marginalidad respecto a un presunto y legendario epicentro cultural. Nuestro criterio es llanamente el de tratar de rectificar la parcialidad y el aparente equívoco con que se ha leído la historia literaria de toda esa época, siempre con miras a entender por qué se impuso un gusto y otros quedaron rezagados⁷⁴.

⁷² Raúl Andrade. "Aquí el artista es un perdido", en Rivas, Op.Cit., Hélice, No.5, p.10.

⁷³ Jorge Carrera Andrade, en Miguel Donoso, Los grandes de la década..., p.96.

⁷⁴ Humberto Robles, Op.Cit., p.12.

Siguiendo las etapas que frente a la noción de vanguardia en Ecuador marca Robles, en 1919 se habla ya en la revista quiteña Frivolidades acerca de las vanguardias europeas, teniendo los escritores de la publicación "una autovisión elitista, excéntrica y autoritaria del escritor frente a instituciones y academias y frente a un público no informado"⁷⁵. En estos años (1919-1924) encontramos junto a la vanguardia conocida solo parcialmente un modernismo conservador aun dentro de las mismas revistas. En 1922 el doctor César E. Arroyo comenta en la Revista de la sociedad jurídica y literaria de Quito sobre "La nueva poesía, el creacionismo y el ultraísmo". Es interesante destacar que Arroyo, representante de la plutocracia, es absolutamente eurocéntrico, y su afán es alcanzar la actualidad; así como pensar lo ajena que permanece esta élite intelectual a los acontecimientos de noviembre de 1922, como bien señala Robles.

Una segunda etapa iría de 1925 a 1929. Durante ella, florecen un mayor número de revistas culturales: Esfinge, Llamarada, Hélice, Savia, así como artículos de inquietud vanguardista que aparecen en los periódicos El Telégrafo de Guayaquil y El Comercio de Quito.

El poeta Gonzalo Escudero escribe en la revista quiteña Hélice, en 1926, pronunciándose por la renovación. Interesa hablar un poco de esta publicación:

...fue la propuesta del notable grupo de escritores y artistas reunidos en torno al pintor Camilo Egas (1895-1962) y al escritor Raúl Andrade (1905-1983) en la revista Hélice. Esta publicación... tuvo una duración efímera. Aparecieron apenas cinco números, todos entre abril de 1926 y septiembre del mismo año. Eran entonces sus dirigentes y colaboradores muy jóvenes: Camilo Egas tenía 31 años, Raúl Andrade 21, Gonzalo Escudero 23, Pablo Palacio 20, Jorge Reyes 21, y así, pocos eran los que pasaban de la treintena⁷⁶

⁷⁵ Ibid., p.16.

⁷⁶ En Vladimiro Rivas, Op. Cit., p.9.

La propuesta de Hélice es plástica y literaria. Narrativa, poesía, grabados, caricaturas, dibujos en blanco y negro de obras de la vanguardia europea, pero también de Diego Rivera, partituras de compositores ecuatorianos, críticas de teatro, comentarios sobre la ópera, traducciones del francés, textos de Girondo, conforman la publicación. "Cosmopolitismo, audacia, autenticidad", dice Escudero (No.1, p.1). "Además de la apetencia por conocer y dar a conocer a un público parroquiano el arte que se producía en Europa y otros países de América, hay ... una profunda insatisfacción de la ciudad"⁷⁷.

Entretanto, en la revista guayaquileña Savia se divulga a los **estridentistas**, los **creacionistas**, Girondo, Pablo de Rokha, Mariátegui, y Haya de la Torre. Su director, Gonzalo Gallegos, se plantea la necesidad de revisar el concepto de vanguardia en términos ecuatorianos. Empieza el rechazo de la izquierda hacia la vanguardia, básicamente por un desacuerdo acerca de cuál debía ser la función de la literatura dentro de la sociedad, y cuáles sus referentes.

De 1930 a 1934, en lo que Robles considera el último período de la vanguardia, la izquierda cierra decididamente sus filas contra este movimiento. Gallegos Lara es el primero en descalificar este mismo término, por corresponder a una concepción burguesa. En esta época se publican otras revistas, como la quiteña Élan, y las lojanas Hontanar y Revista Universitaria. En 1931 aparece el artículo del poeta Jorge Carrera Andrade "Esquema de la poesía de vanguardia", en donde se describe y critica a las vanguardias americanas. Aparece la revista Nervio, como órgano difusor de los escritores socialistas (que en 1938 formarán su sindicato).

⁷⁷ Ibid., p.11.

En 1944 se funda la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a partir de una serie de postulados que se pueden calificar de *nativistas*, bajo la conducción de Benjamín Carrión, como ya se comentó.

En cuanto a la poesía de vanguardia en Ecuador, línea en que no se discute la validez o importancia de dicho movimiento, los principales poetas a la época de Palacio se inscriben dentro de esta corriente. Las voces más identificables son las de Hugo Mayo (1895-1988), Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), y Alfredo Gangotena (1904-1944).

Del manteño Hugo Mayo nos dice Guillermo de Torre que su revista Motocicleta (Guayaquil, 1924), cuyo título se complementaba con las acotaciones Índice de poesía vanguardista y "aparece cada 360 horas", resulta "un reflejo directo del ultraísmo"⁷⁸. Su anterior revista Singulus, de 1922, tiene el mismo corte. Colabora Mayo con las revistas Amauta de Perú, dirigida por Mariátegui, y Creación, fundada en Chile por Huidobro. Su libro El zaguán de aluminio, de 1921, se edita recién en 1982. Versos sin puntuación, sin la lógica usual, los suyos ("Mucho antes Adán y Eva tuvieron miedo/ de haber nacido pero se besaron/ Y otra vez la escalera queriendo ser/ el sillón de todo abuelo.../ Todo por complacer una parcela de jeroglíficos/ y el primer vuelo de la golondrina")⁷⁹. Y completamente a tono con la estética de la vanguardia, otro poema suyo:

DESIREE LUBOWSKA

Molinete hidráulico.
Naufragio en la visión irresistible.
Curva sobre el horizonte.

Espiral enigmática
que descontorsiona la penumbra

⁷⁸ Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, II, p.273

⁷⁹ Hugo Mayo, "La vida mañana", en Fernando Balseca, antólogo, La palabra perdurable. Poemas. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991, p.60.

en hélices multicolores...

Célula de la locura cuerda.

Logaritmo embrujado
en un espasmo oceánico.
La Danza encontró sus péndulos
en tus senos vibracionistas...⁸⁰

Miguel Donoso Pareja habla en su citado libro acerca del tránsito del discurso *metonímico* al *metafórico* en nuestra épica, proceso que correspondería a lo señalado por Barthes como nueva concepción de la narrativa. De una estética causalista, marcada por las relaciones causa-efecto y centrada en los procesos metonímicos, se pasaría a una estética de la yuxtaposición de sentidos, lo que en la nomenclatura estructuralista se vincula con la proliferación de los *indicios*, y con un *discurso distributivo*⁸¹; contrapuestos a la proliferación decimonónica de las *acciones*, y del *discurso distributivo*⁸².

La importancia de estas voces poéticas, que desarrollan -sobre todo Carrera Andrade, pero piénsese también en la construcción completa de un poema como "Tú" de Escudero, que se apoya completamente en esta imagen- básicamente la metáfora, es su contribución a la liberación del lenguaje aun para la narrativa. La temática de la obra lírica de los tres es verdaderamente ecuatoriana: ciudades, paisajes, habitantes del país aparecen en los versos, aunque asumidos desde diferentes tonos -nostálgico, descriptivo, imaginístico- en la elaboración poética. (A pesar de que Gangotena escriba la mayor parte de su obra en París y en francés).

Un aspecto en común adicional entre Palacio y Carrera Andrade, es la preocupación de ambos autores por las *realidades pequeñas*, como acertadamente marca Donoso. "Hay aquí, sin

⁸⁰ En Jorge Enrique Adoum, *Poesía viva del Ecuador*. Quito: Grijalbo, 1990, p.66-67.

⁸¹ El que "integra las unidades narrativas para lograr un equilibrio de sentidos", Donoso, *Los grandes de la década...*, p.25.

⁸² El que "distribuye las unidades narrativas en su sucesión causal". *Ibid.*, p.25

duda, un llamado a un nuevo realismo, a una mirada distinta sobre lo real que no se quede en lo de afuera... sino que invada ... su interioridad, ...su ser íntimo"⁸³. Valiéndonos de sus ejemplos, tenemos a Carrera remitiéndose -en contraposición con la información que da el periódico, *ABC*, *Journal*, *The Times*..., en el segundo epigrafe del apartado- al "drama herrumbroso que esconde la alcachofa/ o el sombrerito de una almeja", o, pensando un ejemplo propio, las minucias que forman su "Inventario de mis únicos bienes"; y por otro lado, a Palacio criticando el olvido (realista) de las realidades pequeñas, que "son las que, acumulándose, constituyen una vida", pensando en los callos del Teniente de Débora, o en el olor a cebolla que perturba al boticario del pueblo.

La mayor coincidencia de Gangotena y Palacio sería la exploración de la palabra para hacerla resonar en todos sus sentidos posibles, sin miedo a la transgresión. "Estar de loco como de cura o de teniente político" es el equivalente de Palacio a las "madres" de Gangotena "del mismo modo que muchachas livianas/ ...auténticas bisagras de nuestras puertas".

⁸³ Ibid., p.96.

3.- PALACIO Y LA CRITICA

(1927-1996)

Para una apreciación más clara de lo que la crítica ha opinado acerca de la obra de Pablo Palacio, hemos subdividido el capítulo en cuatro partes, según la época de aparición, y su lugar de origen.

3-1. Sus contemporáneos.

El primer comentario ecuatoriano de su obra, fue publicado en 1927 y corresponde al poeta Gonzalo Escudero, quien forma parte de la vanguardia literaria quiteña. En la revista Llamarada, comenta el conocimiento del autor, hace su retrato y presentación de manera más bien poética: "Y entró en la habitación el hombre, escurrido, óseo, longitudinal como un descendiente del Greco"⁸⁴, o "Y aprendió a escribir. Le fue suficiente que el barco de su mano se sumergiera en el río de la sorpresa y del pecado, para desembocar en el océano del absurdo"⁸⁵. Reseña también su libro de cuentos:

Un hombre muerto a puntapiés... ¿Cuentos? Sí. Cuentos amargos, acres, helados como cocaína. Araña de doce garras... clepsidra de doce horas terribles... (por el número de cuentos que presenta) Jazz-band de la muerte. He ahí el nuevo libro, nacido en Quito...

⁸⁴ En Llamarada, N° 3, Quito, 28 de enero de 1927; en Miguel Donoso Pareja, Recopilación de textos sobre Pablo Palacio. La Habana: Casa de las Américas, 1987, p.449.

⁸⁵ Ibid., p.451.

Pablo Palacio persigue un álgebra revolucionaria en el arte burgués de hacer cuentos: el álgebra ilógica y tremenda de construir valores ecuacionales entre "un paraguas y una máquina de coser, encontrados en una mesa de disección"...

Pablo Palacio piensa seguramente en un diluvio universal y como un nuevo Noé, está reservando sus parejas zoológicas -machos blasfemos y hembras crueles- para poblar el arca de su espíritu. Así creará su humanidad y ... sonreirá con su sonrisa de azufre pálido.⁸⁶

El siguiente en reseñarlo será Benjamin Carrión, quien da cuenta del panorama de las letras nacionales, señala la importancia de Loja -de donde sale a más de Carrión y Palacio, Pío Jaramillo Alvarado, pionero en los estudios sobre la situación indígena, hacia 1910-, recalcando que "Pablo Palacio, del *último rincón del mundo* salió a hacer la literatura más atrevida -de contenido artístico y temático- que se haya hecho en el Ecuador... audaz de asunto, audaz de ironía"⁸⁷. Incluye su biografía, y anota las influencias de Pirandello, Poe, Maupassant en Palacio, y su voluntad de desacreditar la realidad. Destaca la aceptación de los vanguardistas por Palacio, con Escudero a la cabeza, que encuentran en el lojano al humorista que les faltaba.

Carrión señala la inusual presencia del humor en las letras ecuatorianas, comparando en este punto al autor con Gómez de la Serna por la *greguería* (se traspone la realidad literaria y humorísticamente); y por hacer reír sin reír él mismo, en el estilo de Buster Keaton. También destaca la "anormalidad normal" de los personajes, arbitrarios y lógicos; verosímiles. Califica al autor de "encontrador de imágenes... con el mismo sentido irónico y despoetizador"⁸⁸ de su obra.

Quizá los aspectos más interesantes de esta crítica -a más de su visión temprana de la calidad de Palacio, de quien es no solamente apoyo sino descubridora- son el señalamiento de la técnica discursiva (que explica como

⁸⁶ *Ibid.*, pp.451-452.

⁸⁷ *Ibid.*, p.32.

⁸⁸ *Ibid.*, p.42.

el entrecrozar de paradojas, de paralogismos, de disparates, que precede a la ordenación del pensamiento y a la emisión de la idea... con orgulloso impudor... Su pluma es más bien una aguja registradora del pensamiento a medida que se produce⁸⁹;

y de la opción por el descrédito de la realidad, que aparece aun de manera programática en su primera novela, minando un poco el humor -a decir de Carrión, quien también señala la irrupción anticlimática de lo escatológico en Palacio para ironizar sobre el afán mimético de los realistas-.

En 1951, ya muerto el autor, Carrión añade en su estudio El nuevo relato ecuatoriano la proximidad de esta obra con la de Joyce, afirmando que no lo leyó, "Y sin embargo, atisbos geniales de *monólogo interior*, encontramos en los dos libros mencionados"⁹⁰, que son sus novelas. La defensa palaciana de las *realidades pequeñas* se aproxima a la construcción de Proust sobre la *magdalena* y el recuerdo. Carrión menciona la anticipación autobiográfica de Palacio en su obra, que podría rastrearse en sus menciones a la locura y la sífilis.

Una opinión adversa aparece en Guayaquil, en el diario El Telégrafo, el 11 de diciembre de 1932⁹¹: quien critica negativamente a Palacio es uno de los narradores del realismo social, Joaquín Gallegos Lara. Su rechazo tiene que ver con lo ideológico: califica al autor de *vago, escéptico y deshumanizado*, aunque inteligente; en la línea de Joyce y Proust, "ídolos del vanguardismo englobador y enmascarador, ... representantes de la literatura individualista de la decadencia del pensamiento burgués"⁹². Gallegos ve al realismo social como la correcta manera de interpretar la vida, no solo como un movimiento artístico. Se expresa decepcionado de que en Un hombre muerto a puntapiés faltara únicamente "la cantidad indispensable de análisis económico de la vida"⁹³, y sin embargo Palacio yerre el

⁸⁹ Ibid., p.39.

⁹⁰ Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1974, p.55.

⁹¹ Y no de 1933, como sostiene Manzoni, pues en enero 5 de 1933 comenta Palacio esta nota, fechándola en diciembre anterior.

⁹² En Miguel Donoso, Recopilación..., p.60.

⁹³ Ibid., p.61.

camino en su totalidad en la obra posterior por no saber *contra quién disparar*. Así, en sus novelas "se puede ver al fin, que Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, *clownesco* y desorientado de la vida, propia en general de las clases medias..."⁹⁴. El autor lojano, mórbido, burlón, poco sensible con la mujer (en estas acusaciones hay una aproximación total entre intención del autor y voz narrativa), "Trata con un izquierdismo confusionista las cuestiones políticas"⁹⁵. Por lo cual al final de Vida del ahorcado "nos queda una sensación, ...admirativa a medias, a medias repelente", concluye la cita de Gallegos.

Comentando esta crítica se defiende Palacio en carta a su amigo Carlos Manuel Espinosa el 5 de enero:

En mi opinión, se trata de un error fundamental. Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él dice; pero respecto a la segunda, rotundamente, no... vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario... y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual⁹⁶.

Otras notas no aportan mucho al repetir lo dicho por Carrión, ser demasiado generales o ampararse en una poeticidad oscura que no dice nada⁹⁷. También están las necrológicas, que en gran medida se centran en lo biográfico⁹⁸.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Pablo Palacio. Ibid., p.52.

⁹⁷ Cfr. Atanasio Viteri, en 1935; o Jaime Chaves Granja, en 1945; ambos en Cinco estudios...

⁹⁸ Es lo que ocurre con las notas de Jorge Reyes en 1946 y 1947, Alfredo Chaves, Isaac Barrera y Carlos Manuel Espinosa en 1947. Ibid. Esto en sí no es un demérito, la divulgación de tres cartas de Palacio por parte de este último constituye una importante aportación para cualquier estudio, siempre que se prescinda de trasladar lo biográfico a lo literario mecánicamente, para "resolver lecturas".

Ángel F. Rojas, ensayista y narrador lojano, comenta en el discurso fúnebre en memoria de Palacio sobre sus personajes: "Los héroes de sus cuentos aparecen así como guiñapos movidos por el pensamiento, el sentimiento, el inconsciente y el subconsciente, dando un confuso resultado integral"⁹⁹. Un año más tarde afirma Rojas en La novela ecuatoriana -publicado originalmente en México por el Fondo de Cultura Económica-: "Sus obras están... escritas en una prosa excepcionalmente pura, de una precisión desconcertante. Sus brevísimas descripciones de la ciudad de Quito son magistrales"¹⁰⁰. De su primera novela dice: "Débora es ya una novela subjetiva. Apenas existe en ella acción"¹⁰¹. Destaca también la construcción de los personajes, por el excelente manejo de la subjetividad. Explica la incomprensión y el aislamiento de esta obra: "A la tendencia que maduraba, ... le interesaba el hecho social. De ahí que Palacio, aun cuando se mezcló en... la lucha política... es, como relatista, un hombre solitario"¹⁰². Y termina: "Durante una etapa ya contemporánea, ... fue la figura más alta de la literatura de ficción en el Ecuador"¹⁰³.

En 1953 escribe Hugo Alemán cómo conoció a Palacio, apartándose en la misma nota de la opinión de los demás críticos sobre los personajes palacianos: Alemán ve en los caracteres un mimetismo de tipos inverosímiles. Repite en lo demás los criterios de Carrión. Augusto Arias habla en 1956 en su Panorama de la literatura ecuatoriana sobre la escritura palaciana de "discurrir dislocado que acierta sin embargo en una sutil coherencia de lo contradictorio"¹⁰⁴. De Vida del ahorcado dice que "aplica un espectro a los personajes que pasan cortados, o se dibujan angulosos, como en un capricho de cubismo"¹⁰⁵.

⁹⁹ Ibid., p.106.

¹⁰⁰ Ibid., p.51.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Ibid., p.52.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Ibid., p.119.

¹⁰⁵ Idem.

Isaac Barrera añade en 1955 y 1956 que en sus libros la disgregación de la acción va en aumento, que su humor llega al sarcasmo. Llega a afirmar que más que humor, en su obra hay una exploración de la tristeza humana, al punto que se pueden ver como tres "episodios de una misma tragedia"¹⁰⁶.

Alfredo Pareja Diezcanseco, historiador y miembro del *Grupo de Guayaquil*, opina en 1954 y 1956 sobre el autor: "El subjetivismo toma en estos relatos una ansiedad casi parálitica, pero riquísima de interioridad"¹⁰⁷, y en seguida califica su estilo de original, "depurado, incisivo, apurado por realidades escalofriantes".

En la corriente de los contrarios aparece el estudio de 1958 de Edmundo Rivadeneira, como parte de su obra La novela ecuatoriana, en el que sostiene que en Palacio se trata del "caso del hombre inteligente, pero melancólicamente incurable, desolado y pesimista, cuyo papel en la vida pública resulta falso por falta de raíces individualistas de convencimiento y firmeza ideológica"¹⁰⁸. Va mucho más lejos que los comentarios de Gallegos Lara, pues sostiene que la presencia de Palacio en las letras ecuatorianas es la de un intruso; hasta antes de él la narrativa nacional se encontraría "animada por un aire de familia inconfundible, por un algo indudablemente propio, que es justamente, lo que lo identifica y le hace reconocible en términos geográficos y humanos"¹⁰⁹. La ironía palaciana sería como veneno¹¹⁰; su sello personal, "la oscuridad y la confusión"; su obra está "escrita entre gemidos y maldiciones"; y sus referencias al proletariado son hirientes, y "tan reveladoras de su verdadera mentalidad". Déjora constaría de

¹⁰⁶ Ibid., 120.

¹⁰⁷ Ibid., p.117.

¹⁰⁸ Ibid., p.79.

¹⁰⁹ Ibid., p.80.

¹¹⁰ Las siguientes afirmaciones, corresponden a las páginas 79 a 82 del mismo artículo de Rivadeneira.

una serie de lucubraciones extrañas, agrupadas, sin propósito claro... En medio de puntos de vista inconexos, sin vínculos orgánicos entre sí, que emergen caóticamente de manera inesperada y súbita, se mueven personajes desdibujados y fantasmales, contra los cuales arremete el novelista con amargura y crueldad ¹¹¹.

Galo René Pérez comparte la visión biografista sobre Palacio: "Habría necesidad de que comparecieran las mismas circunstancias desventuradas, seguramente mórbidas, que obraron en su alma, para que se diera un caso parejo al suyo"¹¹². Desde esta óptica, toda la visión fragmentaria de la obra palaciana correspondería no a una estética sino a una locura incipiente: el autor "corta el hilo de su narración a cada instante, no tanto por voluntad artística ni caprichoso afán de originalidad, cuanto porque esas incoherencias son las que reclama su espíritu"¹¹³. Nuevamente se funde en esta opinión al escritor con la voz narrativa. Si Andrés Farinango, protagonista de la segunda novela, huye de Ana-personaje, Torres afirma que es Palacio quien "defiende su propia soledad, casi de manera obsesiva"¹¹⁴. Señala la proximidad literaria del autor lojano con Kafka.

En 1964 se publican las Obras completas de Palacio, con prólogo de Alejandro Carrión, otro narrador lojano, sobrino de Benjamín. Carrión hace hincapié en la proximidad de Palacio con Jonathan Swift, por la limpidez de su pensamiento, por la audacia, la ironía, la lógica irrefutable, la originalidad y la aguda observación. Lo compara con otro vanguardista ecuatoriano, el poeta Alfredo Gangotena, por carecer ambos de antecedentes en las letras nacionales, así como de sucesores, y sin embargo haber sido reeditados. Adicionalmente nos ofrece una biografía muy completa, narrada de manera amena en este prólogo.

¹¹¹ Ibid., p. 82.

¹¹² Ibid., p. 121.

¹¹³ Ibid., p. 122.

¹¹⁴ Ibid., p. 123.

3-2. Los de fuera.

Pablo Palacio publica en 1927 en la revista de avance en Cuba su cuento "Las mujeres miran las estrellas". Una nota sin firma introduce al autor, en la que se afirma "pocos escritores hispanoamericanos parecen tan bien dotados (como Palacio) para dejar una huella indeleble en las letras hispánicas"¹¹⁵. Se menciona el rasgo taquigráfico de su escritura, y su trágico humorismo. La revista acusa recibo del cuentario Un hombre muerto a puntapiés, publicado ese mismo año.

En la siguiente quincena, una nota firmada M.C.¹¹⁶ habla de la "jugosa truculencia" del libro de cuentos de Palacio. Recalca la nota la ausencia de escenificación: "El protagonista de cada uno de ellos, abarca y vincula en sí su personalidad y la de todo cuanto le rodea." ¹¹⁷, de ahí la proximidad a las tragedias por su concentrado dramatismo.

Luis Alberto Sánchez da su opinión en 1932 sobre La vida del ahorcado, y su aparición en medio del feísmo que para el peruano alcanzan los autores del realismo social narrativo en Ecuador. Resalta la *ironía* y el *humor macabro* de Palacio, aunque un tanto de ambas corresponda a un afán de *épater le bourgeois*. En su última obra, varios fragmentos "denuncian a un lírico, a quien la desconfianza en el lirismo obliga a volverse irónico... Un lírico amordazado... la imaginación obligada a andar a rastras... sonriendo con acritud"¹¹⁸. "El ahorcado del libro es el lirismo de Palacio", resume. Y, contrario a lo que luego proclama Rivadeneira, Sánchez reconoce rasgos ecuatorianos a la segunda novela de Palacio: "porque el humor, las citas de cuando en cuando son de sierra ecuatoriano-peruana"¹¹⁹ -

¹¹⁵ En Celina Manzoni, Op.Cit., p.33.

¹¹⁶ Celina Manzoni atribuye la reseña a Martí Casanovas, uno de los editores de la revista de avance. La nota se incluye en esta breve antología de la crítica de Palacio, p.33.

¹¹⁷ Ibid., p.34. Yerra M.C. al decirle quiteño al autor lojano.

¹¹⁸ Publicada inicialmente en la revista lojana Hontanar, II:10, se recoge en la Recopilación... p.58.

¹¹⁹ Idem.

recordemos que la patria chica de Palacio, ese *último rincón del mundo* del que ya hablamos, queda justamente en la frontera con Perú-. Y termina, premonitorio:

Las obras auténticas de Nuestra América trascienden a los demás países, ... Y en Palacio se siente una realidad que es suya, pero que también es mía, es nuestra. Lo malo es que estas ediciones de 300 ejemplares no violan el inédito y seguimos ignorándonos, perdurablemente.¹²⁰

Posteriormente, en su Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Sánchez alaba la atmósfera poética de Débora, "con una curiosa combinación de elementos regionales y vanguardistas"¹²¹. Lo ubica en la corriente que desarrolla la novela psicológica en Ecuador.

Hablamos ya de la errónea referencia que en 1945 hace Pedro Henríquez Ureña al ubicar a Palacio en el grupo de los novelistas sociales ecuatorianos.

Enrique Anderson Imbert es otro que reconoce la excepcionalidad de la obra de Palacio en el contexto de la narrativa ecuatoriana:

En Ecuador la producción novelística de estos años fue a sumarse al núcleo naturalista... Lenguaje crudo, exageración de lo sombrío y lo sórdido, valentía de la exhibición de vergüenzas nacionales, sinceridad en el propósito combativo dan a esa literatura más valor moral que artístico. De la realidad del Ecuador apartaban ciertos temas que consideraban burgueses, elegían otros que consideraban vigorosos y componían novelas con indios sufrientes, con latifundios abominables, con miserables peones de la costa o de la sierra, con ciudades sucias, con bestias dañinas, endemias y desastres... Diferentes -y raros en Ecuador- fueron otros estilos narrativos. Nada más raro, en el clima sombrío de la novela ecuatoriana, que el humorismo. PABLO PALACIO, el cuentista de Un hombre muerto a puntapiés (1927), había calado en la vida humana con ironía, con humor tajante¹²².

El uruguayo Alberto Zum Felde incluye en el segundo tomo de su Índice crítico de la literatura hispanoamericana (1959) a Palacio dentro de la escueta tradición del humorismo en Iberoamérica, junto con Felisberto Hernández, y otros. Reconoce un estilo entre burlesco e

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Aparecido en Madrid, 1968; Ibid., p.438.

¹²² Enrique Anderson Imbert, Op. Cit., pp.442-443.

irónico en "la seminovela Vida del ahorcado y los cuentos de Un hombre muerto a puntapiés del ecuatoriano Pablo Palacio (posterior a 1930)..."¹²³.

Apenas en 1970 se vuelve a hablar fuera del Ecuador sobre Palacio, cuando el chileno Hernán Lavín lo comenta en el periódico mexicano El día, donde dice que en medio de la denuncia social de los narradores ecuatorianos del treinta, aparece Palacio "que escribió una obra breve -entre novelas y cuentos- e insular dentro de la literatura del Ecuador"¹²⁴. Lavín lo ve como precursor de Cortázar, Revueltas o García Márquez, y afirma que:

Pablo Palacio no es sólo un adelantado... en tratar temas excepción... y en valerse de personajes con deficiencias físicas, psíquicas y morales..., sino que mediante la inmersión de ellos en un mundo donde lo anormal es visto como normal, y al revés; y empleando un lenguaje ya no como simple vehículo vicario de la historia a contar, más bien con *autonomía expresiva*, da por último una visión crítica, de absurdidad en una sociedad alienante... desde el mundo interior, individual, igualmente enfermo. Más presente está Freud que Marx en la obra de Palacio.¹²⁵

Comenta también Lavín Cerda la inclusión de Palacio en su primera novela de un arte poética, y su preocupación por las *realidades pequeñas*, glosando lo dicho por Carrión. Por último, señala que aun para 1970 continúa Palacio en el desconocimiento y en la lectura desde el prejuicio del ortodoxo papel del escritor de izquierda, cuando la obra palaciana rompe justamente con el sistema lingüístico de dominación. Al siguiente año aparece en la Editorial Universitaria de Chile la primera edición de Palacio en el extranjero, a cargo del mismo Lavín y con prólogo de Agustín Cueva¹²⁶.

En 1973 Louise Thorpe Crissman realiza el trabajo de investigación The Works of Pablo Palacio: an early manifestation of contemporary tendencies in spanish American Literature para

¹²³ La nota aparece inicialmente en México, 1959. La citamos de la Recopilación..., p.441.

¹²⁴ Ibid., p.313.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Pablo Palacio, Un hombre muerto a puntapiés y Débora. Santiago de Chile: Cormorán, Col. Letras de América, 1979.

la Universidad de Maryland, Estados Unidos. De éste conocemos un fragmento.¹²⁷ En el artículo se plantea que recursos como la fragmentación, el acercamiento o *infrarrealismo* en denominación de Ortega y Gasset, y la visualidad de la novela, son técnicas que se toman prestadas al cine (montaje, *close-up*, filmación, respectivamente). En Débora, dice Crissman, se cumpliría lo que decía el cineasta Sergei Eisenstein: "Cada pieza del montaje no existe ya como algo no-relacionado entre sí, sino como una representación individual del tema general, que penetra en igual manera en todas las tomas"¹²⁸. Destaca también el uso de la tipografía hecho por Palacio, para concluir que tanto como el uso de las técnicas cinematográficas, eran procedimientos avanzados para su época.

En 1978 aparece en la publicación mexicana Cambio un análisis comparativo del chileno Nelson Osorio entre dos cuentarios de 1927: Un hombre muerto a puntapiés y La tienda de muñecos, de Palacio y su contemporáneo venezolano Julio Garmendia, respectivamente. Características en común de ambas obras serían la crítica burlesca, irónica y punzante; la aproximación a lo fantástico, y la presencia de la sociedad traspuesta en una clave inusual. Osorio llega a afirmar que en cada libro de cuentos se encuentra una sola voz narrativa, "portador(a) de una misma perspectiva irónica, distanciada y extrañante del mundo, (que)... se caracteriza por la misma actitud de curiosidad falsamente ingenua"¹²⁹. En los dos casos interesaría más el modo de mirar en sí, que el objeto de la observación. Cada libro posee unidad, más allá de su aparente diversidad de temas, si se piensa en un afán final por "integrar...(una) unidad temática superior, cual es la configuración crítica de un espacio social, que se diseña a modo de... mosaico burlescamente bocetado y al que se apunta de modo oblicuo"¹³⁰.

¹²⁷ Titulado "Débora", aparece traducido en la revista Cultura, VII: 20. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984. Una parte de éste consta en la mencionada Recopilación..., aunque con otra traducción.

¹²⁸ Cultura..., pp. 92-93.

¹²⁹ Recopilación..., p.406.

¹³⁰ Ibid., p.408.

En 1979 aparece en la revista mexicana Tierra adentro un artículo de José de Jesús Sampedro: "Pablo Palacio: vida del ahorcado"¹³¹. En él se ve a Palacio como un autor polémico dentro de las letras del Ecuador, y se propone el humor como clave de lectura de su obra: así el humor no sería un mero recurso en "Un hombre muerto a puntapiés", sino una interpretación. Se apega mucho Sampedro a una explicación biográfica de la obra de Palacio: la visión del mundo, entre la ironía y el terror a la ironía, correspondería a la locura incipiente. Ciertos elementos -el humor, el cubo, Ana- serían claves integradoras en la última novela palaciana.

Jorge Ruffinelli presenta un trabajo sobre el autor, titulado "Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad"¹³². En él parte de la revisión de la crítica ecuatoriana, anotando el desconocimiento, la falta de objetividad en las lecturas, el biografismo que lo ve como una leyenda o "escritor maldito". Plantea el crítico uruguayo la necesidad de leerlo metafóricamente y no dentro del realismo, para que "El antropófago" se entienda contra los valores burgueses de la moral y la familia, o "La doble y única mujer" contra la anulación social frente a los otros. El mejor cuento de Palacio sería el que da nombre al cuentario, dice Ruffinelli, y lo revisa anotando que la mayor corrosión se da en el estilo o tono literario, en la burla del realismo periodístico y legal. Es un "texto que no se agota en la mera mostración de su denuncia social, aun cuando es claro que tiene la sociedad permanentemente en la mira"¹³³.

Renato Prada Oropeza escribe en 1981 el artículo "La metaliteratura de Pablo Palacio". En él da cuenta de la existencia de una vertiente narrativa metaliteraria, en la

¹³¹ Tierra Adentro, N° 20, oct.-dic de 1979; reproducido en la Recopilación...

¹³² Lo incluye en su libro El lugar de Rulfo y otros ensayos (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980).

¹³³ Ibid., p.149.

que apreciamos "una tensión entre la tendencia *natural* de la narrativa: contar algo... y esa *forzadura* que se le imprime al texto cuando se le obliga a reflejarse... en los elementos de su mecanismo"¹³⁴. En esta corriente inscribe el boliviano la novela Vida del ahorcado, aunque también otras narraciones palacianas se afiancen en lo metaliterario. La construcción del cuento "Un hombre muerto a puntapiés" lo ejemplifica. La notoria presencia del narrador-reconstructor en los relatos (así en "El antropófago", Débora o "Brujerías", según señala Prada) es parte del artificio metaliterario. La "*destrucción* del realismo... está dada por las posibilidades y la naturaleza del mismo sistema literario: como lengua tiene la posibilidad de reflexionar sobre sus propios elementos, es decir, crear un metalenguaje"¹³⁵. Señala la proximidad de Palacio con el mexicano Efrén Hernández para afirmar la "actualidad" de ambos autores en comparación con sus coetáneos occidentales.

La cubana Aralia López hace el análisis socio-estructuralista del cuento "El antropófago", especialmente para la mencionada Recopilación.... A través de éste llega a una connotación social: el antropófago, oncemesino, carnicero que se niega a una profesión liberal, sería el subproletariado de nacimiento tardío en Ecuador, que rechaza su incorporación por el estudio a la pequeña burguesía. La sociedad capitalista sería la verdadera antropófaga, que produce al criminal y lo aniquila. Hay un cuestionamiento a los conceptos de familia y sociedad, en la cadena de "Nicos" que se rompe. El estallido de violencia con que acaba la historia señalaría que "el desbordamiento de los oprimidos será terrible, indiscriminado, primitivo, pero justo"¹³⁶.

El mexicano David Ojeda anota en un texto elaborado para la misma antología crítica, que Palacio es en las letras ecuatorianas el otro polo frente a José de la Cuadra (a quien

¹³⁴ De la revista Hispanamérica (X:28, abril-1981), se reproduce en El quacamayo y la serpiente, Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, N°25, 1985, p.22

¹³⁵ Ibid., p.42.

¹³⁶ Recopilación..., p.402.

Ojeda aproxima al indigenismo). En Palacio abundarían los personajes urbanos y no los vernáculos. Y dice:

Cuando en América Latina imperaba normativamente la ilusión figurativista en narrativa; cuando surgía el creacionismo y se discutía aún con empeñamiento alrededor de *forma* y *contenido*; en plena germinación dogmática del realismo socialista, Pablo Palacio aclaraba en su Vida del ahorcado, ... que *el problema del arte es un problema de traslados*¹³⁷.

Señala a los narradores ecuatorianos contemporáneos Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja y Jorge Rivadeneira como lectores y quizá descubridores de Palacio, en cuya senda aparecen otras voces más jóvenes: Egúez, Pérez Torres, Velasco Mackenzie, entre otros.

El peruano Antonio Cornejo Polar hace también un análisis para la valoración múltiple de Palacio. En la propuesta palaciana, según lo que decía Mariátegui en 1926, se trataría de "proyectar la ficción y sus poderes hacia el esclarecimiento de sentido humano inmerso en la realidad"¹³⁸, y no de la fidelidad de su copia. Por ello para Cornejo, en el relato "Un hombre muerto a puntapiés" se establece un arte poética elusiva: el periodismo y la investigación policial son narraciones autoproclamadas como referenciales -más allá del lenguaje de la crónica roja- que en absoluto llegan a explicar los sucesos, cosa que solo "se logra a través del segundo relato, el relato ficticio que re-cuenta la historia original"¹³⁹. Para ello, la "narración ficticia se instala en los vacíos y en los espacios equívocos de la información periodística"¹⁴⁰. La "carencia de sentido parece ser el cuestionamiento más grave contra la relación realista entre lenguaje-arte y realidad, cuestionamiento que se subraya al incluir dentro de él a lo que es... su modelo: la fotografía"¹⁴¹. La opción es la apertura imaginativa, único dominio de la literatura; "lo imaginario aparece... sujeto a una sobredeterminación de la realidad: parte de ella para

¹³⁷ Ibid., p.421.

¹³⁸ Ibid., p.171.

¹³⁹ Ibid., p.167.

¹⁴⁰ Ibid., p.166.

¹⁴¹ Ibid., p.168.

volver a iluminarla por la vía oblicua -específicamente literaria- de la ficción¹⁴²;

narrando

una agresión, el texto es también, desde la vertiente de su producción, un acto de violencia contra el sistema social (el mundo suburbano, cuasicitadino) al que va dirigido y dentro de cuyas fronteras se realiza como comunicación¹⁴³.

Ignoran la obra de Palacio Jean Franco en su Historia de la literatura hispanoamericana (1973, y aun revisada en 1987) y en La cultura moderna en América Latina (1985); así como Guillermo de Torre en su Historia de las literaturas de vanguardia (en tres tomos, 1971; en el II da cuenta de poesía ecuatoriana de vanguardia, pero nunca habla de la narrativa), la antología de Óscar Collazos Los vanguardismos en la América Latina (1977), y la historia y antología de Ángel Flores Narrativa hispanoamericana 1816-1981 (1981, el tercer volumen, La generación de 1910-1939, recoge un texto de José de la Cuadra y habla del grupo de Guayaquil).

Incluyen a Palacio con sus tres obras el Panorama histórico-literario de Nuestra América (Tomo I, 1900-1943, Casa de las Américas, 1982) y la Cronología Latinoamérica y al mundo 900 a.C.-1985 d.C. (Col. documentos de la Biblioteca Ayacucho, 1987).

¹⁴² Ibid., p.170.

¹⁴³ Ibid., p.165.

3-3. De la revaloración a la *valoración múltiple*.

*Si pocos autores latinoamericanos han permanecido tan descolocados e incomprensidos... ello se debe, en primer lugar, al carácter casi fantasmal de su biografía editorial...*¹⁴⁴

Durante treinta y dos años (desde que aparece su última novela a la edición de sus obras completas en 1964), Palacio se conoce únicamente por referencias, siendo la suya, en palabras de Vladimiro Rivas una "inmortalidad equívoca y precaria"¹⁴⁵. La revaloración de Palacio en Ecuador se produce en los últimos treinta años, y sus momentos cumbre son 1984 y 1987¹⁴⁶.

El escritor Abdón Ubidia publica en 1974 su estudio "Una luz lateral sobre Pablo Palacio" (Bufanda del sol), en el que plantea que el trauma de la ilegitimidad y orfandad es el que obsesiona a Palacio y lo persigue a lo largo de su obra, y no la premonición de su locura -como plantea el resto de la crítica biografista-. Hay una preocupación progresiva por el entorno en la obra palaciana, desde la "desnudez" en que asoman los protagonistas de sus cuentos, al paseo por Quito del Teniente de Débora y la gran apertura al mundo de Andrés Farinango en Vida del ahorcado, donde importa el escenario físico tanto como el sociopolítico; fenómeno que para Ubidia coincide con la apertura social de Palacio. La obsesión por la carencia de madre se encarna, según el narrador quiteño, en "La doble y única mujer", cuya protagonista -yo primera- sería la encarnación de Palacio, perseguida por la

¹⁴⁴ Vladimiro Rivas, en Celina Manzoni, Op. cit., p.115.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Es entonces cuando la revista Cultura del Banco Central del Ecuador reúne (VII,20, sep.-dic. de 1984) varios textos sobre Palacio, y cuando Casa de las Américas encarga a Miguel Donoso Pareja la Recopilación de textos sobre Pablo Palacio que aparece en La Habana en 1987, como parte de la colección Valoración múltiple de dicha editorial.

madre que se oculta y niega -yo segunda- pero de la que es reflejo. Por el mismo motivo serían huidizas las imágenes femeninas de la obra palaciana.

En 1977 aparece una nota de Francisco Tobar en la revista guayaquileña Cuadernos del Guayas: "Pablo Palacio, el iluminado". En él señala que mayor rareza presentan los temas y estilo de Palacio que su vida (lo cual es un avance en el afán biografista de la crítica nacional).

En 1980 la Biblioteca Ayacucho publica el volumen Narradores ecuatorianos del 30, donde tenemos el pronunciamiento de Jorge Enrique Adoum como prologuista¹⁴⁷. Respecto a Palacio, recuerda Adoum que Ulises de Joyce aparece en 1922 y El proceso de Kafka en 1925, en idiomas originales, por lo cual es seguro que el narrador lojano los desconoció. Se opone a la lectura que se ha hecho aproximando a Palacio a varios autores mundiales, pues esto no lo explica, únicamente le resta originalidad. Dice Adoum que resulta extraña la proclamación antirrealista de Palacio en un momento en que el realismo no era hegemónico, y que su exaltación de las *realidades pequeñas* estaría hablando de una presencia que en ningún caso es privativa suya, pues eso define el género novela (a diferencia de la epopeya que sí se centra en las grandes realidades). En todo caso, Adoum plantea la distancia de Palacio con sus contemporáneos en que frente al *telescopio* con que los realistas miran el mundo, Palacio elige un *ultramicroscopio* "para observar las bacterias de la descomposición de la mentalidad burguesa"¹⁴⁸

En 1981 aparece el artículo de Alfredo Pareja Diezcanseco "El reino de la libertad en Pablo Palacio" (Revista Casa de las Américas), en el que afirma que las interpretaciones y

¹⁴⁷ Este texto se halla reproducido en J.E. Adoum. La gran literatura ecuatoriana del 30. Quito: El Conejo, 1984.

¹⁴⁸ Jorge Enrique Adoum. Narradores ecuatorianos del 30. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, p.XLI.

lecturas de la obra del lojano suelen ser tan superficiales como erróneas. Se adentra en las significaciones de Débora, y dice: que es "una profetisa que no profetiza nada"¹⁴⁹, y que a la Débora bíblica y a la palaciana solo las une "...el reino de la libertad...: la judía... se libera liberando a su pueblo...; la de Palacio... se libera por el lenguaje y la sorna de todas las reglas del juego novelístico de entonces"¹⁵⁰. La que ilumine la lectura de la obra palaciana debe ser una *luz lateral*, la "de los desquiciados y descompuestos, de los fantasmas y los duendes que se aposentan dentro de los iluminados lateralmente"¹⁵¹.

En 1983 tenemos la lectura de Vladimiro Rivas sobre "Luz lateral" para la colección Biblioteca Estudiantil, en que afirma que ése es "el mejor cuento de horror de la literatura ecuatoriana"¹⁵². "El horror radica... en la observación directa de una conducta paranoica, enferma, solitaria, impotente, y en la contemplación de unas visiones demoníacas"¹⁵³.

Vale la pena destacar la visión de Humberto Robles (el estudioso de la vanguardia en Ecuador) sobre Palacio: en 1984 aparece "Pablo Palacio; el anhelo insatisfecho" en la revista quiteña Cultura. Ahí se señala la presencia temprana de personajes desajustados en las narraciones palacianas; su existencia rompe la armonía o equilibrio aparente, fenómeno que se extrema en sus obras posteriores. La técnica narrativa de Palacio aumenta también con el tiempo (Robles parte de la revisión de los cuentos que aparecen en revistas pero no en libros, en vida del autor). De este modo, al llegar a 1927, "(l)o monstruoso y lo torcido, lo insólito y demencial... están allí... para hacer estallar la violenta yuxtaposición y contraste de lo abyecto y la norma, del enfermizo y la sociedad"¹⁵⁴. Y en la última novela

¹⁴⁹ Recopilación... p.108.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Ibid., p.112.

¹⁵² Pablo Palacio, Quito: Ed. Indoamérica, P.134.

¹⁵³ Ibid., p.137.

¹⁵⁴ Cultura, Quito: Banco Central del Ecuador, 7:20, sep.-dic. de 1984, p.68.

"el espacio es interior. La realidad objetiva no cuenta... Lo que hay es un montaje de imágenes, secuencias y viñetas que remiten a una ordenación abierta más propia del diario"¹⁵⁵.

En el mismo número aparece un artículo de Renán Flores, "Pablo Palacio o la magnífica locura", en el que recalca que la obra de Palacio de 1927 aparece entre los dos manifiestos de Breton, por lo que el autor se podría comparar con un pararrayos que capta el espíritu de la época. Flores centra su visión en el biografismo, afirmando, por ejemplo, que en el cuento "El frío" Palacio habla "de la familia que... no tuvo y por la que siente incontenible nostalgia"¹⁵⁶. Se trata de un artículo desordenado, que mezcla el análisis de la obra con un recuento de la biografía y de la crítica del autor, lo último sin la menor criticidad pues está de acuerdo con lo afirmado por todos, aun con los que sostienen posturas contrarias - Carrión y Ribadeneira, p.ej.-. Nos desapegamos en especial de su lectura de "Comedia de enredos", que no es obra teatral de "final por lo demás desconcertante"¹⁵⁷ como pretende Flores, sino un relato híbrido pero absolutamente irrepresentable que parodia la estética romántica hasta llegar a la ruptura metaliteraria. Y cuyo argumento remeda el de la novela Cumandá -paradigma del romanticismo nacional- por lo que el inevitable final se insinúa desde la presentación de los personajes.

Llama la atención que una postura absolutamente contraria aparezca en el mismo número de Cultura: se trata de "Sociología de la función social en la obra de Pablo Palacio" de Myriam Julia Kohen¹⁵⁸. En este trabajo la estudiosa se proclama en contra del biografismo para leer a Palacio, y revisa la crítica. Hay un punto en que disintimos: afirma Kohen que el silencio de los contemporáneos de Palacio es sinónimo de admiración, en lo que disintimos:

¹⁵⁵ Ibid., p.73.

¹⁵⁶ Ibid., p.52.

¹⁵⁷ Ibid., p.53. Comparte el error Unruh (Op.Cit., pp.17 y 172-173), al incluir a Palacio entre los dramaturgos vanguardistas.

¹⁵⁸ Presentado como parte de su tesis de licenciatura ¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!, aparece sin retoque alguno en la revista, abundando por ello referencias a obras citadas que no se incluyen en las notas de Cultura.

para nosotros, el rechazo, la incomprensión, y aun el desconocimiento pueden manifestarse también silenciosamente. El planteamiento principal del estudio es la lectura diacrónica de la crítica y obra de Palacio -para revisar su función social- concluyendo Kohen en que es la pérdida de la fuerza de ruptura (habiendo cambiado en este medio siglo la visión de la literatura) la que permite hoy una mayor comprensión de este autor.

En 1987 tenemos a Jorge Dávila Vásquez, quien escribe para la mencionada Recopilación... el artículo "Tal era su iluminado alucinamiento" (aunque está fechado 1978). El autor cuencano plantea que Palacio no rompe con la realidad como tema literario, sino con la forma de representarla. Considera Dávila que el de Ubidia "es el único estudio crítico serio, aunque mínimo, que sobre Pablo Palacio se haya escrito en el Ecuador"¹⁵⁹. Para aminorar en algo esta carencia, revisa largamente la obra de Palacio, sobre todo sus cuentos, inclusive los que aparecieron solo en revistas. Su análisis parte desde lo literario y no desde lo biográfico -ése sería su reparo frente a valiosos estudios, como los de los dos Carrión, Ruffinelli y Ubidia-. De su lectura se desprende que para Palacio la literatura es artística, innovadora. Palacio es el primer novelista urbano del Ecuador; en sus novelas se pierde el tema principal por la irrupción de subtemas; no son obras de estructura acabada y cerrada, o humorísticas, y solo desde estas pautas se lee el aporte de Palacio a la nueva narrativa ecuatoriana e hispanoamericana. Destaca Dávila la objetivación de la palabra: "la palabra se vuelve *objeto*, cosa que se puede lanzar, refregar..., escupir"¹⁶⁰, y de igual forma la persona se vuelve objeto, y por lo tanto palabra, palabra cosificada. En 1989 aparece una comparación suya entre los cuentos de Palacio y de Dávila Andrade, con la que pretende sobre todo que se revise la narrativa de estos grandes autores¹⁶¹.

¹⁵⁹ Recopilación..., p.201.

¹⁶⁰ Ibid. 251.

¹⁶¹ Este artículo aparece en la revista quiteña Palabra Suelta N°.6; y lo reproduce Celina Manzoni en 1991.

En 1988 aparece el artículo de Wilfrido H. Corral "La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana" en la Revista Iberoamericana. En él plantea que el problema que anuncia en su título es complejo por tener que luchar contra cuatro situaciones: "a) una recepción irresoluta, b) una historiografía... literaria... inflexible, c) una ofuscación genérica, d) una modernidad incierta"¹⁶². Afirma Corral que aunque a partir de la edición de las obras completas de Palacio en Ecuador en 1964 se lo conoce e identifica como ajeno a la tradición literaria, "sigue malentendido en su país. Si se lo aprecia es por ser *sui géneris*, si se lo rechaza es por su *demencia*. Esta ambivalencia nunca llega a una verdadera interpretación crítica, y lo que... revela es... falta de distancia de lectura"¹⁶³. Respecto a la modernidad del autor, se pregunta:

¿No son los sesudos acontecimientos fragmentados, el discurso velado y contradictorio, el continuo desmentir humorístico, semióticas afines y la función del lector -características palaciegas (SIC) si las hay- gran parte de lo que está determinando lo que se considera moderno hoy?¹⁶⁴.

En el mismo número de la revista se encuentra el artículo "Un hombre muerto a puntapiés, lectura introductoria" del ecuatoriano David Quintero. Su lectura pone énfasis en el desenmascaramiento de los discursos oficiales -legal y de la prensa- como llenos de prejuicios: "En el noticiero no sólo se reportan los hechos objetivos del crimen, sino que también se valoriza la integridad moral de la víctima... la objetividad... está escindida desde un principio por el mensaje valorizante"¹⁶⁵. El narrador, al mismo tiempo lector-ficticio de la noticia, se halla caracterizado en el cuento como "un personaje... intelectual, representante de un sector acomodado e interesado por lo que ocurre en su sociedad"¹⁶⁶. A este personaje lo encontramos pasivo y en espera frente a la prensa, y

¹⁶² Rib. 54: 144-145, p.711.

¹⁶³ Ibid. p.717.

¹⁶⁴ Ibid. p.714.

¹⁶⁵ Ibid. p.728.

¹⁶⁶ Ibid. p.731.

demandante e irónico con la policía, dice Quintero, recalcando la desconfianza hacia la segunda institución y aun su superior.

En suma, la actitud despectiva... hacia el personaje policía y hacia sus personajes imaginarios, descritos todos con facciones indígenas, demuestra una conciencia de *diferenciación etnocéntrica*. Por igual, ...los personajes imaginarios son asociados... con la fuerza represiva, la violencia instintiva y con el vicio... estamos frente a la representatividad de un verticalismo ideológico¹⁶⁷.

Elemento final que Quintero asocia con la coyuntura política sin opciones dentro del panorama del acceso al poder de liberales y conservadores en Ecuador en los veinte, con muy tenues diferencias.

En 1989 la publicación quiteña Nariz del diablo recoge el artículo de Ramiro Noriega "Esta ficha de dominó cabe en cualquier literatura". En él analiza la peculiaridad de la obra de Palacio, afirmando respecto a Vida del ahorcado que

La literatura de Pablo Palacio aparece como un cuerpo que busca su forma, un rompecabezas del cual una de sus características fundamentales es que todas las piezas pueden ocupar todos los lugares, o ninguno. De allí la creación de un espacio virtual, a la imagen del "cubo" en el que viven los hombres de la Ciudad, la que a su vez es metáfora de una prisión y de un lugar insaciable en cuanto a las perspectivas que ofrece¹⁶⁸.

3-4. Los estudios recientes.

Aglutinamos en este apartado los estudios aparecidos de 1990 a la presente fecha, dentro o fuera del país. Lo más interesante, es que por primera ocasión contamos con libros completos (así Fernández, Manzoni y Quintero), estudios monográficos que abordan la obra del autor, y la recepción de la misma.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.733.

¹⁶⁸ Ramiro Noriega, "Esta ficha de dominó cabe en cualquier literatura", en Nariz del diablo. Quito: I.E.C.E., diciembre de 1989, p.86.

En 1991 aparece un ensayo sobre Pablo Palacio del ecuatoriano Vladimiro Rivas Iturralde, del cual extrajimos ya un par de citas. Luego de revisar el problema de las ediciones, las cuales solo se realizan fuera del Ecuador en Chile, Cuba y México, afirma:

Si fuese más difundido internacionalmente, ocuparía un lugar, con los argentinos Macedonio Fernández y Roberto Arlt, como uno de los más radicales cuestionadores del realismo decimonónico y uno de los precursores de la narrativa contemporánea de lo insólito en Latinoamérica¹⁶⁹.

Se pronuncia Rivas en contra de las lecturas que se guían por el *aura novelesca* de la vida de Palacio, así como de la lectura unilateral y frontal de la obra, que debe hacerse "oblicua y lateralmente, con guantes de operar... Casi todo lo que de él se afirma debe considerarse mera propuesta, mera hipótesis"¹⁷⁰. Recalca la *aepicidad* palaciana, en una narrativa que no se interesa por contar; su descubrimiento de la primera persona para la narrativa ecuatoriana y su cultivo del metalenguaje, siendo el primer ecuatoriano en hacer *metacuentos* y *metanovelas*; el manejo de tensión que logra con la *fuerza centrípeta* de la concisión y la frase lapidaria, racional, lúcida y la *centrifuga* de la digresión humorística. Pablo Palacio construye una narrativa de las carencias (sus personajes carecen de proyectos vitales y aun de presencia física) quizá por una incapacidad de contar otro tipo de historias, dice Rivas.¹⁷¹

También en ese año aparece el libro de la estudiosa española María del Carmen Fernández, El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30. Se trata de un trabajo exhaustivo de revisión de los contextos histórico y cultural, de la crítica sobre el autor; y del análisis literario de su obra desde el señalamiento de las constantes temáticas.

¹⁶⁹ Desciframientos y complicidades. México: U.A.M., 1991. Lo incluye Celina Manzoni, Op. Cit., p.116.

¹⁷⁰ Ibid., p.119.

¹⁷¹ A su pronunciamiento de que Vida del ahorcado pudiera ser la primera novela *collage* de Latinoamérica se opone Cueva en su último ensayo, señalando que veinte años antes aparece Miramar de Oswald de Andrade.

y de la profundización en su concepción narrativa. Nos interesa destacar de manera especial su parte literaria. Los personajes de Palacio aparecen en medio de la vulgaridad, pero no por su extracción carecen de conflicto: su angustia proviene de la eterna insatisfacción al saber la mediocridad en que se hallan. Enfatiza Fernández la denuncia social presente a lo largo de la narrativa palaciana, denunciando también de este modo la mala lectura de la que ha sido objeto, pues era la evasión de la realidad la que se le reclamaba. En el marco de la denuncia aparece la visión desmitificadora de la ciudad de Quito en Débora, "una ciudad pobre, sucia y... sumida en el ensueño y la inactividad"¹⁷²; imagen bien distante de la idílica postal colonial del imaginario romántico, encontramos al mismo "centro histórico en proceso de tugurización", abogando Palacio por la modernidad sin huecas nostalgias de corte feudal. En este mismo sentido aparece en entredicho aun el concepto de 'patria' tan esgrimido por el Estado burgués. La mirada de los pobladores del país es igualmente falta de concesiones: sabios y primitivos se encuentran en igual soledad, ajenos a la felicidad o algo que se le parezca. Tampoco el amor los redime, ni la utopía revolucionaria, que no alcanza a romper la miseria y complejidad de las individualidades. Así "el mensaje de Palacio implica la desorientación del lector, el vاپuleo de todos sus esquemas de lectura y de comprensión del mundo, la exigencia... de que se convierta en participante y descifrador"¹⁷³. El discurso legal es otro de los que Palacio denuncia como manipuladores, baluartes de un sistema inhumano. El incómodo lugar del intelectual revolucionario de clase media, "situado entre las masas pobres a las que defiende, y la burguesía, a cuyas comodidades aspira"¹⁷⁴, aparece por primera ocasión en las letras nacionales con Vida del ahorcado. Fernández rechaza la visión de Palacio como escritor solitario, tras revisar las propuestas de las publicaciones de vanguardia en Ecuador (desgraciadamente desconoce el libro de Robles al respecto), y destaca que el realismo se consagra en 1934, cuando ya Palacio no hace literatura. La

¹⁷² María del Carmen Fernández. El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30 Quito: Ed. Libri Mundi-Enrique Grosse-Luemern, 1991, p.227.

¹⁷³ Ibid., p.417.

¹⁷⁴ Ibid., p.423.

lectura biografista de la crítica la inaugura tempranamente Benjamin Carrión, recalca, quien no logra explicar la originalidad de Palacio sino por su niñez de cuasi orfandad, y luego, por la enfermedad; esquematización simplificadora a la que se recurre aun cincuenta años después. Dice Fernández: "lejos de tratarse de una literatura espontánea, posible producto del *automatismo* de una mente proclive a la enfermedad, estamos ante una obra revisada"¹⁷⁵. Es el mundo descompuesto el que se reproduce en la fragmentación narrativa, para que el lector plantee activamente con la reconstrucción del texto la del mundo. El desequilibrio de lo real e irreal en la obra -lo onírico y lo mágico tienen cabida junto a lo objetivamente comprobable- lo aumenta el manejo del humor, necesariamente desequilibrante. La española incluye al final del libro los textos desconocidos del autor, por no haber sido incluidos en sus Obras completas; lo cual resulta muy valioso.

El último artículo del sociólogo ecuatoriano Agustín Cueva "*Collage* tardío de *L'affaire* Palacio" es "una suerte de *ajuste de cuentas*, polémico y apasionado, que escribió entre diciembre de 1991 y enero de 1992 para justificar las posiciones que ya antes asumió en torno a ...Palacio"¹⁷⁶. Cueva publicó en 1978 un artículo en que defendía la trascendencia del indigenista ecuatoriano Jorge Icaza, frente a una lectura demoledora que exaltaba a Palacio, cosa que según él, nunca se le perdonó. En su contra se pronunciaron Rojas, Donoso, y Fernández. Y aun se lo eliminó sistemáticamente, dice, de los nuevos estudios sobre el autor, olvidándose de que fue él el prologuista de Palacio en la edición chilena en que reconocía la calidad del lojano. Se pronuncia sobre todo en contra de la postura de Miguel Donoso Pareja sobre Palacio (ubicarlo en los 30 como un adelantado, cuando "no es un *adelantado* de nada, sino el *prototípico* escritor de la década de los veinte"¹⁷⁷). Concluye en ratificar su criterio de 1978 de que Palacio es un escritor de segunda línea

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.427.

¹⁷⁶ Fernando Tinajero, "Prólogo", en Agustín Cueva, Literatura y conciencia histórica en América Latina. Quito: Planeta-Lettraviva, 1993, p.7. El artículo fue escrito entre diciembre de 1991 y enero de 1992, y publicado *post-mortem*.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.158.

continentalmente; añadiendo que no es un precursor, puesto que "En América Latina el vanguardismo histórico comienza a finales de la década de los diez y se eclipsa hacia finales de los treinta"¹⁷⁸; y que hasta los setenta al menos la producción relativista ecuatoriana del realismo social "había sido el punto más alto"¹⁷⁹.

José Miguel Oviedo incluye a Palacio en su Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. I. Fundadores y renovadores, en cuyo prólogo ubica al ecuatoriano como autor de la innovación, en la línea del cuento fantástico, vanguardista, especulativo y humorístico -línea en que aparece junto a Macedonio Fernández y Felisberto Hernández; seguidos por Borges, Bioy Casares, Arreola y Monterroso entre otros-. Dice Oviedo para explicar a esta vertiente que

la vanguardia, interesada en todo lo desconcertante y anómalo, y especialmente el surrealismo, con sus buceos en el ámbito del subconsciente, estimularon la imaginación de muchos escritores y reclamaron su atención hacia esa zona oscura de la experiencia personal... dieron origen a narraciones de estructura onírica, tono lírico y personajes de textura larval¹⁸⁰.

Al comentar la obra del autor, dice que no se trata de oponer realismo y antirrealismo, por la presencia de elementos realistas en Palacio, sino su divergencia en cuanto a los *usos y modos* del realismo. El cuento antologado es "Un hombre muerto a puntapiés".

En 1993 aparece Cuento contigo. Antología del cuento ecuatoriano de Cecilia Ansaldo. En el prólogo, la catedrática y crítica guayaquileña señala 1927 como año clave para el cuento ecuatoriano, por aparecer tanto "La mala hora" de Leopoldo Benites Vinuesa -pionero de la estética del *Grupo de Guayaquil*- como el libro de cuentos de Palacio. En la nota sobre el

¹⁷⁸ Ibid., p.166.

¹⁷⁹ Ibid., p.167.

¹⁸⁰ José Miguel Oviedo, Op. Cit., p.22.

autor, dice Ansaldo que "renovó substancialmente la narrativa del Ecuador, que tardaría treinta años en apreciar sus aportaciones"¹⁸¹ El cuento antologado es "Luz lateral".

Humberto Robles publica un artículo, "Pablo Palacio y sus *guantes de operar*", en el que plantea que Palacio hace una serie de *empréstitos* de lo científico en todas sus manifestaciones -la magia y lo esotérico pre-científico, la medicina y aun la filosofía-. En este sentido "*con guantes de operar* es una frase y una divisa que... revela un concepto de práctica artística en términos de un laboratorio o de una sala de operaciones"¹⁸². Pero la actitud es bivalente, pues también desenmascara la presunción científica, haciéndonos ver que ésa es solo una forma más de conocimiento, otro discurso del poder. "A lo que aspira Palacio es a emancipar a su lector de prejuicios ancestrales, provincianos, que lo mantienen en una posición excéntrica, cómica en su céntrica suposición"¹⁸³. Incluye el texto "Novela guillotizada".

En mayo de 1994 aparecen coincidentemente dos libros: Representación e ideología en Pablo Palacio del ecuatorianista David Quintero, y El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio de la argentina Celina Manzoni.

El libro de Quintero plantea que el de Palacio es un nuevo proyecto estético, correspondiente a la clase media -estrato de reciente aparición que busca la representatividad- que frente a la integración del mundo que presenta el realismo propone su cuestionamiento desde el lugar del intelectual. Su lectura es histórica y literaria, desarrollando la visión que conocimos en su artículo ya mencionado. En las novelas vemos la fragmentación y el descentramiento progresivo de los sujetos sociales, que solo se

¹⁸¹ Cecilia Ansaldo, Op. Cit., p.83.

¹⁸² Humberto Robles, "Con guantes de operar", en Crónica del río. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, septiembre de 1993, p.14.

¹⁸³ Idem.

radicalizan al enfrentarse los narradores consigo mismos. El espíritu futurista, de optimismo por la modernidad y fervor por el maquinismo, estaría presente en Palacio. La necesidad de un lector activo, distinto del tradicional, marca la obra; hacia ello apuntan la fragmentación, las elipsis. Con el Teniente de Débora se marca la imposibilidad de que la intervención militar de 1925 produzca una nueva nación, si pensamos en todos los prejuicios que arrastra el protagonista. En Vida del ahorcado, "la intensiva yuxtaposición de textos... tiene la función de representar una serie de mensajes ideológicos, que se basan en el desmembramiento del texto como cuerpo social"¹⁸⁴. El filicidio y el suicidio señalan el descreimiento en la sociedad, la voluntad de romper con ella; pero también la imagen de la clase media como "*loca-visionaria* con tendencias autodestructivas"¹⁸⁵. Habla Quintero de una atmósfera *carnavalesca* en el sentido bakhtiniano, en la audiencia del ahorcado, donde se evidencia la falta de criticidad del pueblo, su manipulación por parte de los distintos saberes. Es, en definitiva, el de Palacio un *vanguardismo contestatario*. Concuere en gran medida con la visión de Fernández, aunque parece desconocer su estudio.

Consideramos que el de Celina Manzoni es uno de los estudios más interesantes acerca de la obra de Palacio, a pesar de su corta extensión. Los probables motivos para las deficiencias de la crítica, señala, serían: el lastre comparativo, al coincidir la obra palaciana con una narrativa brillante que se vuelve paradigmática (la del *Grupo de Guayaquil*); el prejuicio de la delimitación genérica; y la no correspondencia generacional del autor. Revisando estos primeros dos puntos, dice Manzoni:

El movimiento de la vanguardia en América Latina coincide con la emergencia de la llamada *novela de la tierra* y aunque incluso algunos de sus textos serían impensables sin la asimilación de renovación que aportan las vanguardias, en algún momento, que probablemente puede fecharse alrededor de 1927-1928, se produce la escisión y con ella, el borramiento¹⁸⁶.

¹⁸⁴ David Quintero, Representación e ideología en Pablo Palacio. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, p.134.

¹⁸⁵ Ibid., p.161.

¹⁸⁶ Celina Manzoni, Op.Cit., p.15.

Por ello mismo, la narrativa vanguardista queda en una especie de limbo. Las opciones de la crítica acerca de Palacio fueron: estigmatizarlo y explicarlo a partir de la enfermedad - sífilis y locura-; escamotearlo silenciando toda huella del movimiento vanguardista ecuatoriano (por eso la importancia del estudio de Humberto Robles); o partir de la "fuerza modélica del realismo" narrativo, desde una lectura institucional -cátedras, periódicos, instituciones culturales, universidades ecuatorianas y norteamericanas (y en las últimas; la concepción de los ecuatorianistas-. Todo ello conllevó al establecimiento y reproducción de concepciones maniqueas: *realismo social = bueno, Palacio = malo*; o su contrario. Engañosa es también para una justa lectura la proclamación del BOOM latinoamericano como una narrativa sin herencias hispanas que reconocer. Se ve por todo ello a Palacio como un autor-isla, desconociendo su participación de una red de tejido diferente. Luego viene la parte antológica de la crítica del autor, muy útil para consultar de manera directa el material fuera de Ecuador.

En 1995 aparece otro artículo de Hernán Lavín sobre Palacio, incluido en el libro de su autoría titulado Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana. En éste se pronuncia el estudioso y poeta chileno por la equivalencia de los descubrimientos de Palacio para la narrativa con los de César Vallejo en la poesía. Débora es para Lavín "el recuerdo de un libro que... es el mismo de la escritura... Vuelta al palimpsesto"¹⁸⁷. El silencio de Palacio es la meta de su narrativa, el lenguaje se aproxima al vacío original. Al sumergirse en el yo, Palacio se vuelve *extemporáneo*, o en nuestro contemporáneo. Lo de Lavín son más que nada notas de lectura, apuntes, asociaciones libres muy personales sobre Palacio, que no por ello carecen de interés o seriedad.

¹⁸⁷ Aunque fechado 1984, no se consigna su ficha de aparición previa, pues el autor solo dice "escritos entre 1974 y 1994, que se publicaron en revistas de México -particularmente universitarias- y en suplementos culturales", p.9-10. Hernán Lavín Cerda, Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana. México: U.N.A.M., Ediciones del Equilibrista, 1995, p.65.

Como último y más reciente acontecimiento, señalamos la aparición de las dos novelas de Palacio a fines de 1995 en el Distrito Federal, editadas en un solo volumen por la Universidad Autónoma Metropolitana, prologado por Vladimiro Rivas en términos similares a los de su artículo ya anotado, y consignado por Manzoni.

3-5. Jitrik y Manzoni: *la teoría de la ruptura*.

... (en el sistema) hay toda una serie de estrategias que... quizá no afecten tanto a los textos en sí mismos cuanto a la comprensión del esquema general en el que se inscriben estos textos.¹⁸⁸

El escritor y crítico argentino Noé Jitrik establece en su cátedra Literatura Latinoamericana II, de tema "las rupturas en la literatura latinoamericana contemporánea" - primer cuatrimestre de 1991, Universidad de Buenos Aires- una cierta *teoría de la ruptura*. Por la utilidad de sus aseveraciones nos permitimos incluirlas aquí de manera extensa.

Siguiendo el planteamiento de Jitrik, existirían dos tipos de ruptura básicos: a) *en el interior de un código* y b) *contra un código*.

En el primer caso, la ruptura se ejerce sobre los elementos de un código. Y por lo mismo, implica una continuidad, de lo que se puede extraer tanto una cierta idea de

¹⁸⁸ Noé Jitrik, Literatura Latinoamericana II. Buenos Aires: SIM apuntes, 4 de abril/ 7 de mayo de 1991, N°3, p.7.

progresión a partir de relaciones causales dentro de la historia de la literatura. (La aparición de otras voces narrativas, en su momento, habría roto con cierto canon previo -el narrador omnisciente y calificador del realismo balzaciano, por ejemplo, fue "superado" o "reemplazado" por otras voces más neutrales y equiscentes- hasta asimilarse y convertirse en un nuevo canon). "Texto canónico - ruptura de algún elemento interno - innovación, todo en una línea como si el código funcionara como representante de una cierta racionalidad constructiva"¹⁸⁹, dice Jitrik, y también como si "esa racionalidad fuera garantizada pese a las rupturas que se producen en algunos de sus elementos componentes"¹⁹⁰. El cuestionamiento de cierto aspecto en algún elemento de un código, reforzaría a fin de cuentas la misma idea de código: luego de un momento de reflexión, detectamos los cambios que hacen necesaria la periodización literaria, al aparecer registrados como renovaciones dentro de la historia de la literatura.

En el segundo caso, la *ruptura contra el código* se presenta como un fenómeno más fácil de detectar por su radicalismo, y por esto mismo de más compleja asimilación. "En tanto inasimilables, se presentan como tumores dentro del sistema; están ahí, son admitidos como rupturas, pero no penetran en el cuerpo global del sistema"¹⁹¹. Un ejemplo clarísimo de estas *tumoraciones* sería el mismo que cita Jitrik en su cátedra: *Trilce* de Vallejo es un hito reconocido ampliamente por la crítica, aunque la historia de la poesía nunca lo asimile. "No se puede negarlo como ningún cuerpo niega la enfermedad que de pronto lo acompaña"¹⁹².

El primer tipo de ruptura, dentro de los elementos del código, puede presentarse de tres maneras: 1) por reinterpretación o nueva formulación de los elementos, 2) forzando sus atributos, -atrofiándolos o hipertrofiándolos-; y 3) haciéndolos cambiar de función.

¹⁸⁹ *Ibid.*, N° 1, p.5.

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, N° 1, p.10.

¹⁹² *Ibid.*, N° 2, p.6.

El segundo tipo de ruptura se realiza 1) o bien pasando por alto o ignorando los elementos del código, 2) o bien proponiendo elementos nuevos.

Dependiendo de cada tipo de ruptura varía la forma en que el código la procesa, según cuán profundamente se vea afectado por ella. Para estudiar la recepción, Jitrik propone tres niveles en las rupturas: el *temático*, el *sintáctico* y el *de la legibilidad*. (El último nivel se relaciona especialmente con el vocabulario y los códigos de lectura vigentes). En el orden en que aparecen mencionados aumenta su dificultad de ser aceptadas y asimiladas por el canon, y el tiempo que tardan en ser procesadas; así, el tema es la primera transgresión que se acepta.

El sistema literario cuyos elementos son transgredidos, tiene una respuesta "defensiva", sobre todo a nivel de los "enunciadores canónicos": la Academia, el periodismo, los premios y los jurados de concursos literarios, la cátedra universitaria. Las reacciones varían entre los rechazos -desde el desdén y la ignorancia; o mediante actos de invocación, cuando en nombre de unos valores y un canon que no se pueden modificar, se dice algo como "el arte es otra cosa"-, los contra-ataques y los pactos o convenios. Este último caso, en que prima la tolerancia y se acepta la pluralidad de manifestaciones, es poco frecuente. Puede producirse como "una aceptación a medias: se lo acepta aunque no se lo siente como propio"¹⁹³. En ocasiones se llega a *pactar* reformulando un código, pero sin abolirlo; y, con menor frecuencia aun, se puede llegar a la aceptación.

Para enfocar en concreto una aproximación al sistema literario latinoamericano, Jitrik plantea que la dificultad geográfica junto con la disritmia histórica -"diferentes ritmos en los transcurso propiamente históricos de cada una de las regiones del continente"-

¹⁹³ *Ibid.*, N° 3, p.9.

producen islotes de tendencias y actitudes en el sistema literario de la región. Un tercer factor para esta "periodización desigual" sería la diferencia de aplicación de modelos - "gestados en otras latitudes, e incorporados luego"-. De todo esto resulta una complejidad enorme para encontrar características unitarias en el amplio corpus. Por esta misma peculiaridad y autonomía de nuestras letras, Jitrik propone pensarla más en término de gestos (que vemos muy próximos a las nociones de *actitudes fundamentales* que usa Wolfgang Kayser) que de géneros. Lo que prevalece no es una forma estricta, sino que basándose en ellos se puede llegar a entender "qué pasa en una época determinada en el campo literario, cómo se mueven las cosas de un lado para otro, y cómo se van produciendo formas nuevas y diferentes en su aspecto exterior"¹⁹⁴.

Por último, Jitrik y Manzoni (su adjunta en esta materia, y la encargada de revisar el caso de Palacio), proponen que el autor ecuatoriano realiza la *ruptura en el orden de la representación*, apareciendo dentro del *corpus* narrativo ecuatoriano como una *tumoración*, reconocible pero inasimilable. La ruptura del *Grupo de Guayaquil* se produce en cambio dentro del *código*, lo que explica su asimilación más bien temprana y su pronto reconocimiento.

¹⁹⁴ Ibid., N° 6, p.4.

4-UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS: LOS CUENTOS.

De los nueve cuentos que componen el volumen Un hombre muerto a puntapiés, publicado en Quito en 1927, hemos seleccionado cinco para el presente capítulo, atendiendo a su relevancia dentro del tema de la narrativa de vanguardia que nos interesa desarrollar. Eventualmente, y sin pretender abarcarlos de manera exhaustiva, aparecerán citas de los otros cuatro cuentos ("Las mujeres miran las estrellas", "El cuento", "¡Señora!" y "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z"), cuando las mismas sirvan para ejemplificar alguna de las aseveraciones.

Los cuentos escogidos para el análisis son, en el orden en que aparecen en el cuentario de Palacio, los siguientes:

- a) "Un hombre muerto a puntapiés".
- b) "El antropófago".
- c) "Brujerías".
- d) "Luz lateral", y
- e) "La doble y única mujer".

FALTA PAGINA

No.

76

4.1. Historias y personajes.

Un brujo y una bruja, un antropófago, un sifilítico, unas siamesas, y un homosexual son los protagonistas de los cinco cuentos seleccionados. Se trata, evidentemente, no solo de seres marginales, sino incluso de caracteres socialmente estigmatizados, poco recomendables. La selección parecería propia de la estética naturalista, pero, el tratamiento de los personajes, la postura de los narradores frente a ellos (en los casos de "Luz lateral" y de "La doble y única mujer", son los mismos protagonistas quienes cuentan sus historias), la irrupción del humor negro, impiden por completo leerlos dentro de la tradición del naturalismo. Son, todas ellas, narraciones rupturistas.

Palacio no asume una actitud moralizadora frente a estos protagonistas marginales. Cuando los observa de manera irónica o fría, no es mayor la dureza de su mirada que cuando enfoca a otros personajes (un estudiante, un sabio, un obrero o un hombre que va al teatro). Interesa darles facetas, de modo que nunca son *tipos* (el homosexual, el sifilítico, o la siamesa), sino caracteres de compleja redondez. En el caso de "Un hombre muerto a puntapiés", tenemos al vengador -el obrero Epaminondas, a cuyo hijo adolescente trata de abordar el homosexual extranjero Octavio Ramírez- del que dice el narrador:

...¡cómo se encarnizaría Epaminondas, agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! ¡Ese instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego, sobre los cuellos de los amigos hasta que queden amoratados y los ojos encendidos!¹⁹⁵

¹⁹⁵ Pablo Palacio, Obras completas.. p.43.

Del homosexual víctima del obrero, aparecen matices que lo aproximan al lector: "...mientras comía en una *oscura fonducha*, sintió una ya conocida *desazón* que fue *molestándolo* más y más. A las ocho... le agitaban todos los *tormentos del deseo*"¹⁹⁶, "Anduvo *casí desesperado*, durante dos horas, por las calles céntricas, *fijando anhelosamente sus ojos brillantes* sobre las espaldas de los hombres... aunque *receloso de... un desaire*"¹⁹⁷, "Hacia las once sintió una *inmensa tortura*. Le *temblaba el cuerpo* y *sentía* en los ojos un *vacío doloroso*"¹⁹⁸, "se desvió lentamente hacia los arrabales, siempre regresando a ver a los transeúntes, saludando con *voz temblorosa*, deteniéndose a trechos *sin saber qué hacer, como los mendigos*"¹⁹⁹, "ya *no podía más*. Le daban deseos de arrojarse sobre el primer hombre que pasara. *Lloriquear, quejarse lastimeramente, hablarle de sus torturas...*"²⁰⁰. Las respuestas que recibe Ramírez son la carcajada, el empujón, el desdén, el insulto y los mortales puntapiés; lo que aumenta nuestra compasión y comprensión por su movimiento de acercarse con temor y deseo al mismo tiempo.

En "El antropófago" se busca igualmente entender al protagonista:

Al principio lo atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas²⁰¹.

Revisemos la caracterización de la hechicera de "Brujerías", que se enamora de su cliente: "le mandaba ir todos los días. Y le metía las manos en los sobacos. Y le acercaba mucho a la cara su espléndida nariz... borbona, ancha, colorada, ganchuda.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.41. Mis cursivas, de aquí a la cita # 200.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.42.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Ibid.*, pp.47-48.

acatarrada"²⁰². Esta bruja tenía todos los defectos físicos imaginables: hedionda la boca, los caninos amarillos, los ojos pitarrosos y encharcados, babas en las comisuras, pupilas desmayadas bajo párpados avejigados. Su venganza cobra un nuevo giro si pensamos en el desamor en que vive.

Su colega y coprotagonista en el cuento, el pobre brujo Bernabé, tiene la nariz chata, los ojos viscosos, la boca prominente, el cabello enmarañado, y la nuca forunculosa. Es esta fealdad, aunada a la condición de *cornudo*, la que explica la dureza del castigo a los adúlteros.

La mujer del protagonista de "Luz lateral", Amelia, es pálida, de labios pálidos, ojerosa, pérfida, y la que parece contagiarlo de sífilis. ¿Entenderemos por ello y el trastorno de su cónyuge, el puñetazo que de él recibe?

La doble y única mujer tiene una dura infancia, pues su madre le brinda una compasión insultante, el padre la pateo, y su hogar es calificado por ella de *dulce* por una eventual caricia de alguno de los criados. A las siamesas le huyen sus parientes, los niños, la gente. Están imposibilitadas para el amor, por su dualidad que les hace sentir celos de sí mismas: Yo-primeras, de la débil yo-segunda y sus ojos azules, las pestañas pobladas, la cara blanca y fina; y su contraparte de la dominante yo-primeras, de endurecidas facciones.

Desde su imagen externa, hasta su condición psico-social, se trata de personajes con los que establecer una "identificación" resulta complicado. Y la actitud del narrador no asume las más fáciles posturas: el rechazo, la burla, sino una curiosa mezcla entre la mirada fría, la aproximación a sus rasgos humanos, que se turna con la

²⁰² *Ibid.*, p.50.

exhibición despiadada de su marginalidad, y el distanciamiento irónico que puede trocarse en ocasiones por una cierta complicidad.

4-2. El símil, primer nivel de la ruptura.

Uno de los recursos literarios que se puede considerar tan típica y básicamente palaciano como para dedicarle un apartado especial es *el símil*. Hacia el final del cuento que da nombre al volumen, por ejemplo, encontramos un párrafo que parece ser cita obligada para caracterizar la obra de Palacio. Considérese la contundencia de las siguientes comparaciones, así como el derroche de ellas:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; *como el caer* de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; *como el romperse* de una nuez entre los dedos; ¡o mejor *como el encuentro* de otra recia suela de zapato contra otra nariz!²⁰³

Cuatro símiles, en una disposición progresiva, iluminan los puntapiés. Una naranja, las varillas de un paraguas, una nuez, una suela de zapato, son los objetos de las comparaciones, pero no como cuatro elementos a secas. Se trata -y valga recalcar que la especificidad de cada símil es una imagen en un movimiento sumamente gráfico- de una naranja, pero al momento de *aplastarse vigorosamente* contra una pared; de un paraguas *en la caída*; de una nuez *que se rompe*; y de un zapato *que patea* otra nariz. Los núcleos de las comparaciones son, respectivamente, *el aplastarse*, *el caer*, *el romperse*, *el encuentro* (o encontrarse). Verbos substantivados, imágenes dinámicas, cuyo movimiento y poder aumenta al saberlos *vigorosos*, *recios*, *estremecidos*. La última de

²⁰³ Ibid., "Un hombre muerto a puntapiés", p.43.

las comparaciones es la más fuerte, por ser la única en que los que intervienen no son objetos inertes, y también porque desde la significación, es un *A como A*: los puntapiés maravillosos que acabaron con un hombre son, al final, comparables únicamente con otros *maravillosos puntapiés*. Nada es tan contundente como el hecho en sí. Si las imágenes retóricas son revestimiento de palabras e ideas, en este momento presenciamos la desnudez de la prosa: *A como B*, *A como C*, *A como D*, pero sobre todo, *A como A*. Sólo dentro de la vanguardia cabe esperar ese acto de distancia de la misma literatura. (Y, reforzando el carácter rupturista, continúa la línea de construcción inmediatamente con una onomatopeya, recurso generalmente despreciado por la literatura, y la ruptura espacial de una llave:

Así:

¡Chaj!

} *con un gran espacio sabroso*²⁰⁴.

¡Chaj!

Otros símiles palacianos de este primer cuento son: "esa larga y extraña *nariz que se parece tanto a un tapón de cristal* que cubre la poma de *mi fonda*!"²⁰⁵, y, para la misma nariz prominente de Octavio Ramírez, el hombre muerto a puntapiés, hay otro: "la larga nariz que le provocaba *como una salchicha*"²⁰⁶. También posee el personaje "ojos tan grandes y fijos *como platos*"²⁰⁷. En *Débora*, la mujer que da nombre al libro "luchará por volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, *como un muelle que va perdiendo fuerza*"²⁰⁸. En los cuatro casos, el símil cercena al ser humano, y compara sus órganos con objetos, quitándole su esencia humana. Igual

²⁰⁴ *idem.*

²⁰⁵ *ibid.*, p.40.

²⁰⁶ *ibid.*, p.43.

²⁰⁷ *idem.*

²⁰⁸ *ibid.*, *Débora*, p.33.

cosa ocurría con los puntapiés: quien recibe la agresión es naranja, paraguas, nuez, elementos insensibles, y solo al final otra nariz (otra vez órgano cercenado y no presencia humana completa).

En la narrativa de Palacio encontramos también la opción contraria: animar lo abstracto o inerte al compararlo. Combinación de prosopopeya y símil. En "El cuento", la amiga del protagonista, Laura o Judith, "Puede tener amigas muy alegres... que *salpicarán el cuento como el lodo un vestido nuevo, al manotazo de un caballo en una charca*"²⁰⁷. El cuento se convierte en una entidad tan concreta que puede ser enlodado. Pensamos en Débora, y ese otro símil inusual por la prosopopeya sobre la que está construido: "Estas *páginas desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento...*"²⁰⁸. La animación de lo abstracto aparece otra vez como una comparación en "Las mujeres miran las estrellas": "Juan Gual, dado a *la historia como a una querida*, ha sufrido que ella le arranque los pelos y le arañe la cara"²⁰⁹.

En "El antropófago", el cautiverio del protagonista se compara con lo evidente: lo tenían "*como se hace con las aves enjauladas que dan picotazos*"²¹⁰, estaba "encerrado en una jaula *como de guardar fieras*"²¹¹. Pero éstos son los símiles iniciales, quizá hasta familiarizarnos con el extrañísimo caso del protagonista. Más característica y frecuente en Palacio es la comparación insólita: la forma de comer carne cruda del lector mismo vuelto antropófago, por ejemplo, a quien el narrador interpela provocadora e irreverentemente, se ilumina con un par de símiles más largos: "el suyo sería *un placer como cualquier otro; como comer la fruta en el mismo árbol*, alargando los

²⁰⁷ *Ibid.*, "El cuento", p.73.

²⁰⁸ *Ibid.*, Débora, p.16.

²⁰⁹ *Ibid.*, "Las mujeres miran las estrellas", p.55.

²¹⁰ *Ibid.*, "El antropófago", p.44.

²¹¹ *Ibid.*, p.45.

labios y mordiendo hasta que la miel corra por la barba"²¹². En "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z", se dice que el "corazón llamaba tan imperiosamente *como el amo que se quedó en la calle*, en noche lluviosa, a su puerta"²¹³. Original símil, si pensamos que es el infarto provocado del joven Z, que causará su muerte, lo que se compara con un episodio más bien cruelmente cómico si se lo observa desde fuera, sin mojarse uno. Ya el título de ese cuento anunciaba este tono burlón.

Lo abstracto se puede volver concreto y hasta mediocre en la comparación: el Teniente de Débora "piensa en otra forma... En una forma indefinida *como el color de un traje viejo*"²¹⁴.

Una construcción que recuerda mucho un símil de Débora aparece en este cuento: "Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio"²¹⁵. En este caso, lo inesperado de las comparaciones, la salida de tono, pone en relieve la esencia humana. Reconocer la gama presentada como las posibilidades de la especie, impide censurar de manera distanciada o implacable a los otros: siendo seres humanos, nada de lo humano debe sernos extraño, parece decir Palacio.

La comparación sirve también para caracterizar personajes. En "Brujerías" tenemos "Una bruja... flaca y barriguda *como una tripa inflada a la mitad*"²¹⁶, en cuyo pecho "dos *manchas como pasas* figuran los senos"²¹⁷. La caricatura es ácida. En "Las mujeres

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid., "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z", p.80.

²¹⁴ Ibid., Débora, p.10.

²¹⁵ ("*Estar de loco, como estar de Teniente Político, de Maestro de Escuela, de Cura de la Parroquia*", Ibid., Débora, p.23), Ibid., "El antropófago", p.45.

²¹⁶ Ibid., "Brujerías", p.50.

²¹⁷ Ibid., p.51.

miran las estrellas", los adúlteros son metafóricamente dos reses, que "esperan, atados al cordel del destino, con la cabeza gacha *como bestias cansadas*"²¹⁸, quizá la hora de que los lleven al matadero. Pero la caracterización puede ser también mucho más sutil. En el mismo cuento, "el maniático es hombre muerto. Va... por una línea, haciendo equilibrios *como el que va sobre la cuerda*, y se aprisiona... al aire con el quitasol de la razón"²¹⁹. En "Un hombre...", vimos ya que el homosexual se acerca ansioso a los hombres que se cruza en la calle, "con voz temblorosa, deteniéndose a trechos sin saber qué hacer, *como los mendigos*". "Luz lateral" arranca con una imagen extraordinaria, los párpados del enfermo se extienden sobre sus ojos "*como manos curvadas sobre naranjas...* que caen *con idéntica nebulosidad dulce que el tiempo sobre los recuerdos*"²²⁰. Parecería una imagen más bien romántica, y sin embargo su originalidad al unir términos tan disímiles en una comparación (párpados de un enfermo parecen manos sobre frutas: manos sobre frutas que caen con la dulzura del tiempo sobre los recuerdos), y la crueldad de construir una imagen delicada para una enfermedad tan cruel como la sífilis, le dan su carácter de ruptura.

El símil no aparece sólo en la descripción externa de los personajes, ayuda también a configurar personalidades emocionalmente complejas. En el mismo cuento aparece una comparación: "... la amo todavía, *como se ama el retrato desteñado de la madre desconocida o el cacharro roto*"²²¹. Hay parodia romántica, pero por encima de ello el símil proviene de un narrador/personaje alterado, para el cual imágenes inauditas, como el cacharro roto, se vuelven obsesivas. El miedo que siente el protagonista en espera del dictamen médico que confirme la enfermedad, lo lleva a describirlo como "un miedo estúpido... que me calentaba la frente y me hinchaba las

²¹⁸ *Ibid.*, "Las mujeres miran las estrellas", p.57.

²¹⁹ *Ibid.*, p.55.

²²⁰ *Ibid.*, "Luz lateral", p.59.

²²¹ *Ibid.*, p.60.

venas como una invitación al almuerzo servido"²²². La descripción realista del enfermo es rota por la inusual comparación. El miedo se compara con algo tan trivial como comer cuando se tiene hambre (a causa de ciertos síntomas orgánicos que corresponderían a ambas situaciones: fiebramiento, dilatación de los vasos sanguíneos). La reacción del hombre ante el anuncio de comer, nos recuerda los experimentos conductistas, como la salivación del perro de Pávlov al oír la campanilla que precede al alimento.

Una vez que se sabe enfermo, al personaje lo acosa la imagen torturante de su posible descendencia afectada: "adivino a mis hijos ... mutilados o secos e inverosímiles como fósiles"²²³. Él mismo se ve, para ese entonces, "como esos hombres que agotan sus músculos en una hora, frente a otros que trabajan ocho, con sabia y económica calma"²²⁴. Su estado es febril, desesperado.

El protagonista de "Luz lateral" no es el conocido tísico romántico. Los matices de sentirse enfermo "proscrito" (de hecho la mención directa de la palabra sífilis no consta nunca en el texto, parecería estar prohibido nombrarla; son los síntomas y la presencia animada del *treponema*, agente de la enfermedad y verdadero antagonista en el cuento, los que permiten inferir que se trata de ese mal), se dan también a través de símiles. Revisemos, por ejemplo, la patética visión que tiene de sus posibles hijos, que lo que inicialmente piensa de su *status* de enfermo:

...su realidad modificaría totalmente mi vida... colocándome en un plano distinto del de los demás hombres, una como especie de superioridad entrañada en el peligro que representaría para los otros y que les obligaría a mirarme -se entiende de parte de los que lo supieran- con un temblor curioso parecido a la atracción de los abismos²²⁵.

²²² *Ibid.*, p.61.

²²³ *Ibid.*, p.62.

²²⁴ *Ibid.*, p.59.

²²⁵ *Ibid.*, p.61. Mis cursivas.

La comparación no es peregrina. Ese mismo morbo es el que llevó al público en general a visitar al antropófago: condena y seducción son las dos actitudes posibles, que en ocasiones se combinan (casualmente también son dos reacciones que encontramos en la recepción de la obra de Palacio).

Como hemos visto, no existe un único sentido en que se utilice el símil. Se trata de un fenómeno extremo, bien distante de la mecánica explicación de un manual de estilística. A grandes rasgos podemos comprender su uso mayoritario como una *ruptura dentro del código* (Jitrik): la comparación sigue estando, pero ahora es ilógica, sorprendente: se asienta en ocasiones en la cosificación de lo animado, o la animación de lo yerto -cosas o palabras-. Corresponden a una visión del mundo personal, alterada o distinta. Se le da una nueva formulación al elemento símil. Su uso puede llegar incluso a una *ruptura contra el código*: la razón de ser del recurso se pierde cuando comparar no esclarece, sino que oscurece, opaca. De nada sirve la lógica en la lectura, que llega a su límite si la reconocemos en ese ejemplo que niega su misma existencia, al desconfiar de la misma literatura y su poder revelador. La distorsión de la ecuación fundamental se vuelve igualdad al infinito: *A como A* implica también *A como nada*.

4-3. Ética y estética de la distancia:

A veces parecemos olvidar que todo proceso literario entraña, implícita o explícitamente, el *tropos*, la operación traspositiva, a un nivel más profundo que el de las figuras retóricas. Como, si no, se explica el plano connotativo. Palacio pone de manifiesto esta operación de contar algo para ejemplificar, es decir, narrar no

únicamente por el placer de fabular, sino para decir otra cosa, que es a la que se debería llegar. En "Brujerías", el narrador afirma la superioridad cuantitativa y cualitativa de las brujas sobre los brujos. Sin embargo, para demostrar que los hombres "cuando ponen interés, son verdaderos artistas" en la hechicería, dice: "*Para comprobarlo, le recordaré a usted el caso ocurrido hace cinco años... Actuó el famoso Bernabé*"²²⁶, y sigue el relato. En todo recuerda esto el antiquísimo mecanismo de las parábolas, o de los *exempla* medievales, ilustrar ideas, con afán didáctico. Pero su proceso de decodificación no es el de estos géneros: ni debe ser tan mecánico, ni sus resultados tan unívocos como pretendería cierta crítica (arquetípica, psicológica, social). El final del cuento "El antropófago" dice: "Si yo creyera a los imbéciles tendría que decir: *Tiberio (padre) es como Quien se come lo que crea*"²²⁷. (¿Nos sentiremos aludidos o agredidos, en nuestro afán por buscar claves de lectura, al haber pensado de manera automática en el mito de Cronos/Saturno devorando a sus hijos?).

Definitivamente, se trata de una estética vanguardista, pero también de una ética de lectura: no irse por los caminos tradicionales, no seguir las pautas de recepción vigentes (pasivas, crédulas, tanto en los lectores de la narrativa romántica como de la realista y naturalista). Se trata, proponemos, de una *apelación a la distancia*.

El epígrafe de todo el libro, "*Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne.*"²²⁸ apunta en este sentido. Las historias urbanas que componen el libro, son el *bolo de lodo*. Hemos revisado ya el conjunto de personajes, nada heroicos, marginales, bordeando la *galería del horror*. El autor afirma que su libro es nada más una pequeña muestra del lodo suburbano, lo que rueda

²²⁶ *Ibid.*, "Brujerías", p.53. Mis cursivas.

²²⁷ *Ibid.*, "El antropófago", p.49.

²²⁸ *Ibid.*, p.35.

por las calles. Y los lectores que se asqueen del antropófago, del sifilítico, de los adúlteros, de las siamesas, o del homosexual, será que se sienten aludidos, descubiertos en los personajes, advierte Palacio.

En "Un hombre muerto a puntapiés", el cuento inicia con una cita del diario más serio e importante de Quito a su época: _

"¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?"
"Esclarecer la verdad es acción moralizadora".

El Comercio de Quito ²²⁷.

Se trata de una publicación de discurso oficial. La voz de la prensa juega aquí un papel importante: el cuento entero se origina y gira en torno de una noticia de la crónica roja de otro periódico, el Diario de la tarde. El mismo título del cuento (y a partir de él, del volumen completo) es el titular de la nota de prensa. El discurso es fáctico, pero no imparcial: "...el señor Comisario de la 6ª. ha practicado las diligencias convenientes... pudo saberse, por un dato accidental, que el difunto era *vicioso*"²²⁸. Si relacionamos ambas citas, que no por casualidad tienen un origen genérico próximo, pensamos que la moral es esgrimida como un estandarte por este discurso público. Calificar a alguien de *vicioso*, cumplir una *acción moralizadora*.

Recordemos la actitud del narrador/personaje frente a la prensa: busca en ella la verdad. Cree en sus palabras. Su papel (de lector a investigador, y luego, por escasez de información disponible, a creador), es sumamente activo, pero fiel por completo a la consigna de El Comercio: aparentemente su deseo es esclarecer, y esto, como le dice al Comisario de la 6ª. cuando lo visita, porque es "un hombre que se

²²⁷ Ibid., "Un hombre muerto a puntapiés", p.37.

²²⁸ Ibid., p.37. Mi cursiva.

interesa por la justicia y nada más"²²⁹. ¿Qué tan sincera resulta esta actitud, cuando poco después leemos: "Entonces *confeccioné las siguientes lógicas conclusiones*: El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del *difunto no puede llamarse de otra manera*)"²³⁰? Procedimiento divertido, original, pero, ¿es válido *confeccionar conclusiones*, por *lógicas* y verosímiles que suenen? El narrador se ampara tanto en el discurso y en la actitud de la prensa, como en la ciencia. Revestido de una "encendida y bien culotada pipa", fruncido el ceño "como todo hombre de estudio", el narrador escoge el método a seguir en su procedimiento de investigación: "Hay dos métodos: la deducción y la inducción. (Véase Aristóteles y Bacon)... La inducción es algo maravilloso... *Cuando se sabe poco, hay que inducir*. Induzca, joven."²³¹. Y parecería que lo que realmente dice -porque así lo asume- es "*Cuando se sabe poco, hay que inventar. Invente, joven*". El lenguaje también oficial de la ciencia, de la filosofía, es igualmente sospechoso por manipulable, por potencialmente vaciado y congelado en lo ritual y externo. Para ser hombre de estudio, bastaron los gestos estereotipados del pensar, alguna frase hecha. De todo esto surge el cuento, una explicación de por qué y cómo un hombre puede ser asesinado a puntapiés. Una versión, entonces, es lo que logra el lector del periódico, nuestro narrador, y no una verdad (aunque toda verdad sea solo una versión, finalmente). ¿No se elaboran también así, "inductivamente", los rumores, los prejuicios? Al presentarnos Palacio el cuento desde la perspectiva de un personaje tan poco digno de crédito, representante del sistema, hijo, vocero y beneficiario de los discursos oficiales, pone en evidencia cómo la única actitud que cabe ante esa voz es la distancia. (Esa misma actitud debe acompañarnos al leer en otro de los cuentos "mis padres, que fueron individuos ricos y *por consiguiente nobles*"²³²).

²²⁹ *Ibid.*, p.39. Mis cursivas.

²³⁰ *Ibid.*, p.40.

²³¹ *Ibid.*, p.38.

²³² *Ibid.*, "La doble y única mujer", p.66. Las cursivas son mías.

La necesidad de distanciarnos del texto aumenta, cuando al terminar de leer con avidez este logradísimo cuento -proceso en que no nos mueve el interés por averiguar su desenlace, como en el género policial al que parodia, sino por degustar la narración insólita, la especial construcción de la historia- descubrimos nuestra propia complicidad en el crimen: con un morbo próximo al de los lectores de la crónica roja, hemos disfrutado la narración de un cruel asesinato, desde la óptica y la voz de un sádico. Necesitamos de la relectura para adquirir la distancia.

En los cuentos de este volumen observamos que la ruptura del discurso cumple muchas veces una función desacralizante; la historia se corta, produciéndose un anticlímax. Esto nos evoca los postulados brechtianos del *extrañamiento* (*Verfremdung*): en medio de la representación teatral incluir elementos que impidan su recepción apromblemática, recordándole de manera indirecta al espectador que está asistiendo a una ficción, no a la vida: "Hay que evitar que el público se vea inducido a volcarse en la historia como en un río, para dejarse arrastrar a la deriva"²³³. La *anticatarsis* encuentra un cierto paralelismo en la obra de Palacio.²³⁴ El final de "Brujerías", cuento que hasta entonces se mantiene dentro de un tono de narración legendaria, se presenta abrupto, distanciador. Se habla de los *gagones*:

Cuidado, que de repente le cogerán a usted por una pierna y le sacudirán con furor hasta arrancarle pedazos.

Yo tiemblo siempre que me roza uno de esos perros esmirriados, huesudos, que tienen prendido en una pupila un destello humano y trágico...

¿Eh?

¡Pasen una luz!

²³³ Bertolt Brecht, Breviario de estética teatral, Buenos Aires: La rosa blindada, 1963. P.56, citado por Ángel Núñez, La obra narrativa de Roberto Arlt, p.27.

²³⁴ Pensemos que la Ópera de los tres centavos de Brecht data de 1928, un año después de publicados los dos primeros libros de Palacio; y aun el primer texto de Brecht en teorizar sobre el distanciamiento, "Dificultades del teatro épico", aparece el 27 de noviembre de 1927, en el suplemento literario del Diario de Frankfurt.

Tengo para mí que se han introducido en casa los ladrones²³⁵.

Otro tanto ocurre con el final del cuento "La doble y única mujer". La tragedia de las siamesas no se detiene en su malformación congénita: una de las dos está devorando a la otra, hay dolor, llagas, sangre. Este nuevo mal lleva a la mujer doble a reflexionar sobre su muerte inminente, y las consecuencias:

...Seguramente debo tener una sola alma... ¿Pero si después de muerta, mi alma va a ser así como mi cuerpo...? ¡Cómo quisiera no morir!

¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios?

¡Uf!²³⁶.

En esa brevísima exclamación final, expresión de fastidio, pero perteneciente a un corte lingüístico absolutamente diferente al que se estuvo manejando hasta el momento, radica la gran ruptura, el anticlímax. El patetismo se rompe de manera abrupta: así termina el texto. En éste, como quizá en ningún otro cuento de este libro, Palacio demuestra total solvencia narrativa, dominio absoluto de la estructura (manejo de tensión, ilación del argumento, construcción del personaje, etc.). Para ello, debió construir un discurso que partiendo de las *incorrecciones lingüísticas* diera cuenta de la peculiaridad de su narradora: "Ha sido preciso que me adapte a una serie de expresiones difíciles que sólo puedo emplear yo, en mi caso particular"²³⁷; peculiaridades de las que es consciente, y por las que se excusa: "me permito pedir perdón por todas las incorrecciones que cometeré"²³⁸. Puestos en aviso, entendemos sin problemas cosas como: "Diré pronto que estaba enamorada de él... este amor no podía surgir aisladamente en uno solo de *mis* *yos*... La lucha que se entabló *entre* *mí* es con facilidad imaginable"²³⁹, "Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de

²³⁵ Pablo Palacio. *Ibid.*, "Brujerías", p.54.

²³⁶ *Ibid.*, "La doble y única mujer", p.72.

²³⁷ *Ibid.*, p.63.

²³⁸ *idem.*

²³⁹ *Ibid.*, p.70.

ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella... y me han dicho que *mis* columnas vertebrales.. se unen...".²⁴⁰. Cuando finalmente nos acostumbramos a la transgresión gramatical en la que reside gran parte de la efectividad del cuento (recordemos que la narradora en primera persona combina el plural y el singular oscilatoriamente durante la narración, desdoblado su duplicidad en las simétricas y distintas *yo primera* y *yo segunda*, o recordando su unicidad en un comienzo en el poco frecuente *nosotras*, y luego en un único y extraño yo sostenido que pertenece generalmente a la victoriosa yo-primeras, que se refiere a su subordinada hermana/parte como yo-ella), se nos enfrenta de manera abrupta a una nueva ruptura: ¡Uf! Con una interjección más de las tiras cómicas que coloquial, somos devueltos a la *estética de la distancia*. Aun en el arte de lo temática y textualmente novedoso se corre el riesgo de sumergirse en pautas tradicionales de recepción. Contra la adaptación, el grito final. Ruptura *dentro del código*, la creación del personaje y de la voz narrativa de las siamesas (nueva formulación e hipertrofia, respectivamente); pero *ruptura contra el código* la exclamación final.

No siempre es en el final donde se corta un tono narrativo, ello sería también una clave de lectura estática. En "El antropófago", por ejemplo, aparece en forma de laguna informativa en medio de la narración:

Tenemos, pues, al pequeño Nico en absoluta libertad para vivir a su manera, sólo a la edad de diez años.

Aquí hay un lago en la vida de nuestro hombre. Por más que he hecho, no he podido recoger los datos suficientes para reconstruirla. Parece, sin embargo, que no sucedió en ella circunstancia alguna capaz de llamar la atención de sus compatriotas.

Una que otra aventurilla y nada más.²⁴¹

²⁴⁰ *Ibid.*, p.73.

²⁴¹ *Ibid.*, "El antropófago", p.47.

Gracioso, si pensamos que el narrador representado dice, intertextualmente, ser el mismo que el de "Un hombre muerto a puntapiés", mismo que ya vimos cómo se permitía *confeccionar* cuando aparecían *lagos* sin datos suficientes:

(...lo que voy a hacer es referir con sencillez lo ocurrido... No quiero que ningún malintencionado diga después que soy pariente de mi defendido, como ya lo dijo un Comisario en aquel asunto de Octavio Ramírez...)²⁴².

No tanto por su propia confesión (pensemos siempre en la *duda sistemática*), como por su actitud sádica e imaginativa, aceptamos el parentesco de ambos narradores. Quien dijera "¡Un hombre muerto a puntapiés! Era *lo más gracioso, lo más hilarante* de cuanto para mí podía suceder..."²⁴³, o "¡Un hombre muerto a puntapiés! *Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente...*"²⁴⁴, puede decir también "Los cartilagos sonaban dulcemente entre los molares del padre... ¡*El placer que debió sentir Nico Tiberio!*"²⁴⁵. Se trata de un nuevo llamado al distanciamiento del texto, y quizá también de un cierto disfrute de la conciencia de la invención narrativa, como se lo permitiera ya Cervantes con su moderno e irrepetible juego de narradores de El Quijote. Separar a narradores de autores, a través de un juego de máscaras, la reticencia de la información disponible, el cambio de puntos de vista, o la autoridad evadida.

Veamos un tipo de ruptura que funciona en varios sentidos. Así cierra el primer fragmento de "Luz lateral":

Bueno, pues. Como era una muchacha me estuve esperando que madurara y apenas la vi con las piernas un poco gruesas, me casé.
¡Hola, María!

²⁴² *Ibid.*, p.46.

²⁴³ *Ibid.*, "Un hombre muerto...", p.37.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.38.

²⁴⁵ *Ibid.*, "El antropófago", p.48.

¡Caramba! Me acaban de decir que está servido el almuerzo y tengo que irme. No pierda usted su buen humor... Espere usted un momento. Yo me pongo nervioso cuando me dicen que está servido el almuerzo...²⁴⁶

Por un lado, el exabrupto caracteriza progresivamente al narrador/personaje: el enfermo está siempre excesivamente nervioso. Por otro, se aprovecha el tono pretendidamente conversacional -que combina la muletilla fática, el saludo, la exclamación, la interpelación, prestando así frescura al texto- para imprimir morosidad a la narración desde la interrupción, tan común en la comunicación oral. Una voz cuenta su historia en primera persona, a un oyente no muy cercano (no lo tutea) al que pide paciencia y buen humor. Es una tomadura de pelo, pero también una muy seria pauta de lectura: en un momento coinciden narrador y narratario, así como lector representado y lector ideal. Paciencia y sentido del humor para acercarse a la obra de Palacio, *Paciencia* para releerlo, según exige la superposición signica del cuento, en el que planteamientos como el de la frase inicial del "elegante fenómeno del alargamiento de los párpados" con su consiguiente símil ya revisado, o imágenes insólitas como "¿Eh? ¿Qué cosa? ¡Socorro! Un hombre me rompe la cabeza con una maza de 53 kilos y después me mete alfileres de 5 decímetros en el corazón..."²⁴⁷, se logran integrar al final de la primera lectura, habiéndose formulado los lectores una teoría mínima acerca del *treponema*, la enfermedad que provoca, y los síntomas de ésta. *Sentido del humor*, porque no se trata de un disfrute meramente intelectual. No cuando se dice cosas como "las mujeres que tienen los labios colorados por fuerza nos ponen nerviosos; dan la impresión de haberse comido media libra de carne de cerdo recién degollado"²⁴⁸. Combinación de elementos claramente vanguardistas -futurista, la tortura de la hiperbólica criatura armada de una *maza de 53 kilos y alfileres de 5 decímetros*; surrealista, la visión del asesino, que "se ha escondido, debajo de la cama de Paulina, y... está enseñando cuatro navajas de barba, abiertas, que se las pasa por el

²⁴⁶ *Ibid.*, "Luz lateral", p.59.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.61.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.59.

cuello para hacer... romper los dientes de miedo y paralizar... (las) piernas como si fuera un viejo"²⁴⁹. que no es otro que la sífilis, la personificación de sus síntomas o su portador: "Por allí va el treponema pálido, a caballo, rompiendo... las arterias. Y el pobre cacharro roto que está en... urna de cristal, traquetea como las cosas vivas"²⁵⁰ - en un cuento cuya concisión y cuyo ritmo vertiginoso enlazan los niveles del discurso predominante de lucidez al borde de la locura y de la historia del personaje en estado límite. Aparecen también, aquí y allá, jirones de discurso y saber médico, que en su forma fragmentaria de irrumpir no son el asidero futurista tranquilizador de la ciencia y el progreso; aquí el saber contribuye más bien a sumir al personaje definitivamente en la desesperación al desahuciarlo: "¿Dónde están los signos de Romberg y de Aquiles, y dónde la luz que ha de contraer en una línea la pupila?"²⁵¹, "...adivino a mis hijos ciegos... mutilados... disfrazados bajo las mascarillas de los eritemas... Adivino la atetosis trágica que se ha de dirigir a mi cuello para arrancarme el cuerpo tiroides..."²⁵². Igualmente devastador es el saber médico en el caso del último cuento del libro, "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z": el protagonista, estudiante de medicina, termina siendo un mártir del análisis introspectivo y de su buena voluntad de paciente"²⁵³. Luego de estudiar y paralelamente sentir los síntomas de todas las enfermedades estudiadas, Z realiza una adquisición tecnológica: "un aparatillo con tripas... que lleva el corazón del paciente a las orejas del experimentador"²⁵⁴, mismo que resulta ser un arma mortal:

...he aquí el proceso criminal del sillón, los libros y el fonendoscopio, operantes sobre la desgracia de mi amigo: al entrar... era el sillón quien se posesionaba de su cuerpo. La mano derecha a la muñeca izquierda para contar las pulsaciones de la arteria radial. Luego la misma mano al corazón: temblores, ansias, atropellado crujir de botones y el fonendoscopio sobre el sístole y el diástole... avizorando la muerte del neumogástrico

²⁴⁹ *Ibid.*, p.61.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp.61-62.

²⁵¹ *Ibid.*, p.61.

²⁵² *Ibid.*, p.62.

²⁵³ *Ibid.*, "Relato de la muy sensible...", p.78.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.80.

tac.tac. tac.

mientras Z enrojece, se le saltan los ojos...

Hasta que el gran golpe definitivo rompió la pared torácica y la punta cardíaca salió a mirar la caja Bianchi, atrayente por el hilo que tiraba desde el cerebro de la víctima cejijunta²⁵⁵.

Analizamos ya la ruptura del tonoseudocoloquial; marquemos también el uso gráfico de la página final (propio también de la nueva estética), donde aparece:

ESTATURA I
FOR MA ITR
AGE DE LA S
MA VIRGEN S
EGUN LO QUE
ESCRIBIO SAN
ANSELMO I
LO QUE PINT
O SAN LUCAS²⁵⁶

El discurso religioso, en forma de inscripción eclesiástica, sin separaciones entre palabras y con la ortografía antigua, resulta el último asidero de cordura y realidad del protagonista, en el pueblo donde vive sus últimos días. Frase estática, congelada en la talla del cuadro, que contrasta de modo magistral con la desesperanza de la soledad, del grito desgarrado del enfermo incurable:

¡Ah! Ya es de noche. El cielo está completamente negro; y como en él lucen las diminutas cabezas de alfiler de las estrellas, tengo que salir al campo, muy lejos para que no me oigan, y gritar altísimo, aunque me rasguñe la laringe a la cóncava soledad:
¡Treponema pálido! ¡Treponema pálido!²⁵⁷.

El poco confiable narrador/personaje de "El antropófago" interpela alborozado al lector:

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Ibid., "Luz lateral", p.62.

²⁵⁷ Idem.

Medite Ud. en la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz.
¡Ya lo veo con su aspecto de calavera!
¡Ya lo veo con su miserable cara de lázaro, de sifilítico o de canceroso! ¡Con el
ungüis asomando por entre la mucosa amoratada! ¡Con los pliegues de la boca hondos,
cerrados como un ángulo!
Va Ud. a dar un magnífico espectáculo.²⁵⁸

Es evidente que disfruta la mutilación hipotética como si ya hubiese ocurrido. Este narrador, cuyo sadismo ya quedó señalado, se solaza también en contar cómo el protagonista comió a su hijo: "Se abalanzó gozoso sobre él... y abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regularmente trozos a cada dentellada..."²⁵⁹; "El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse a escoger... Se chupaba los dientes y lamía los labios",²⁶⁰. Es un buen representante del público que llega a admirar al antropófago en su encierro:

Las gentes caen allí como llovidas por ver al antropófago... 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 gallina²⁶¹.

Nos inclinamos a creer en la genuina crueldad del narrador, aunque nos diga: "Pero ¡qué cosas! No creáis en la sinceridad de mis disquisiciones. No quiero que nadie se forme de mí un mal concepto; de mí, una persona tan inofensiva."²⁶². Recordemos que es el temible *confeccionador de la verdad* quien se autocalifica de inofensivo.

Probablemente sí encontremos aquí, entre otras, cierta actitud provocadora de *épater le bourgeois*. Estar con el antropófago, defenderlo en su diferencia, disfrutar -aunque sea en la narración- su antropofagia; hay una actitud de mayor transgresión que

²⁵⁸ *Ibid.*, "El antropófago", p.44.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.48.

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ *Ibid.*, p.44.

²⁶² *Ibid.*, p.45.

en los demás cuentos. Sobre todo porque su mismo protagonista se encuentra absolutamente fuera de lo comprensible o tolerable: su caso es el más radical. Es un antropófago, pero no de estudios antropológicos o distantes relatos de viajero. Sus móviles no son tan *aceptables* como los del hombre que mata a otro a puntapiés, aunque la locura repentina, el pasado trágico de sangre y orfandad, la bebida de esa noche, busquen explicar la anómala conducta del personaje. Como último agravante, la víctima fue su propio hijo, un niño de tres años.

El narrador, en este caso un estudiante de leyes, parece manejar en cierto modo el discurso psicoanalítico: compone (o inventa) el pasado del antropófago: hijo de matarife y comadrona; gestado durante once meses, "cosa rara y de peligros... porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde necesidad de ellas"²⁶³, lo cual resulta *justificativo* para el narrador. Huérfano a temprana edad y de manera abrupta, y en entera libertad desde los diez años hasta que se casa, ¿sería muy aventurado entrever que el *principio del placer* rige a Nico Tiberio, el antropófago, por demasiado tiempo? El narrador recrea la noche de los acontecimientos, alcohol y pláticas de comida y mujeres *despiertan el apetito* del personaje: "...le asaltaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas."²⁶⁴. Llega a su casa, ataca a dentelladas primero a su mujer, y de inmediato al niño, hasta que los vecinos lo detienen. El tipo de argumentación que da el narrador -casi mecánica en la exculpación- recuerda al del naturalismo. Pero en el cuento no se pretende hacer escarnio del marginal, o sublimarlo. Más bien de disfrutar su historia, sadomasoquismo que ríe de lo que es capaz, mientras comparte el temor de llegar a ser víctima del *imaginario mordisco* del antropófago. Morbo que mueve a los consumidores de

²⁶³ *Ibid.*, p.46.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.48.

la crónica roja, "género" al que corresponde una degradada pero cabal *catarsis* al cumplirse religiosamente la conocida mezcla de *compasión y temor*. Quizá una equiparación de la ética de la crónica roja, con la manipulación de la compasión de los lectores con que operan en mayor o menor grado los naturalistas, esté implícita. El nombre mismo del protagonista, "Nico Tiberio", y las ocupaciones sangrientas por antonomasia de sus padres, su baja extracción social, entre otros datos, apuntan en este sentido. En cualquiera de los casos, la estética de la distancia (frente a la voz del narrador, a las lecturas posibles) se mantiene como deseable procedimiento de lectura.

5.- *DEBORA*, MAGNOLIA DE PALACIO.

5-1 La construcción del discurso y la distribución de la página.

Teniente

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros²⁶⁵.

Con este inesperado párrafo inicia *Débora*, marcándose desde un primer momento su carácter de obra de ruptura. Un narrador-escritor asume su autoría desde la primera línea, e interpela a su personaje protagónico, al tiempo que lo engendra textualmente: "¿Y cómo te dejo, Teniente? Ya arrancado de mí volitivamente tengo prisa por la pérdida... Quiero verte salido de mí"²⁶⁶. La novela comienza con un planteamiento discursivo irreconocible para su momento: no se trata de una descripción romántica, una narración costumbrista, o un diálogo entre personajes.

Revisando *Débora* como un conjunto de letras en varias páginas, desde su exterioridad más superficial, cabe destacar el uso del espacio gráfico que hace el autor. En la primera página aparece la palabra "*Teniente*" centrada como un título (misma que nos puede remitir al trato militar, posición de firmes del saludo, pero que también ubica a este personaje en el centro de la acción novelesca), y más abajo otras dos frases centradas, en cursiva:

²⁶⁵ Pablo Palacio, *Op.Cit.*, *Débora*, p.8.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.9.

*El vacío de la vulgaridad
y
La tragedia de la genialidad.*

irónica encrucijada que se comentará más adelante.

Otras dos líneas centradas aparecen en la tercera página:

*Salió mi tía
Entró mi tía...*

Se trata de la cancioncilla que tararea en ese momento el Teniente. La presencia/ausencia de una tía en la habitación del recuerdo del Teniente niño, lo lleva a esas reflexiones. La ruptura en el espacio físico -la página- coincide con la ruptura del tono narrativo, porque la ironía de la trivial cancioncilla aligera las reflexiones seudonaturalistas del narrador, que culpaba a los acontecimientos de infancia de su personaje de su imagen actual.

Otra posibilidad irónica del uso de la ruptura espacial, aparece en la octava página, donde encontramos un presupuesto:

Para betunar los zapatos.....	S/.0,10
Para ir al cinema	" 0,60
Para tabacos	" 0,30
Suman	S/.1,00 ²⁶⁷ .

El Teniente acaba de encontrar un papel que resulta ser un billete de un sucre, un "pequeño conglomerado azul... una simple deyección bancaria", y eso lo motiva a imaginar las felices cuentas. La pobreza del Teniente convierte el hallazgo en un gran acontecimiento:

Nuestro Teniente se había puesto pálido y rojo como ante una mujer. Porque esto representaba en él un triunfo incalculable; el triunfo del que tuvo los zapatos sucios y el bolsillo vacío.

Entonces, con una lógica de texto, los números ocuparon modestamente su espíritu.²⁶⁸

²⁶⁷ Ibid., p.14.

Es en ese momento cuando aparece la lista de gastos desglosados, y en seguida:

La sencilla plana de contabilidad formada con exactitud numérica impresionaba su cerebro en perspectivas, y aunque no se daba exacta cuenta de esto podía ver en primer término los números, bien grabados y gordos; en segundo término, las letras, el motivo²⁶⁹.

La clase media en ascenso, a raíz de la revuelta de los tenientes del 9 de julio de 1925 -uno de cuyos representantes sería el protagonista de la novela-, se encuentra aun en un estado muy precario. Siendo el personaje principal un militar de rango bajo, escasas posibilidades económicas, ciudadano, no hay una exaltación de él que hable de un auge de la clase a la que pertenece. Estas cuentas mentales lo ejemplifican. Se trata de un personaje un tanto ridículo, un protagonista bastante mediocre, visto por el narrador con más ironía que compasión:

...El medio le tiende la acechanza de la igualdad; se le manda rasurarse la barba y definir al Estado: conjunto social que...

"Caramba, no tengo ni medio suelto y están sucios los zapatos".

Se busca en todos los bolsillos. Sabe que no tiene medio suelto, pero se busca en todos los bolsillos.

"Esta orilla blanca de las enaguas -pasa una mujer-, quiere decir que va buscando novio".

Pero, ¿por qué piensa estas cosas? Y claro que las piensa en otra forma, mucho más tonta y vacía. En una forma indefinida como el color de un traje viejo.²⁷⁰, o,

El Teniente, olvidado de la novela hasta parecer insensible, es una tabla rasa en la que nada escribió la emoción. Se sentía algo satisfecho, nada más. Y gozaba la frescura²⁷¹.

No olvidemos que muy al principio le dice el narrador: "Como eres hombre, pudiste ser capataz o betunero"²⁷². Es el momento en que en el Ecuador cualquiera -como marcó Bonaparte, como creyeron Emma Bovary o Julien Sorel- aspiraría a todo sin limitar el enorme potencial que posee por el simple hecho de pertenecer a la especie humana. Pero

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Ibid. p.10.

²⁷¹ Ibid. p.17.

²⁷² Ibid. p.7.

Palacio añade algo a la enorme gama de posibilidades: Antonio, un personaje aludido en una conversación posible "está de loco", y continúa el narrador: "Estar de loco, como estar de Teniente Político, de Maestro de Escuela, de Cura de la Parroquia. Se puede también estar de bruto sin mayor sorpresa de la concurrencia."²⁷³. Entre estas opciones, se pierde el optimismo, queda solo la ironía.

Tan insignificante es la posición del Teniente en la obra, que en la parte final el narrador decide eliminarlo: "Tu muerte repentina da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos..."²⁷⁴. Y en una nube de lejanía y belleza aparece Débora, la mujer siempre ausente:

Débora está demasiado lejos y por eso es una magnolia. Habríamos ido a verla.
Débora: bailarina yanquilandesa. Dos ojos azules, Sabía dar a los brazos flexibilidades de cuellos de garza.
Imagino que tiene un lejano sabor de miel.
Y por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo²⁷⁵.

Nuevamente en la última página se parte del saludo en posición de firmes:

Teniente,

pero ahora todo conduce a la despedida:

... Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear el lejano sabor de Débora, la que luchará por volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, como un muelle que va perdiendo fuerza.

En este momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos
*de un suave color blanco*²⁷⁶.

La imagen distante, ausente, de la que siempre se estuvo esperando y nunca se encontró, de probable olor a miel, "yanquilandesa de ojos azules", magnolia por lejana, ilusión del protagonista como del narrador-autor, para no ser corrompida (por

²⁷³ Ibid., p.23.

²⁷⁴ Ibid., p.33.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Idem.

vulgaridad o genialidad) es dejada de lado, causa el final de la ficción. Ideal romántico, su destino trágico de amor imposible se cierra al final de la obra, sin olvidar que la muerte del Teniente ocurre en el tintero, a manos de su "autor" representado. Y que con la muerte del protagonista calla en el difuminado suave blanco -la página vacía- el autor.

Mención aparte merece la aparición de los diferentes barrios de Quito en el camino del Teniente. En la décima página tenemos a:

San Marcos.

Y a la salida de la calle:

San Juan

La Chilena San Blas

El uso de los espacios en Palacio tampoco resulta convencional. Dos movimientos se perciben en su manera de abordarlos: por un lado, son las prolongaciones espaciales de las disquisiciones del personaje:

Al través de la vida mental bullente, desordenada, paradójica, se estiraba el barrio de

San Marcos ²⁷⁷;

y en este mismo momento encontramos el segundo movimiento: los espacios, las calles y barrios de Quito: la ciudad que aparece en la hoja, de cuando en cuando, como en un mapa visualizable:

San Marcos

cuyo nervio céntrico, calle estrecha, había desarrollado con sus pequeños accidentes diversas disposiciones emotivas²⁷⁸.

El paseo continúa, y la disposición gráfica de las palabras lo dibuja:

²⁷⁷ *Ibid.*, p.16.

²⁷⁸ *Idem.*

Desde el final de la calle se puede ver parte de la urbe:

San Juan
La Chilena San Blas

en idéntica disposición²⁷⁹.

Seguimos el recorrido de las caminatas del Teniente por Quito, que asomando en una esquina, u ocupando el centro de los pensamientos de narrador, lector y personajes, tiene una vida más interesante que la del protagonista, por lo que provoca la digresión del narrador/demiurgo de Débora:

Y como dentro de los accidentes de la vagancia puede presentarse cualquier rincón, apareció.

La Ronda

el barrio clásico de los gimoteos²⁸⁰.

Una larga reflexión de más de una página parte de la aparición de La Ronda, reflexión en que nos enteramos de la decadencia del lugar ("Ahora el barrio se muere; se viene encima *El Relleno* que modernizará la ciudad, porque algunos se han cansado de las calles antiguas",²⁸¹). Y aparecen los bandos en contra del relleno, irónicamente presentados como los "gemebundos" y los "neogembundos"). La opción del narrador también está largamente presente:

...puede ser muy pintoresco el que una calle sea torcida y estrecha hasta no dar paso a un ómnibus; puede ser encantadora por su olor a orines; puede dar la ilusión de que transitará, de un momento a otro, la ronda de trasnochados. Pero está más nuevo el asfalto y grita allí la fuerza de miles de hombres que han bregado... Y como canta allí, dinámicamente, la canción del progreso, como hay un torbellino de vida, debemos sentirnos mejor en nuestra carrera tras el tranvía que oyendo el eco de las pisadas en el tubo de la calle.²⁸²

Recalcamos el eco de los manifiestos futuristas de este párrafo.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Ibid., p.20.

²⁸¹ Ibid., p.21.

²⁸² Idem.

El espectro de la ruptura de la página está siempre presente: los tonos narrativos se alternan de manera bien distinta a la usual. El narrador está plenamente consciente, y nos dice, metaliterario:

Oh, esto sería muy alegre para la novela en que hubiese luna de miel o, después de una gran tragedia, dulce y pacífico capítulo:

La ciudad vista de San Marcos había sacado a lucir sus casas blancas. Especialmente en San Juan había fiesta. La luz de las nueve era un lente que echaba las casas encima de los ojos...

Aquí las novelas traen meditaciones largas: por ejemplo -y sin duda más apropiado- el considerar aquellas veinte mil alegrías mañaneras cobijadas bajo los techos rojos...
283

Todas las posibilidades narrativas esperables quedan en entredicho en la novela, por igual las naturalistas que las realistas sociales:

Si hubo anterior emoción erótica: turbulenta suposición de la infinidad de orgasmos que se perpetrarían, más feroces si menos impunes. Aquí el ambiente es cálido y lógica la visión de muchos ojos desmayados por el bregar de la noche.

Pero si acaeció el zarpazo de la economía se tendrá la colérica imagen de hombres escualidos de hambre, de caras amargadas por el egoísmo, celos y rabia; se oirá el gutural ruido: "¡pan! ¡pan!"²⁸⁴.

Una función distinta cumple la disposición visual de la siguiente lista:

La Cruz Verde
La esquina de las Almas
La esquina de la Virgen
La Virgen de la Loma Chica
El Señor de la Pasión (sentado a la puerta del
Carmen Bajo para que le besen los pies)
*y otros muchos que se me olvidan.*²⁸⁵

La reminiscencia de una plegaria es evidente, si pensamos que al párrafo lo introduce:

"Naturalmente, no falta en San Marcos el respectivo cuadro mural... Un santo, como

²⁸³ *Ibid.*, p.17.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Idem.*

siempre. En esta ciudad las murallas son devotas... Ejemplos:²⁸⁶ y luego viene la lista de nombres santos. La disposición gráfica, entonces, también refuerza la intención de un discurso. La distancia entre este discurso del rezo y la enumeración, la nota discordante reside en el último "verso", la voz del responsable del texto se ubica en primera persona para romper el encanto de la fórmula casi religiosa. (Volvemos al distanciamiento, la *ruptura contra el código*).

Al finalizar la primera parte aparece una carta, que el Teniente había recibido tiempo antes, y que el narrador decide incluir cuando se está hablando de la locura:

¡Ah! Ahora que hablamos de locos, nuestro Teniente recibió una carta significativa, honda, que puede desquiciar a cualquiera...
Mi querido señor Teniente.

En la ciudad.

Esta tiene por objeto saludarte y saber de tu familia.
Te contaré que los sirvientes del Sol son para nada. Y nada más.²⁸⁷

La carta de la novela epistolar es bien diferente que la que aquí recibe el Teniente. Esta es una carta que no comunica, sino que produce desconcierto. Por sus tres primeras líneas (encabezado, ubicación, saludo) debemos aceptar que se trata de una carta. Pero el mensaje mismo de la carta, al quedar sin decodificar, se mantiene como un texto hermético, y ante el hermetismo que alude a una clave, o a otro orden del discurso, la reacción del Teniente es: "¿Qué me han querido decir con esto? ¿Por qué han puesto *sirvientes*...? Es del manicomio o mis amigos; están de canallas. Ja, ja."²⁸⁸ En esa lectura distorsionada, lo que no se entiende viene del mal (los amigos canallas) o la locura (el manicomio). Disyuntiva interesante si recordamos cómo leyeron los críticos la obra de Palacio.

²⁸⁶ *Ibid.* p.17.

²⁸⁷ *Ibid.* p.23.

²⁸⁸ *Idem.*

5-2. Antirromanticismo, antinaturalismo, antirrealismo.

Una visión pesimista de las posibilidades humanas envuelve al narrador de la novela.

"He puesto frente a frente

El vacío de la vulgaridad
y
La tragedia de la genialidad" ²⁸⁹.

Si recordamos que el narrador es un autor en su proceso de creación, más que como posibilidades humanas en general se puede entender la alternativa que marca Palacio en estas líneas como las opciones que los cánones literarios imperantes dan a los personajes. No resulta forzado ver en el "vacío de la vulgaridad" al personaje realista, y en "la tragedia de la genialidad" al romántico. Para respaldar tal lectura, continuamos citando a Palacio: "Edgardo, héroe de novela, alma en pena, olisquea las maderas olorosas de los tocadores, llama a la alcoba de las doncellas e infla el velamen del deseo entre las sábanas de lino"²⁹⁰. El hipotético Edgardo, "genio trágico", alma torturada de la novela romántica, es una constructo de actitudes prefijadas, episodios manidos, frases hechas, llámese tal o de cualquier forma igualmente romántica. El Teniente, personaje que no alcanza a ser autónomo y ajeno a las poéticas imperantes, a quien su creador/narrador condena desde el inicio a la vulgaridad o mediocridad, suspira ante los lugares comunes:

Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio, y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida, que trae fresco olor de membrillo. *Pero la historia no estará aquí: se la ha de buscar en el índice de alguna novela romántica* y así tendremos que unas manos blancas acariciaron unos cabellos rubios y que el propietario de estos cabellos sentía crecer la malicia desde el cuero cabelludo, malicia

²⁸⁹ *Ibid.*, p.8.

²⁹⁰ *Idem.*

soñolienta. *Este supuesto recuerdo que debe estar en los arcones de cada hombre, hace suspirar al Teniente.*²⁹¹

Patético Romeo del siglo XX, Edgardo usa una escala de seda para alcanzar una ventana, pero en lugar de encontrarse en ella con la amada, y hablar y besarse a la luz de la luna, encontrará su final:

Edgardo, héroe de novela, martirizado por la perpetuidad de las evocaciones, alguna vez amanecerá colgado a la ventana del gregarismo, finalizado por la escala de seda del desprecio²⁹².

Esta violenta imagen del personaje ahorcado, ejecutado por la escala de seda que debió servirle para alcanzar su ideal, anuncia la valoración del autor hacia el personaje romántico (y por extensión, hacia la novela romántica).

Desesperado por amar, por encontrar a la mujer que anhela, el Teniente recurre nuevamente a su cultura romántica para imaginar a ella y un posible encuentro o relación:

"Si saliera la mujer que espero...

Me sonrió. ¡Oh, esto va muy bien! ... Y el golpe cardíaco que es el telón que se levanta ante la alegría. Y he de acercarme para hablarle...

-Buenos días... Es Ud. muy linda... ¿Me perdona el atrevimiento de que le diga estas cosas sin ser su amigo?

.....
Y como parece que los viejos han salido, nos sentamos cómodamente. Esta vida es almibarada. La beso y me besa. Sus dientes son pequeñas tazas de té y estoy encantado de pasar mi lengua por el esmalte nuevo. Como le arden las mejillas suavizo mi epidermis en este nuevo hornillo del amor. Se han abierto los claros postigos de sus ojos y le veo el alma asustadiza. ¡Postigos abiertos para mí! ...

Micaela o Rosa Ana²⁹³.

La imagen romántica envuelve a este virtual personaje femenino:

...En el campo es bueno recogerse a la protección de los naranjos. Micaela o Rosa Ana. Mujer de domingo que espero. He de hundir las manos en tu cariño como en los pliegues de las mantas de lana...

²⁹¹ *Ibid.*, p.10. Mis cursivas.

²⁹² *Ibid.*, p.8.

²⁹³ *Ibid.*, pp.12-13. Las metáforas domésticas que se suceden, aumentan la puesta en ridículo.

Pero llega el marido... No; no estará bien que sea casada... aunque tampoco estaría mal. O llegan los padres. ¿Quiénes son los padres? ¡Fuera! Siga este sueño dominical y romántico que también, como la realidad, apaga mi sed...²⁹⁴

En la vida del Teniente no está Débora, ni siquiera Micaela, Rosa Ana, o la mujer casada del Teniente B, sino apenas en una "tentativa de seducción" la sobrina de la dueña de la pensión, muchacha tonta y poco agraciada, "(u)n poco chola y con los pelos gruesos. La carrera de los piojos a la mitad, y con trenzas"²⁹⁵, a la cual "(l)e salían gangosas y campanudas las palabras, como al que no se ha sonado las narices"²⁹⁶. A la ideal imagen femenina romántica corresponde en Débora esta mujer naturalista, y el choque entre el anhelo de una estética y la presencia de otra produce la ruptura. La seducción a la boba tampoco funciona, y el Teniente, "esencialmente familiar y casamentero"²⁹⁷, sigue solo en su cuarto de Pereira 57, hasta su desaparición prematura.

La presencia del cine, con una estética muy próxima a la de la novela romántica, marca también el imaginario del teniente:

...Me tiende para estrecharme el muelle templado de sus brazos; se me escurre, rozando sus senos sobre mi pecho, tanto que aviva y exalta esta pasión escondida.

Bueno, todo esto lo he visto en la pantalla; precisamente porque lo he visto, traza esta parábola desde el punto invisible del recuerdo.

He visto también la imprescindible complicación amorosa de un tercero; pero no estando mi espíritu apto para la intriga, me imagino este principio de amor un final de film que prolongará en los buenos espíritus la idea de la felicidad²⁹⁸.

El texto continúa, y continúa la caminata del Teniente por Quito, sin que la mujer que espera, o la relación que espera, aparezcan. Cuando una historia similar asoma en el libro, su protagonista es otro, el Teniente B: Mujer casada (y "mal casada", si pensamos que ella "se casó con un abogado de color... Un cualquiera, un cualquiera"),

²⁹⁴ Ibid., p.13.

²⁹⁵ Ibid., p.30.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Ibid., p.27.

²⁹⁸ Ibid., pp.13-14.

hermosa ("se da como sentado la belleza de ella. Magnífico óvalo; color admirable; ojos negros y movediza picardía"²⁹⁷, que concentra a su alrededor todos los ingredientes necesarios para un *affaire* romántico: el triángulo amoroso, la desesperanza, el mensaje de la amada, el encuentro, el contratiempo y el escondite, el final feliz y fogoso. Lo cual, es claro, sólo causa envidia en "nuestro Teniente", una envidia que además debe ocultar. El romanticismo, cuando ocurre, le ocurre a otro (y apareciendo únicamente en forma de relato de su beneficiario, la posibilidad romántica también puede ser solo una mentira).

La noche como tópico romántico queda de lado en la novela. La segunda parte la tiene como tema central, pero se encuentra más próxima a la descripción naturalista (espacio de malvivientes, hombres agazapados, prostitutas; siempre en los barrios bajos). La noche en Débora carece de sentido para las vidas sin sentido:

Diré algo de la noche, que eriza los nervios de los desocupados. A la noche se la espera como a una visita inevitable a la que hay que hacer inclinaciones de cortesía, la que no nos dice nada, ...la que es el broche de una jornada hastiante.

En efecto, la noche es vacía tras un día vacío... Obligado descanso tras el descanso²⁹⁸.

El protagonista tiene una de esas vidas vacías, de observación y ensoñación y no de acción, aunque su ocupación militar hiciera pensar lo contrario, por ello no nos sorprende que el narrador nos diga:

El Teniente, manos en los bolsillos, hacía tiempo hasta la hora impuesta de "no tener qué hacer". Tal vez en espera del momento iluso en que una novedad imprimiera nuevo ritmo a la vida. La renovación no llega nunca y esta espera es una continua burla a la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos, imponiéndose las suposiciones no como tales sino con una apariencia tal de realidad que engañaba al mismo mentiroso²⁹⁹.

²⁹⁷ Ibid., p.18.

²⁹⁸ Ibid., p.24.

²⁹⁹ Idem.

Pensemos que la vida vacía del Teniente si dio lugar a una novela. La que estamos leyendo, pero no es protagonista por un hecho insólito que aparezca en su vida, sino por lo contrario. Porque su mediocridad tan "real" sirve para descubrir las falacias romántica y realista sobre lo insólito de los personajes. Y la "mentira" quizá no "descosida", pero fabulación finalmente, de esta novela, sería la inclusión metaliteraria de la ficción dentro de la ficción. Y eso también debe permanecer en perspectiva, por los rasgos estéticos que experimentación y vanguardia exigen. Recordemos que se trata de una obra literaria, no de un tratado.

Tampoco es menos duro el autor-narrador con el esquema realista, tan importante en la narrativa ecuatoriana de los treinta. Dice inicialmente: "... el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar"³⁰⁰, "Creyeron que esos maniqués, viviendo por si debían recibir una savia externa, robada a la vida de los otros, y que estaba sobre todo la copia de A o B, carnales y conocidos"³⁰¹.

El psicologismo realista/naturalista, de mecánica explicación de conductas desde el pasado del individuo, es parodiado en varias ocasiones. Los recuerdos que el autor/narrador inventa para el Teniente, son ola previsible que justifique el actuar del personaje: "Y debiendo partirse de ti, zarpan del estático momento interior las carabelas del recuerdo"³⁰². Se combinan en este pasado ficticio "tiempos de escuela": los curas que anuncian con su disciplina la carrera militar del protagonista, los juegos/vejeciones infantiles, "el lugar común de una velada familiar" y el susto a causa de algún fantasma doméstico, y, finalmente, una tía borrosa que entra y sale del dormitorio del Teniente niño. El narrador reflexiona poética y naturalistamente: "¿Quién me dice que toda esta bruma, como manos, no hizo la cara que tiene hoy?... la

³⁰⁰ Ibid., p.8.

³⁰¹ Idem.

³⁰² Idem.

tía que entró y no entró le dejaría un hueco en el espíritu"³⁰³. En medio, están la ironía, el distanciamiento, la ruptura palaciana: "Hoy he compuesto una canción:

*Salió mi tía
Entró mi tía...*³⁰⁴

Espacios naturalistas por esencia, el burdel y la calle del lupanar, aparecen también en Débora:

Se perfila la visión de

*El Placer
y los hombres de ojos brillantes*

Pocos, reconcentrados, siniestros, con la mirada fija en las casas borrachas.³⁰⁵

Palacio se permite mostrar su oficio en muy buenas descripciones, con imágenes de animación de las casas que, ebrias, tragan o vomitan gente.

Sobre todo emocionan los niños, arrojados como trapos; dormidos, con la piel sucia al aire. Candidatos, candidatas.

Hijo de la habitación trajinada: hija de la agencia humana: tu madre te echará a la calle.

Serás ladrón o prostituta.³⁰⁶

Pero como en el caso de los barrios de Quito, el espacio se come a la escasa trama argumental, el narrador se pierde en la digresión (lo cual es la técnica básica de esta novela), y deja de lado la historia del Teniente para brindarnos quizá la faceta mejor descrita del Quito novelado.

Abunda el autor en burlarse del realismo, porque esta novela caótica, desordenada, como ráfaga de pensamientos que surgirían durante el proceso de una creación literaria,

³⁰³ Ibid., pp.8-9.

³⁰⁴ Ibid., p.9.

³⁰⁵ Ibid., p.25.

³⁰⁶ Ibid., p.26.

está gestando una poética asentada en el proceso de escritura, regocijándose en poner en evidencia la falsa pretensión mimética de los realistas:

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

Así, los filósofos e historiadores, y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra y aíslan (SIC) cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por hilo el sentido común.³⁰⁷

Aludiendo quizá a Homais, el boticario de Madame Bovary, personaje realista por antonomasia, ejemplifica esta negada artificiosidad del realismo:

Dado un boticario, verbigracia, se le hace vender drogas y presidir las reuniones cuchicheantes del pueblo; sólo esto. Nos olvidamos que le tortura el "ojo de pollo" metido entre los dedos de los pies, y el mal olor de las "arcas" del chico, y el peso exacto de las cebollas compradas por las señoras.³⁰⁸

Y para coronar esta idea, valga incluir tres largos párrafos, los más citados del desconocido Palacio:

Ya llega el toque de muerte. *La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie.*

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que eso constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? ¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la derecha y gruesa y rugosa como un cacho?

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: "puede darse el caso", "es muy posible". La verdad: casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras, mentiras. *Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos*

³⁰⁷ Ibid., p.10.

³⁰⁸ Ibid., p.11.

doradas para que puedas tragártelas con comodidad: o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento...³⁰⁹.

Autor-demiurgo que se parodia como tal, ríe de su propia *autoridad*. "Quiero verte salido de mí... Ir, cogidos de los brazos.... -Ve -alargando mi brazo y con el indicador estirado (recordamos "La creación" de Miguel Angel). Y mientras ves, alejarme de puntillas, haciendo genuflexiones, horizontalizando los brazos para guardar el equilibrio... Solo"³¹⁰.

Proceso de creación al desnudo, Débora es la novela de otra novela "ficticia" que se escribe o se evoca. El autor lanza a caminar al Teniente por el Quito de su época, mientras discurre sobre los problemas de verosimilitud, lenguaje, creación. Protagonista que se gesta en el momento de la lectura, el Teniente no es un personaje realista ni romántico, sino un muñeco intencionalmente hecho de retazos, torpe, vulgar, nada original ("Nada nuevo trae, y siendo como todos es el perpetuo imitador social que suspira porque suspiraron los otros: tiene una prima porque los otros la tuvieron"³¹¹). El personaje es tensado en grado sumo -*ruptura dentro del código por forzamiento de un elemento-*, al volverse interlocutor ficticio de un autor ficticio que juega con él, muñeco de trapo al que se inventa o borra episodios, conductas, encuentros, en un juego que es la novela, "magnolia del libro" que estamos leyendo.

³⁰⁹ Ibid. pp.24-25. Mis cursivas.

³¹⁰ Ibid. p.8.

³¹¹ Ibid. p.10.

5-3. El lector, el narrador, la vanguardia.

Este juego dialógico *granguignolesco* trascendió al Teniente, marioneta de su autor en el escenario de Quito de finales de los veinte, para llegar hasta nosotros: en ocasiones el narrador habla para dirigirse no a su personaje, sino a los receptores. "Ahora se me viene una observación que es necesario grabarla: el cinematógrafo es el arte de los sordomudos"³¹², dice, por ejemplo.

En este uso de la voz de creador como narrador representado, el YO primero (el segundo pertenece al Teniente o a cualquiera de los personajes -mujer buena, Teniente B-, cuando eventualmente asumen la primera persona) es un narrador de omnisciencia absoluta. A su saberlo todo -lo que el teniente hizo, dijo, pensó- une su rol de creador todopoderoso e incluye en el texto lo que el teniente *imaginaría y haría* en tal situación, pasando aun de lo potencial a lo real futuro, pues no hay distancia entre relación y fabulación ("Nuestro Teniente quisiera tener, en la realidad, un caballo así",³¹³; "Se sentía algo satisfecho... Y respiró a plenos pulmones, debido a esa sugestión del recuerdo... se nos clava la vieja frase del libro y el aire nos produce un beneficio hasta literario"³¹⁴; "Pero a nuestro Teniente estas narraciones le picaban el egoísmo"³¹⁵; "...las piensa en otra forma... como el del que está por hacerse, ya que el pensamiento no ha sido vertido, de manera que es algo, potencial y no actualmente"³¹⁶); o inventando lo que debió pasar para llegar hasta ahí ("Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio, y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas..."³¹⁷). Tiempo

³¹² *Ibid.*, p.28.

³¹³ *Ibid.*, p.16.

³¹⁴ *Ibid.*, p.17.

³¹⁵ *Ibid.*, p.20.

³¹⁶ *Ibid.*, p.10.

³¹⁷ *Idem.*

de escritura ficticia y tiempo de la acción narrada convergen en el único tiempo real que es el de la lectura (real y ficticia), momento que pone en acción al personaje y lo provee de vida presente y pasada. Se trata de una ficción tan manifiesta como tal que se corrige, aumenta, borra, ante nuestros propios ojos, a lo largo del proceso de lectura. Omnisciencia entonces, pero no como en la novela realista balzaciana, por ejemplo, pues en Débora omnisciencia y omnipotencia coinciden, y son una importante clave de lectura como atributos del narrador. (A veces parecemos olvidar que la equisciencia, la omnisciencia parcial, y aun más la deficiencia aparente son meramente recursos de autores que, al igual que el narrador representado de Palacio, crean y conocen absolutamente las historias de los personajes que han engendrado. Por una "mala conciencia" de guardarse todos los hilos del *guignol* respecto a sus lectores, se construyen las voces narrativas con distintos grados de conocimiento que median entre creador y relato; y se vuelven necesarias para la lectura instancias tales como *fautor* o *hablante implícito*³¹⁸, que tienen su correspondencia en los *lectores ideales*). De este modo Palacio pone en evidencia que otra estrategia del realismo -y en general, de la literatura- consiste en aparentar que los personajes existan más allá de la ficción, y que de ellos se conozcan nada más fragmentos de vida, cuando realmente solo existen en esos instantes de la textualidad.

La endeble trama argumental de la novela es uno de los riesgos asumidos plenamente por el autor. Escritura en los límites, que tensiona cualquier estructura conocida o equilibrada, en las suposiciones, digresiones abundantísimas del narrador de Débora, no sorprende leer que "la novela se derrite de pereza"³¹⁹. ¿Qué manejo de tensión puede resistir incólume el permanente debilitamiento del protagonista con la molición "de la primacía del sueño sobre sus actos"³²⁰? Si en la misma novela irónicamente se nos dice

³¹⁸ Cfr. Óscar Tacca, Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1985.

³¹⁹ Pablo Palacio, Op.Cit., Débora, p.16.

³²⁰ Ibid., p.15.

que sus "páginas desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento, hasta que haga una nube en los ojos de los curiosos"³²¹. tenemos que asumirnos los lectores en el papel de esos curiosos. la nube de humo en los ojos. admirando el "galope desarticulado por el *ralentive* en las revistas de caballería de Saumur"³²², antirritmo de la novela. Lectura lenta, desacompañada.

Ya el narrador ha dicho en el mismo párrafo que a esa novela estancada "quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos"³²³; pero esa tentación manifiesta de acelerar el manejo de tensión, que es lo que se plantea, entraña una denuncia, denuncia de una complacencia -del autor, del lector, ¿del esquema literario?- que no va a permitirse. La novela que corcovea y marcha lento, evocando un caballo, no se acelera, sino que -tras poner en evidencia su mecanismo estructurante- la disquisición se absorbe en la imagen del caballo en cámara lenta que desearía tener el Teniente, "que al dar el salto descomponga sus movimientos en tiempos invariablemente desmayados. Sería lo más cómico y distinguido del mundo"³²⁴. Ironía de su personaje, de sus lectores, de su propia creación, el narrador se despoja de la autoridad del relato al reír eventualmente de sus propias imágenes, en claro distanciamiento vanguardista.

Nuevas risas -de sí mismo, de la literatura esperable, de sus personajes- trae

Débora:

...Cuando los enamorados reciben una esquila ... la leen una y otra vez: yo oía insistentemente la invitación. Esta prolongaba mi receptibilidad auditiva como un buen manjar prolonga su sabor agradable en los órganos del gusto. (*Nótese bien que estas cosas nunca las dijo el Teniente B; son un revoco literario, las especias de la mala comida*).³²⁵

³²¹ Ibid., p.16.

³²² Idem.

³²³ Idem.

³²⁴ Idem.

³²⁵ Ibid., p.18. El paréntesis corresponde al original, las cursivas son mías.

Este estilo de manejo de la tensión (hoy tan frecuente en las telenovelas) es parodiado y puesto en evidencia, duramente, como un truco barato y manido. Malos recursos condimentan la mala ficción, dice Palacio. Y él es implacable consigo mismo como con los otros, no permitiendo a su narrador ni a sus lectores tomar el mínimo respiro a la sombra de un lugar común, una frase hecha, un episodio usual. Desconfiando de todo, el disfrute será absolutamente intelectual. Se plantea una estética de la desconfianza, de la relectura, del distanciamiento del texto. No hay con quién identificarse desde que se nos plantea claramente que a los personajes literarios les cabe únicamente en su tiempo la alternativa del "vacío de la vulgaridad" o "la tragedia de la genialidad". "Las noticias nos ponen más alegres cuando son verbales (*otra generalización, se acentúa nuestro modesto sistema novelesco*)"³²⁶, dice en una parte, y en otra, "Respiró a plenos pulmones y guardó las manos en los bolsillos del pantalón. Guardó las manos... esto tiene entonación de prestamista, pero fue así"³²⁷. No hay relajamiento posible en la lectura, cuando el narrador representado es su primer lector. Escribe, lee, afina o ironiza. Esto mantiene al texto en un permanente proceso de escritura: se corrige, se duda, se reescribe. Qué distante se halla la certeza que sostiene tanto a la narrativa romántica como a la realista, donde los únicos con espacio para la duda serían eventualmente los personajes: de la certeza de los narradores, de la fe en sus voces y en su autoridad se desprende el perfil nítido de sus lectores.

Palacio, en cambio, presenta una acumulación de elementos resquebrajados, dudosos. Una estética de la incertidumbre, de lo inesperado: no se puede prever cómo ni cuáles serán los personajes, cuál será el tono narrativo, qué rumbo seguirá la caminata, o los

³²⁶ *Ibid.*, p.19.

³²⁷ *Ibid.*, p.18.

pensamientos del Teniente, etc. El papel del lector es mucho más activo, lo que explica la incomprensión de su obra durante tantos años.

6.- EL FINAL: VIDA DEL AHORCADO

*Después de todo:
a cada hombre hará un guiño la amargura final.
Como en el cinematógrafo -la mano en la frente,
la cara echada atrás-, el cuerpo tiroides,
ascendente y descendente, será un índice en el
mar solitario del recuerdo³²⁸.*

6.1. La pérdida de la estructura.

Si tuviéramos que esquematizar la estructura de la última novela de Palacio, nos veríamos en serios problemas. Una cantidad indeterminable de fragmentos la conforman. Eventualmente, estas partes son introducidas, a modo de capítulos, por números. Pero esto resulta un asidero falso en la lectura de Vida del ahorcado: los números no siguen el orden esperado, se omiten o reemplazan por subtítulos, se repiten. Ejemplificador es el caso del apartado "30": el mismo número aparece en tres ocasiones, antecediendo a igual cantidad de fragmentos diferentes e inconexos -una propuesta estética, una reflexión sobre personajes incidentales, y parte de la historia central de Andrés Farinango en su relación con Ana-, resultando la cifra de este modo todo excepto una clave de lectura de la obra.

³²⁸ Pablo Palacio, Obras completas. Vida del ahorcado, p.81.

Si la lectura no sigue el orden al que apuntaría la numeración -que ni siquiera es continua en medio del desorden, porque tampoco se trata de buscar en esta obra antecedentes de Cortázar (quien con seguridad la desconoció)- una vez más las propuestas estéticas imperantes son puestas en entredicho por Palacio. Se habló ya de las nuevas expectativas respecto a las historias, a los lectores, a los tratamientos narrativos que abre la obra palaciana. En esta ocasión, la ruptura alcanza los niveles más hondos: la novela epistolar, el diario, la narración enmarcada y la estructura de mosaico son, entre otras, instancias conocidas a las que se alude en Vida del ahorcado; pero la alusión es paródica, pone en evidencia las "armazones" de las distintas formas, no se opta por ninguna, ni se resuelve en las estéticas que les corresponderían.

Si aparece un fragmento como el de "La rebelión del bosque", no hay pretensión alguna de parte del narrador de hilvanarlo en una historia mayor. Las diferentes plantas toman la palabra, y la intención moralizante de la fábula se niega en el mismo relato: así como se permite intervenir, a manera de parlamentos teatrales, a magnolias, pinos, palmeras, la presentación de otros personajes entraña una burla a este tipo de historia didáctica: aparecen las musanetas *estériles*, los cerezos *relamidos*, los cedros *leprosos*, los *parásitos* y hasta "las muchachas". Hay claro eco burlón del discurso de una asamblea izquierdista en la resolución del fragmento:

Los pinos: No tienen derecho para hablar los camaradas parásitos. Su palabra es sospechosa. ¡Tomadlo bien en cuenta y aplastad a los sinvergüenzas!

Las palmeras: ¡Eso! Estos caballeros hablaron la verdad. Su concepción es profunda y llena de seso. ¡Ya lo vemos claro! Oírlo bien: el árbol es nuestro único enemigo. A quien debemos hacer la revolución a sangre y fuego, es al árbol. Lo demás, pampalinas. Acompañadnos, camaradas. ¡Abajo el árbol!

Los pinos, dueños de la situación: ¡Abajo la tiranía! ¡Abajo el árbol!

*El bosque: ¡Abajoo!*³²⁹.

Similar es el caso del discurso del hombrecillo que interviene a nombre de la Universidad y del pueblo durante la audiencia contra Farinango:

-Señor Presidente, señores jueces, señores -para sus vecinos-: Muy inmerecidamente me ha correspondido el honor de representar en este acto trascendental a mis queridos compañeros de la Universidad. La Universidad, *alma máter de la conciencia nacional*; la Universidad, *crisol purísimo en donde se funden los anhelos y las aspiraciones jóvenes*; la Universidad, *reducto vigoroso del pensamiento y reservorio efectivo de fuerzas espirituales que afluirán a la corriente abrumadora del progreso*; la Universidad, *luz que alumbra las tinieblas tenebrosas de la ignorancia*; la Universidad...

-¡Apure! ¡Apure!³³⁰.

(Nótese que las largas metáforas de la Universidad, que subrayamos, son estereotipadas, previsibles, vacías: en nada enriquecen el discurso: las imágenes *per se* no son la panacea literaria. Hasta hoy pervive ese lenguaje demagógico y fácil, "metafórico", en demasiados ámbitos).

Hay también ocasiones en que lo que se busca con la organización del discurso es la reacción del lector, provocarlo. Andrés Farinango, protagonista de Vida del ahorcado, narrador de su propia historia, puede ser también el que interpela a los otros:

Pero cálmate, estás haciéndote un loco, *amigo mío*. Tírale un puntapié a la lora y escucha este sermoncito que he garrapateado para molestarte las orejas.

"A tí (SIC), *camarada burgués*:

Te ruego hagas por dar contestación a las preguntas contenidas en el pequeño pliego que voy a leerte y aguces el oído para las otras cosas que en él se dice".

Ejem. Ejem. Cúju, cúju.

"*Camarada*:

Cuando estás delante del poderoso, ¿por qué tiembles? Todo poder viene de ti. ¿Por qué no le escupes? ¿Por qué no le envileces con su misma pequeñez? ¿Por qué no le abofeteas?³³¹.

³²⁹ *Ibid.*, pp-105-106.

³³⁰ *Ibid.*, p.117. Mis cursivas.

³³¹ *Ibid.*, p.85.

Cabe recalcar el pretendido tono coloquial con que el narrador apostrofa al lector: reiteradas veces aparecen en la novela onomatopeyas de expresiones de la oralidad: toses (cúju. cúju), risas (je,je), carraspeos (ejem, ejem), que solo evidencian el artificio de la escritura al tiempo que ríen de una solemnidad que se parodia (lo que debiera ser *función fática* en denominación de Jakobson, al ocuparse aparentemente de corroborar el canal o vía de comunicación, cumple más bien una *función poética*, y distancia finalmente al receptor del mensaje, recordándole que no es a la oralidad sino a la escritura a quien pertenece).

El distanciamiento que establece Palacio concierne a todo aspecto: lo mismo formal, que temático, estructural, o genérico. Igual cosa ocurre con lo ideológico. Poco antes había dicho al mismo interlocutor:

Lo que sucede es que tienes pena de tu vaca y de tu cochino. Estás enamorado de tu vaca y de tu cochino y en lo sucesivo no se te van a permitir esas pasiones bestiales.³³²

Si antes no estuvo con los discursos del romanticismo ni del realismo, sino para parodiarlos, ahora no son burgueses ni proletarios con quienes se identifica. La postura no es precisamente política, como veremos luego.

Algo similar ocurre con el lenguaje de la publicidad, discurso que entre otros pertenece a la incipiente modernidad:

Atención, capitalistas del mundo:

El Chimborazo está en pública subasta. Lo daremos al mejor postor y se aceptan ofertas en metálico o en tierra plana como permuta. Vamos a deshacernos de esta joya porque tenemos necesidades urgentes: nuestros súbditos están con hambre, por más que tengan promontorios a la ventana...³³³

³³² *Ibid.* p.84.

³³³ *Ibid.* p.87.

El pragmatismo de la actitud del hablante (necesitamos lo productivo, no lo bello) - sobre todo cuando sabemos que es el mismo Gobierno de la República el que hizo publicar "en las grandes rotativas del mundo esta convocatoria escrita en concurso por sus más bellos poetas"³³⁴ - se pone en ridículo por la falta de concordancia entre mensaje y tono: es imposible ofrecer verdaderamente "los más hermosos volcanes... en pública subasta"³³⁵, por más hábil que se piense el negocio. Y la venta del país al capital extranjero no era una imagen irreal en el Ecuador de 1932.

La construcción fragmentaria de la última novela de Palacio, no es más que el corolario de una propuesta narrativa que empezó por negar de manera sistemática lo establecido estéticamente, y que en esta obra llega a proponer nuevos elementos: los *planos múltiples*, la *ausencia de la anécdota* como asidero de lectura, la *evasión de la autoridad*, potenciando la *parcialidad de la mirada y de la voz*. La *ruptura contra el código*, al punto en que es la estructura novelesca la que se ahorca en la lectura del texto, se da en el *orden sintáctico*, creándose de manera paralela una nueva sintaxis -de la discontinuidad, de la fragmentación-. El lenguaje, y por extensión la literatura, no puede dar cuenta cabal de una realidad polifacética, de dimensiones inabarcables. Viéndolo así, cuánto más adecuado y "realista" acudir a la fragmentación discursiva, a la yuxtaposición de planos, a los enfoques parciales. En gran medida, el realismo chato relega la dimensión convulsiva de la psiquis humana, en aras del orden, la organización, la claridad del mensaje.

Paradigmático en cuanto a la yuxtaposición de imágenes, situaciones, personajes, resulta el segundo fragmento "30", subtítulo "Elementos de la angustia".

³³⁴ *Ibid.* p.86.

³³⁵ *Ibid.* p.87.

Los personajes -el Alcalde, la niña, el muchacho, el yo- se introducen y diluyen en un mismo espacio. "a tres pasitos del campo":

El señor Alcalde echó a trotar por la callecita empedrada, satisfecho, pequeñito, con las manos en la espalda y la barriguita redonda... (*nótese el uso burlón del diminutivo*)

Y trotó y trotó hasta el final de la callecita.

Y cuando hubo llegado dejó de trotar...

"Je, je. ¡Con el campo a tres pasitos de la ciudad! Je, je".³³⁶

e inmediatamente,

La niña rubia se arrojó de bruces sobre el mueble rojo...

Se le llenaba el pecho de un aire indefinido y grande.

Ya iba a estallar, como una bomba llena de aire.

Ya estalla...

"Je, je. Con el campo a tres pasitos de la ciudad"³³⁷.

Y en tercer término, "el muchacho":

...no ha llorado. Sólo se le pusieron los ojos como de vidrio. (*Símil*)

Después se le subió el corazón a la garganta y ahí permaneció se diría anudado. Fijo, persistente. (*Prosopopeya, hipérbole, epíteto*).

Y el yo:

Yo estaba en ausencia.. Esperaba algo y no esperaba nada... Soy mi enemigo³³⁸.

Esta presentación de varios personajes, para que al final se ponga de manifiesto la inconexión entre los distintos convocados:

Pero ¿qué pasa aquí?. ¿qué pasa?

Recuerda: (*¡lector?*)

"Cielo arriba, cielo abajo. éter arriba, éter abajo. Todo eso arriba, todo eso abajo, tómalo y alégrate".

*Nada.*³³⁹

³³⁶ *Ibid.* p.93.

³³⁷ *Ibid.* p.94.

³³⁸ *Idem.*

³³⁹ *Idem.* Mi cursiva.

no es gratuita ni arbitraria. Cuán universal, aunque se la parodie en los diminutivos o se la automatice con imágenes manidas, la sensación de angustia. No afecta o acerca sólo a los cuatro personajes escogidos como muestreo abierto en el fragmento. Todos somos susceptibles a la angustia; y es justamente a esa esencia común, humana, solitaria, difícil de evocar con todas sus sensaciones, a lo que se apela a lo largo de la obra palaciana.

"Mentirosa traición", otro de los fragmentos, empieza por una carta de amor, que se destina a la amada por antonomasia: Amarilis. Apodo o nombre, dentro de una tradición galante o amorosa, Amarilis aparece como *ficción dentro de la ficción*, creación de Andrés Farinango, quien inventa a un personaje a la par que una carta de amor, para lastimar a su amada ("Se me cae esta carta del bolsillo. Se me cae para Ana. La he de martirizar, porque me hace daño")³⁴⁰.

Tenemos así que el discurso, la disposición que de él se hace, se puede utilizar para fingir, para lastimar. Cambiando de plano de recepción, como lector cabe también enfrentarse a la novela con una cierta malicia, con el recelo del caso; como debería Ana enfrentarse a la carta ficticia, para no caer inocentemente en el juego de Andrés.

Como último grado de ruptura dentro de la estructura novelesca, aparece el fragmento final escrito en el original en cursiva:

Ahora bien:

Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá ...

*Tal era su iluminado alucinamiento.*³⁴¹

³⁴⁰ *Ibid.* p.108.

³⁴¹ *Ibid.* p.122.

Si el final, tras la condena y muerte de Andrés, el ahorcado, vuelve a "la primera mañana de mayo", y así la novela nunca termina ni comienza a ciencia cierta, la propuesta de una lectura desarticulada, parcial, que busque claves y no unidad o unicidad se corrobora. En las múltiples y varias propuestas se sugieren diferentes lecturas, más cercana la novela por el esquema de su estructura a una esfera irradiando que a una recta, donde no es el ordenamiento de las partes, sino el texto en sí, en cualquier disposición -como la corporeidad de ese cadáver palaciano donde lo humano aunque inerte es lo único tangible- lo que da sentidos. Cada parte del texto, por su contundencia sin sosiego para el lector, obliga a la pausa, a la relectura, a la nota marginal, y aun al olvido, por esa natural tendencia a relegar lo que no se inserta en una trama mayor. Se diría la propuesta de un loco, por caótica y carente de límites, no por mero biografismo. Y ningún discurso o estructura de discurso es tan transgresor y peligroso para el sistema, y por ello marginado, como el de la locura (cf., p. ej., M. Foucault, El orden del discurso, o Historia de la locura en la época clásica).

6-2. El personaje: Andrés Farinango, la condición humana y la evidencia del artificio.

*He perdido la medida:
ya no soy un hombre:
soy un muerto³⁴².*

A manera de diario aparece el fragmento que podríamos denominar "Junio 25". El narrador nos aproxima a la mesa de disección: por indicación suya observamos un cadáver, y desde él contemplamos la hermosura de la humanidad desposeída de lo humano, de lo vital:

³⁴² Ibid., p.106.

Mira la belleza del cadáver en manos del disecador inexperto. Dócil, flexible, la piel lisa pegada al hueso, en las posiciones más inverosímiles de su repertorio. Se puede hacer de él lo que en vida no pudo hacer...

Mira su belleza descuidada y donosa. Ten cuidado de "esos magníficos huesos de las caderas que tienen la forma de una bacinilla". Ahí está sin pasión, sin odio, como nunca logró estarlo. Sin vergüenza, sin respeto³⁴³.

El que habla puede ser también un creador refiriéndose a su personaje. ¿Qué es un personaje, si no un ser humano dócil y flexible -que se pliega a la voluntad de su autor- al que encontramos en "las posiciones más inverosímiles de su repertorio humano"? ¿Para qué la literatura, sino para acercarnos un poco más a la esencia primera de lo humano, a la condición que poseemos solo los seres humanos? Como se vio desde el capítulo 3, ya en su primera obra dista Palacio de pretender la *mimesis* en su escritura: solo lo verosímil (el ya mencionado "repertorio humano", que, por cierto, nos acerca mucho a la noción chomskyana de la *competencia*) resulta requisito. El personaje no es, ni pretende ser, copia de ciertos seres concretos, sino el juego de una potencialidad llevada a su máximo grado. (cómo si no entender al Teniente de Débora, o a los protagonistas de Un hombre muerto a puntapiés). En Vida del ahorcado aparece el ser -cuyo cuerpo inerte son unas caderas que evocan una bacinilla- que sólo en su existencia virtual logra estar más allá de las "bajas pasiones" que nos mueven a todos: "Ya no tiene odio. Ya no ama"³⁴⁴. Eso, porque ya no es. No tiene sexo definido, puede ser indistintamente una Agripina, un Nathanael. El uso de la comparación, si recordamos el apartado acerca del símil que desarrollamos en el capítulo anterior, mantiene esa actitud revulsionadora: "La van a dejar sin piel, como a una cabra en el despostadero"³⁴⁵, "Se le han teñido las orejas como después de la lujuria" (y son fuertes las imágenes, porque esa criatura/personaje en la mesa de disección es definitivamente una cabra hacia el despostadero, con las orejas teñidas por cualquier motivo excepto por la lujuria, que nunca más podrá experimentar, desde la muerte).

³⁴³ Ibid., pp.91-92.

³⁴⁴ Ibid., p.92.

³⁴⁵ Idem.

Este abuso del personaje (común a toda la literatura, porque ningún personaje es más que un fantoche al que se le asigna un papel con visos humanos y verosímiles) se pone en evidencia en más de una ocasión a lo largo de esta novela. En el fragmento subtítulo "Reencarnaciones", por ejemplo, se afirma que "el poeta Armando, que en vida había sido el príncipe de las delicadezas, reencarnó su espíritu exquisito en el equipo basto de un alazán de pocos ánimos"³⁴⁶ e, inmediatamente, que "el gran boxeador filipino pasó a ser florecilla del campo para el honesto goce de los pobres poetas, para adorno de la naturaleza, para perfume humilde de la hondonada"³⁴⁷. Cruda ironía de la precaria autonomía que en forjar su destino tienen los personajes, y corto el paso que permite leerla fuera de la literatura como la zozobra de la fluctuación del devenir humano, pero más fuerte aun si consideramos la imagen prometeica con la que se ilumina a alguno de los personajes (el boxeador filipino convertido en flor silvestre): "Pero el canalla cuanto estremecido colibrí (SIC) una vez por día aplicaba su largo pico al riñón del filipino, haciéndole succionadoras gracias. ¡Ay, ay, ay!..."³⁴⁸. Hay sorna del mito, desde la exclamación, y aun desde que no es un titán, o al menos un hombre asediado por águilas el que sufre, sino un "ex-boxeador filipino" vuelto flor del campo, al que picotea cualquier picafior. La esencia humana, aun la corporeidad, permanece, no solo desde la tácita comparación con Prometeo, sino desde ese riñón picoteado -higado en el mito-, reminiscencia de lo humano, y carencia de una flor (no habla el narrador del "costado" o del "tallo").

La pérdida de identidad del personaje llega a su estado límite en la relación amorosa. No estamos de acuerdo con la crítica que atribuye una personalidad esquizoide a Farinango, de mente compleja no univalente. ¿Diríamos que los Fragmentos de un

³⁴⁶ Ibid., p.89.

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Idem.

discurso amoroso de Barthes corresponden al discurso de un esquizofrénico, o que se trata únicamente de lo que el mismo Barthes llama la *locuela*³⁴⁹? En el momento del enamoramiento de Farinango, la renuncia le llega a producir gozo:

Ahora estoy lleno; está llena mi alma de tu amor, señora mía...
Yo no soy yo. Soy lo que tú quieres. "Andrés, el sombrero". "Andrés, el humo".
"Andrés, mi vida".
No importa Ana: te perdono. Aquí está tu aliento y ya sabes que tu aliento lo llena todo³⁵⁰.

Pero la plenitud del sentimiento se evapora, y en su lugar aparece la desesperación por la pérdida del yo. El amante se apodera del amado, en el conocimiento, en la posesión, desprovoyéndolo de todo:

Esta Ana... Ya se sabe todo lo mío. Ya ha estirado las piernecitas hasta mi talla. Ya tiene mi nariz. Ya tiene mis pestañas ralas y mis manos gruesas. Ya somos iguales. Puaf, Ana.³⁵¹

La convivencia es aun más asfixiante, distando por completo de ser el estado ideal de la pareja:

Alguien me pide el vaso de noche.
Pegados los ojos, hipnotizado, extendiendo un brazo que no es mío y cojo las tinieblas.
Lo entrego.
Pasa un siglo...
...Ay, Ana, ¿por qué me pides el vaso de noche? Verdad es que tú eres mi mujer y yo soy tu hombre; pero mira...
No, no pases por encima de mí. No me toques. ¿Qué derecho tienes para tocarme? Mi piel es mía. Somos extraños el uno al otro y de repente estás tú aquí, atisbándome, violando mi intimidad...
Tus ojos los tengo en todas partes. Sobre mis espaldas, sobre mis manos, sobre mis cabellos, en mi pensamiento. ¿Qué quieres aquí? Ya sabes todo lo mío; conoces mis calzoncillos, Ana.³⁵²

³⁴⁹ *Locuela*: Tomada por Barthes de Ignacio de Loyola, el término "designa el flujo de palabras a través del cual el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza... forma enfática del *discursar* amoroso", en ocasiones contradictorio o incoherente. Cfr. Roland Barthes, Fragments de un discurso amoroso. México: Siglo XXI, 1990, p.171.

³⁵⁰ Pablo Palacio. Obras completas, Vida del ahorcado, p.100.

³⁵¹ Ibid., p.108.

³⁵² Ibid., p.103.

Compartir el espacio vital se vive como una tragedia, entraña la renuncia a la individualidad, y lleva al fracaso de la relación amorosa. Recordemos que por primera ocasión en la obra de Palacio, es en Vida del ahorcado donde se produce el encuentro de la pareja: Andrés y Ana, se enamoran, se aman, viven juntos, tienen un hijo. Y nada de esto les permite alcanzar la felicidad, visión que resulta más pesimista aun que la de Débora, donde simplemente no se daba el encuentro entre el Teniente y "la magnolia del libro". No se trata de visiones poéticas del amor cuando se dice:

Ana no es Ana. Ana es sus amigas: aquélla del lunar en la barbilla, aquélla de los ojos azules, aquélla de los labios carnosos, y la delgada y la rubia. Ana es su madre, y sus hermanas y sus hermanos. "Ana, no digas eso". "Ana, la falda". "Ana, esa uña". "Ana, las manos"³⁵³ ;

la pérdida de identidad a la que a uno lo somete el contacto con los otros, para complacerlos, o desempeñar un papel social, resulta también grave.

La imagen general de la humanidad, antiheroica en todas sus "versiones" (los personajes), se encuentra a lo largo de toda la novela:

Ocurre que los hombres, una vez terminado el día, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran... se cubren... y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. Ocurre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos.³⁵⁴

Ciudadanos de la modernidad, de la era de las masas, incomoda esa sensación gris, de mediocridad, de pertenecer a un conglomerado del que nada los distingue:

Auténticamente he sabido yo de un camarada, Bienatendino Traumanó, que tenía la cara cuadrada, la nariz cuadrada, las manos cuadradas y la facha, en fin, cuadrada.

³⁵³ Ibid., p.98.

³⁵⁴ Ibid., p.83.

Y que este camarada Bienatendino tenia una mujer cuya cara también era cuadrada, cuya nariz era también cuadrada, y cuya facha en fin, era también cuadrada³⁵⁵.

Bienatendino es "el hombre con pulgas", y esa es su única seña distintiva.

Las distintas facciones (burgueses, proletarios), que aparecen en la novela, son vistas con escepticismo y recelo por Farinango, lo cual no se le perdona al momento de su juicio, donde todos lo condenan:

Los representantes de los burgueses:

-¡Es un bolchevique!

Los trabajadores sin pan:

-¡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 le ahorque!

Los representantes de los burgueses:

-¡Que se le ahorque!, pero es un bolchevique. No ha amado a su patria y ha conspirado secretamente contra el orden. Ha insultado a la Autoridad y no ha respetado sus mandatos. Ha hecho mofa de nuestro arte³⁵⁶.

Los únicos que asumen una actitud digna y radical frente al estado de cosas, son los universitarios (que no son en absoluto quienes, como el acusador del público contra Farinango, hablan a nombre de la institución):

Al fin los chiquillos de la Universidad tuvieron una idea genial.

Antes de ir a clase hicieron, una mañana azul, abundante provisión de pistolas...

Y ya cuando el Profesor sabio había acabado por ponerse majadero, el chiquillo de los bigotes delgaditos púsose en pie y dijo:

...-Todos los chiquillos de la clase hemos resuelto suicidarnos en masa porque usted es un majadero... ¡Uno...! ¡Dos...! y... ¡Tres!

¡Pum!

Cayeron heroicamente, como deben caer los hombres³⁵⁷

³⁵⁵ Ibid., p.90.

³⁵⁶ Ibid., p.120. Vale la pena recordar la crítica del más comprometido realista social del Ecuador de la época, Joaquín Gallegos Lara, que pareciera otra acusación contra nuestro ahorcado:

...se puede ver al fin que Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida, propia en general de las clases medias... Trata con izquierdismo confusionista las cuestiones políticas... (En Manzoni, Op.Cit., p.51).

³⁵⁷ Pablo Palacio, Obras completas. Vida del ahorcado, p.88.

Más allá del tono de farsa, el destino es cruel con este tipo de actos de mártires. Además, ésta parece ser la novela de la muerte y la destrucción: el protagonista acaba ahorcado. Bernardo y los universitarios se suicida. El cadáver de la mesa de disección a más de muerto es destazado en la autopsia o labor de disección. Se acusa a Farinango de haber asesinado a su hijo. Aparecen las instrucciones para matar un hombre. Una mujer -de los nopales- se ahoga en el arroyo en los sueños del "ahorcado" sin que él se anime a ayudarla. Traumanó siente que lo amenaza "el hombre con el hacha" Los hombres dañan la naturaleza en "La rebelión del bosque". Viendo unas hermosas piernas de mujer, Farinango piensa en la posibilidad de que un auto las cercene y haya que remplazarlas por prótesis de palo. No se trata de perspectivas demasiado felices en ninguno de los casos, siempre se prevé lo peor, y lo peor es lo que ocurre.

Demasiado seguido, el narrador se asume fuera del conglomerado al que pertenece para interpelar a los otros:

¡Eh! ¡Vecino de la derecha! ¡Vecino de la izquierda! ¡Vecino del frente!
¿Qué hacéis vosotros ahí...?

Os gusta comer, pasear y dormir. Tenéis muy buen gusto, *compatriotas*.

Os gusta el cinematógrafo y las historias con amor. Buen gusto tenéis, *amables compatriotas*.

Os gusta ponerlos a pujar hora tras hora...³⁵⁸, o,

Venid, entrad, señoras y señores burgueses, señoras y señores proletarios. Entrad vosotros los expulsados de todo refugio y los descontentos de todos ellos. Entrad todos vosotros, compatriotas de este chiquito país. Vos, compatriota obeso; vos, compatriota esmirriado; vos, compatriota de la nariz de salchicha; vos, compatriota empolvado; vos, compatriota romántico; vos, compatriota aburrido; vos, vos, vos...

¿No queréis oír? ¿Sois sordos? ¿Vaciláis? ¿No os infundo confianza?

Bien, no importa.

Yo os traeré aquí a mi manera y os encerraré en este cubo que tiene un sitio para cada hombre y para cada cosa.³⁵⁹

³⁵⁸ *Ibid.*, p.109.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.84. (Mis cursivas).

Este sentirse distinto a los otros, marcar la diferencia desde la individualidad, no resulta demasiado conveniente: peor aun si pensamos en la monótona medianía, cosificadora, desposeída de cualquier ilusión en que sabemos viven los conciudadanos de Andrés Farinango (pensemos en el incipiente proceso de modernización capitalista del Ecuador, y en las primeras narraciones del realismo europeo que dieron cuenta de la gris vida de obreros, burócratas, asalariados). El narrador, protagonista de la historia que leemos, se granjea la desconfianza, la envidia y la animadversión de los otros, cuya máxima demostración se da en el ataque de todos durante el juicio contra Andrés. Pero hay indicios de esa sospecha general hacia Farinango desde antes ("¡Protesto! Protesto violentamente contra la sospecha de que yo quisiera cometer un asesinato. Esa es una sospecha vil.")³⁶⁰.

En su extremo respeto por los demás, llega el protagonista a asumir actitudes que pueden interpretarse como simple indiferencia, como cuando su mejor amigo, Bernardo, le comunica su intención de morir a solas:

Junto a este cubo mío, el otro, sólo un delgado tabique de por medio. En ese cubo vivía mi amigo y éste era el más dulce amigo (...)

Nos hemos comunicado los grandes planes y el hambre a los dos juntos nos ha devorado. (...)

¿Por qué, entonces, ahora, Bernardo, dulce amigo mío, en vez de hacer la despedida de costumbre, has tenido la indiscreción de comunicarme tu próxima muerte y tu deseo de no ser interrumpido?

-Sí, Andrés, adiós. Voy a coger una pulmonía. (...)

Estás muriéndote, Bernardo... Nosotros éramos los más dulces amigos ¡y yo de aquí no puedo moverme para auxiliarte o por lo menos para verte ahí cerca!³⁶¹.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.100.

³⁶¹ *Ibid.*, pp.106-107.

Durante la pesadillesca audiencia (que si en algo recuerda El Proceso de Kafka, Palacio no lo conoció), revive Bernardo y acusa a Andrés de ser un "impostor cruel", al tiempo que la "mujer de los nopales" lo acusa de "cobarde esencial".

La escasa fe en la humanidad que queda después de esta perspectiva hace que el narrador/personaje se encuentre escindido entre el descrédito de la humanidad y la fe en la especie necesaria para seguir viviendo. No es casual que el crimen que se le impute a Andrés sea filicidio: crimen de quien no cree en la humanidad, que no considera que su hijo merezca vivir en ella. Por ello es tan grave la acusación a Andrés, y la actitud de todo el público durante la audiencia por su crimen:

...suprimamos por un momento la prestación lógica de respeto y adhesión por parte del ciudadano al organismo, coloquémoslo en un punto antagónico al fin social, y este ciudadano habrá perdido todo el derecho al reclamo de garantía... La sociedad sólo protege a los suyos.

En el presente caso... la ley no protege al ciudadano Andrés Farinango y... el Juez... debe aplicar el más eficaz y ejemplificador método de supresión y defensa...

...existe un nuevo y maravilloso guía del penalista moderno, y éste, a todos títulos infalible, es la temibilidad. ¡Cuidado con el hombre temible, aunque nunca haya puesto sus manos en el vecino! Echadle pronto el guante... La sociedad debe defenderse...³⁶²

Perseguido por todos, al borde de la locura (también podría leerse la novela como el delirio de la manía persecutoria de Farinango), o marginado de la sociedad y sentenciado por ella a causa de su peligrosidad, el ahorcado es otro antihéroe de Palacio. Podemos imaginarlo poco después como nuevo cadáver sobre la mesa de disección, o -cual moderno Prometeo, mito al cual ya se había aludido en el calvario del boxeador filipino- condenado eternamente a la horca, linchado propiamente una vez tras otra por la "opinión pública" (*tal era su iluminado alucinamiento*), o por su propia mano (pues la posibilidad del suicidio es la que finalmente prevalece). Para

³⁶² Ibid., p.119.

ello la ciclicidad del relato. La sola muerte sería un descanso y no una condena, frente a una vida llena de miserias, por eso la novela no termina en el hallazgo del cadáver colgante del protagonista (como dice Palacio en la misma novela, aunque hablando al cadáver de la mesa de disección, "Estando muerto como estás deberías preguntar a tu familia, como un cierto Felipe de España, por qué tardan tanto en amortajarte")³⁶³, sino en la repetición *ad aeternum* de la historia, como condena de los dioses griegos:

En realidad, ahí estaba el hombre ahorcado. Ahorcado con un alambre, en el centro de su viejo cubo, colgante como una lámpara.

Y su excelencia el Jefe de demarcación redactó...

"Señor Intendente:

De conformidad con las órdenes recibidas de usted... me constituí *en el sitio de costumbre*, ... para averiguar el resultado *del asunto que de un tiempo acá ha venido preocupando a esta Dependencia*. Como nadie diera respuesta a nuestras llamadas, abrimos la puerta a golpes. El hombre estaba ahorcado"

Ahora bien:

*Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá...*³⁶⁴

El siguiente símil, "colgado como una lámpara", vuelve a dar ese carácter distante y cosificador a la persona.

6-3. El discurso inasible: tercer *arte poética*.

Mira la belleza del cadáver en manos del disecador inexperto. Dócil, flexible, la piel lisa pegada al hueso, en las posiciones más inverosímiles de su repertorio. Se puede hacer de él lo que en vida no pudo hacer...³⁶⁵

³⁶³ *Ibid.*, p.92.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.122. Las cursivas señalan que había una vigilancia real sobre el protagonista.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.91.

Adelantamos en el apartado anterior que asombra especialmente de esta novela la complejidad que entraña el proceso de lectura. A diferencia de las otras obras de Palacio, es imposible decir en una frase de qué trata Vida del ahorcado, y como en ninguna otra ocasión, la sensación que queda al analizarla es que la mitad de las cosas siguen pendientes de señalarse. Como decíamos antes, la continua necesidad de pausas reflexivas durante la recepción de la novela, el consiguiente proceso de lectura en etapas, la imposibilidad de retener en la memoria todos los fragmentos que conforman la obra, hacen que el perfil del lector se tense en extremo. El receptor ideal debe llegar a la obra armado de un lápiz para anotaciones marginales y subrayados, y deberá disponer de mayor tiempo que el que la extensión de la novela parece ameritar, para pausas y relecturas.

Pensemos, por ejemplo, en la inclusión de la reflexión sobre el arte que utilizamos como cita # 343, dentro del texto de la novela. Consiste en una postura estética muy personal, que en ningún momento trata de formar parte de la novela, ni se justifica su presencia en medio de la misma, ni se desarrolla. Se trata del primer fragmento numerado como "30". Plantea una postura frente al arte, pero también resulta una suerte de arte *poética*: nada se crea como producto absolutamente original, el autor no es el demiurgo, sino una suerte de arquitecto o albañil que ordena, arma y desarma piezas que imaginamos desmontables e intercambiables (como los fragmentos que componen Vida del ahorcado). "Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos", nos dice el texto, y en esto se alude a la disposición espacial de las palabras, a la sonoridad -y eso aunque no se hable de poesía-, a las ideas. No se constriñe a la literatura el enunciado palaciano, habla en general del arte. Cosas e ideas viejas, envejecidas (como las formas y estéticas a disposición en el momento del autor, según se vio), que dejan únicamente a los artistas, "sólo el poder de

babosearlas" (y la agresión, el tono despectivo, es claro: "babosear" implica una degradación en el autor, ya desacralizado al no ser un Creador del modo romántico, asumiéndolo como una criatura desdentada o como un caracol o animal semejante). Palacio en esta última obra masculla una serie de ideas que no hay que asumir como digeridas, sino como *baboseadas*, abortadas del proceso digestivo en cuanto se lo empieza. Esa sensación de la composición "a probadas", inacabada, disposición no definitiva de *formas, sonidos, ideas*, es la misma que nos queda tras la lectura de esta novela "subjetiva".

Inmediatamente después de la reflexión sobre el arte, aparece el apartado "Hombre con pulgas", historia de Bienatendino Traumanó que cierra:

Bienatendino hacía flexiones. Bienatendino hacía gimnasia de noche.
Ay, arriba.
Ay, abajo.
Ay, las corvas.
Ay, la espalda.
Ay, la pantorrilla.
Ay, la nuca.
¡Jesús! ¡Jesús! La existencia de las pulgas es denigrante para el hombre.
Ay, arriba.
Ay, abajo.
Ay, me mato.
¡A-y, e-l h-o-m-b-r-e c-o-n p-u-l-g-a-s!³⁶⁶.

Como se observa a simple vista, la tensión del discurso es máxima. El cadáver en la mesa de disección que aparece inmediatamente, ilumina como metáfora a este maleabilísimo discurso novelesco: "Dócil, flexible... en las posiciones más inverosímiles... Se puede hacer de él lo que en vida no pudo... Torturando su quietud para arrancarle aquella pequeña fibra escondida"³⁶⁷. El lenguaje sufre todas las contorsiones, desde las formas oficiales (comunicados policiales, discursos de audiencias jurídicas, intervenciones de los distintos sectores que conforman la

³⁶⁶ Idem.

³⁶⁷ Ibid., pp.91-92.

sociedad), hasta las de la risa, broma, locura ("Andrés-silba una voz bajita. Me incorporo de un salto. Escucho. ¿Quién me ha llamado? Aquí no puede haber otra voz que la mía... en este cubo hay algo peligroso")³⁶⁸.

Otra de las posibilidades del lenguaje en esta novela, es la desautomatización del lugar común o frase hecha que se logra al volver literal la imagen:

Bienatendino... *se puso a llamar en voz bajita al sueño.*
-Sueño, sueño, sueño...
Pero antes de venir el sueño alguien le dio un pinchazo en el muslo³⁶⁹.

En "Un hombre muerto a puntapiés" Palacio propone la especificidad literaria: la literatura no esclarece verdades, aunque se aproxime más a construir visiones de realidad cuando decide crear que cuando su pretensión es mimética. La versión del narrador (primero lector de otro texto, luego personaje, y finalmente creador) es lo que nos interesa en el cuento. Vimos ya cómo nos volvemos sus cómplices sometiéndonos a su artificio, disfrutándolo ávidamente sin preocupaciones morales. Esta nueva versión, sabe Palacio, puede entrañar otra subordinación de lectura. Se impone la *distancia*.

En Débora, la búsqueda del Teniente por los barrios de Quito de su mujer ideal es infructuosa, no así la del narrador/demiurgo: su novela -de personaje mediocre y continuas digresiones por el mismo desinterés que ofrece como tal el protagonista- es la que leemos. Débora como encarnación del ideal femenino, del anhelo, nunca llega. En su lugar, y a partir del desencuentro, aparece Débora. Esta gran metáfora que

³⁶⁸ Ibid., p.83.

³⁶⁹ Ibid., p.91. Mis cursivas.

rebasa lo textual -el ideal del personaje, la motivación de la historia, debe morir para que el ideal del autor, la novela, pueda existir- es la segunda *arte poética* que propone Palacio.

Finalmente, en Vida del ahorcado tenemos la estructura del cadáver como propuesta de obra literaria. Maleable e inerte, anunciada como *novela subjetiva*, se nos ofrece "la belleza en descomposición", abierto a la mirada curiosa, a la lectura reflexiva, un tanto necrofilica; estamos a kilómetros de la primera obra de Palacio aunque entre ambas solo medien cinco años. Ahora de poco sirve el argumento. La respuesta de la crítica de su época (rechazo o silencio, o *comprensión* desde la locura) es clara muestra de que esta ruptura total *contra el código*, que propone una nueva sintaxis, tiene un proceso de recepción difícilmente asimilable.

Quizá la cuarta *arte poética* sea el silencio.

7 - CONCLUSIONES

Leída desde su contexto histórico, la obra de Pablo Palacio corresponde a una clase media educada por las conquistas del laicismo de la *revolución alfarista* de 1895, que a causa del inconsecuente y desigual desarrollo del proyecto liberal carece de oportunidades reales para acceder al poder económico y político. Así, encontramos en la narrativa palaciana, sobre todo en sus novelas, al intelectual disconforme, políticamente comprometido, receloso del discurso oficial, insatisfecho con sus logros. O a una clase media urbana, habitante de la sordidez de Quito, angustiada con su mediocridad; sin que la utopía revolucionaria o el amor logren redimirla de la soledad.

La coincidencia generacional de nuestro autor con el movimiento del *Grupo de Guayaquil* y los *indigenistas* -con los que concuerda ideológicamente, pero no en su propuesta literaria- prejuicia a la crítica, restándole objetividad en su acercamiento a Palacio. Lo que fuera en su momento tendencia mayoritaria se consagra como única voz narrativa -con el paso del tiempo y la confluencia de lecturas que no cuestionan a sus predecesoras- borrándose todo rastro de inquietud

vanguardista -actitud que se circunscribe a la poesía- en la historia de la narrativa ecuatoriana.

El difícil desenlace de la vida de Palacio, sumido tempranamente en la locura y muerto antes de cumplir los cuarenta años, reviste de un aura novelesca al escritor y a su obra: si escribió sobre locos y sifilíticos, sería que intuía su final, sentenció la crítica. La complejidad se pierde en el encasillamiento: *oscuro por trastornado*.

La revisión de las propuestas estéticas vanguardistas, así como de las manifestaciones de varios narradores iberoamericanos contemporáneos a Palacio, reubican su obra dentro de lo que debe estudiarse como corriente. (Proceso ya iniciado, pero que aun no se inscribe dentro de ninguna periodización literaria conocida). Estudios comparativos de los distintos autores esclarecerían la visión general. La excepcionalidad de Palacio asume dimensiones menos singulares y más profundas, que permiten hablar de un *vanguardismo narrativo ecuatoriano* más que de un *realismo abierto*.

El planteamiento de Noé Jitrik en su cátedra de 1991 en la U.B.A., acerca de una *teoría de la ruptura* -el estudio de los momentos *sui generis* de la literatura hispanoamericana, así como la crítica de éstos; partiendo de un desarrollo teórico de niveles, formas e instancias de la ruptura y su proceso de recepción- ayuda a entender el fenómeno palaciano, no solo de la obra sino aun de su crítica, como algo más enriquecedor que la etiqueta de 'lo insólito'. A lo largo de la tesis, se revisó en varias ocasiones cómo estas rupturas se producen *dentro del código*, o *contra él*.

Del análisis de los tres libros del autor, extraemos que las salidas de tono, el uso del anticlímax, y aun la *tomadura de pelo*, señalan la necesidad de distancia de lectura que exige la obra. El papel del lector es sumamente activo, pues se libera de la conducción del narrador. El planteamiento alcanza una dimensión ética, si recordamos la parodia que de todos los discursos hace el autor -de los medios de comunicación, de las leyes, de la publicidad, de las anteriores estéticas, del saber-: ninguno constituye más que una versión de las cosas. Distancia para mirar al poder y sus discursos, entonces.

La ruptura tipográfica de la página, el distanciamiento del lector, la técnica de la yuxtaposición, la fragmentación temporal, la convergencia de voces distintas, la combinación de discursos, la parodia, las propuestas teóricas sobre el arte que aparecen en medio de la ficción, las abundantes digresiones dentro de una apretada obra, las imágenes futuristas, surrealistas y cubistas; rasgos definidores de la obra de Palacio, nos permiten hablar de que ésta se enmarca dentro de la *narrativa de vanguardia hispanoamericana*. Otros elementos para esta afirmación son el desgarramiento angustioso más próximo al expresionismo que al naturalismo por la contaminación de los objetos, la inclusión de planos irreal y oníricos, la interpelación al lector en un tono muchas veces agresivo, la proximidad a lo fársico y escatológico, el abandono progresivo de la anécdota y de otros elementos de las estructuras narrativas, la hermética construcción imaginística, la reflexión metaliteraria, y otras formas de puesta en evidencia del artificio de la escritura.

El símil aparece como forma básica de la construcción en Palacio: útil para una lectura de su obra por el uso excepcionalmente innovador que hace de él. El autor va de su dominio al forzamiento, la resignificación, y hasta su misma negación irónica -desconfianza del lenguaje y de la literatura-. Este elemento es paradigmático de la propuesta palaciana: en su nivel más alto, nada es como nada. Escribir no revela.

Cada uno de sus libros plantea un arte poética, aproximándose a través de ellas Palacio a cuestionar la misma existencia de la literatura, en una angustia progresiva. Podría ser esto lo que sume al autor de manera prematura -a los veintiséis años- definitivamente en el silencio.

8 - BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA:

Adoum, Jorge Enrique. "Las clases sociales en las letras contemporáneas del Ecuador", en Adoum, Aray et al. Panorama de la actual literatura latinoamericana. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971. Pp. 208-224.

----- . Narradores ecuatorianos del 30. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Tomo 85. 702 pp.

----- . Poesía viva del Ecuador. Quito: Grijalbo, 1990. 285 pp.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. Época contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 388 pp.

Ansaldo, Cecilia. Cuento contigo. Antología del cuento ecuatoriano. Guayaquil: Universidad Católica Santiago de Guayaquil/Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Quito, 1993. 335 pp.

Antúnez, Rocío. Felisberto Hernández: el discurso inundado. México: INBA, SEP, KATUN, 1985. 152 pp.

Ayala Mora, Enrique, editor. Nueva historia del Ecuador. Volumen 10. Época Republicana IV. El Ecuador entre los años veinte y los sesenta. Quito: Editorial Grijalbo, 1990. 217 pp.

Balseca, Fernando. La palabra perdurable. Poesías escogidas. Quito: Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, El Conejo, 1991. Biblioteca Ecuatoriana de la familia, 7. 173 pp.

Barthes, Roland. El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos. México: Siglo XXI, 1986. 247 pp.

----- . Fragmentos de un discurso amoroso. México: Siglo XXI, 1990. 254 pp.

Benites Vinuesa, Leopoldo. Ecuador: drama y paradoja. México: F.C.E, 1950. Col. Tierra Firme. 282 pp.

- Carrasco, Adrián, entre otros. Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895/1944. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana / Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca, 1985. 364 pp.
- Carrión, Alejandro, entre otros. Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976. 125 pp.
- Collazos, Oscar. Los vanguardismos en la América Latina. Barcelona: Ediciones Península, 1977. 236 pp.
- Corral, Wilfrido. "La recepción canónica en Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana", en Revista Iberoamericana . 54:144-145. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, sept.-dic.de 1988. Pp.709-724.
- Corrales Pascual, Manuel. Situación del relato ecuatoriano. 50 opiniones y una discusión, Tomo I. Quito: Ed. de la Universidad Católica, 1977. 357 pp.
- Cueva, Agustín. Entre la ira y la esperanza. Quito: Ediciones Solitierra, 1976. 241pp.
- Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador. Quito: Letraviva-Planeta, 1986. 209 pp.
- El proceso de dominación política en el Ecuador. Quito: Letraviva-Planeta, 1988. 188 pp.
- "Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960". En Revista Iberoamericana. 54:144-145. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Sep.-dic. 1988. Pp. 629-647.
- Literatura y conciencia histórica en América Latina. Tercera parte: "Nuevas exploraciones sobre la literatura ecuatoriana". (Cfr. "Collage tardío de l'affaire Palacio"). Quito: Planeta-Letraviva, 1993. Col.País de la mitad, Obras de Agustín Cueva 7. Pp. 109-167.
- Díaz Acosta, América, entre otros. Panorama histórico-literario de Nuestra América, 1900-1943. Tomo I. La Habana:Casa de las Américas, 1982. Col. Nuestros Países. Serie Estudios. 587 pp.
- Donoso Pareja, Miguel. Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio. Quito: El Conejo, 1985. 114 pp.
- , Selección y Prólogo Recopilación de textos sobre Pablo Palacio. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1987. Serie Valoración Múltiple. 474 pp.
- "Pablo Palacio. Vida y obra del ahorcado". en Sin ánimo de ofender. Ensayos. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1989. Pp. 35-40.

- "Gilda Holst. Una mirada diferente sobre Pablo Palacio". en Sin ánimo de ofender. Ensayos. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1989. Pp. 67-74.
- Engelbert, Jo Anne. Macedonio Fernández and the Spanish American new novel. New York: N.Y. University Press, 1978. 216 pp.
- Fernández, María del Carmen. El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30. Quito: Ed. Libri Mundi, 1991. 489 pp.
- Ferré, Rosario. El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández. México: F.C.E., 1986. Col. Tierra Firme, 99 pp.
- Flores, Angel. Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología. Vol. III. La generación de 1910-1939. México: Siglo XXI, 1985. Col. La Creación Literaria, 439 pp.
- Foucault, Michel. El orden del discurso. Barcelona: Tusquets, 1980. Cuadernos marginales 36. 64 pp.
- Historia de la locura en la época clásica. 2 tomos. Buenos Aires: F.C.E., 1990. Pp. 575 y 411.
- Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1975. 398 pp.
- La cultura moderna en América Latina. México: Grijalbo, 1985. 412 pp.
- Gallegos Lara, Joaquín; Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta. Los que se van. Cuentos del cholo i del montuvio. Ecuador: Clásicos Ariel # 30, s/a. 82 pp.
- Garmendia, Julio. Cuentos. La tienda de muñecos. La tuna de oro. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985. 4a. ed. 107 pp.
- Guerrero, Diana. Roberto Arlt, el habitante solitario. Buenos Aires: Granica Editor, 1972. Col. El juguete rabioso. 223 pp.
- Gullar, Ferreira. Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte. Río de Janeiro: Editora Civilizacao Brasileira, 1978. Colecao Perspectivas do Homem, Vol. 57, 143 pp.
- Heise, Karl H. El grupo de Guayaquil: Arte y técnica de sus novelas. Madrid: PLAYOR, Col. NOVA SCHOLAR, 1975. 154 pp.

- Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica. México: F.C.E., 1949. 340 pp.
- Hernández, Efrén. Obras. México: F.C.E., 1987. Col. Letras mexicanas, 429 pp.
- Hernández, Felisberto. Obras completas. 3 vols. México: Siglo XXI ed., 1993, 1994, 1995. 198 pp., 263 pp., 297 pp.
- Hurtado, Oswaldo. Segunda parte. "La estructura del poder en la República (1820-1949)" en El poder político en el Ecuador. Quito: Planeta/Lettraviva, 1985. Pp.55-185.
- Jitrik, Noé. El no existente caballero. La idea del personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana. Buenos Aires: Editorial Megápolis, 1975. 100 pp.
- , "Destrucción y formas en las narraciones". en América latina en su literatura. César Fernández Moreno, coordinador. México: UNESCO-Siglo XXI, 1986. Pp. 219-242.
- , y Celina Manzoni. Literatura latinoamericana II. Buenos Aires: SIM apuntes, 4 de abril/7 de mayo de 1991.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1985. Románica Hispánica. 594 pp.
- Lara, Jorge Salvador. Breve historia contemporánea del Ecuador. México: F.C.E. 1994. 638 pp.
- Lavín Cerda, Hernán. "Pablo Palacio o el vértigo de la figura". Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana. México: U.N.A.M./ Ediciones del Equilibrista, 1995. Pp.57-81.
- Leal, Luis. "El movimiento estridentista", en Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica. Memoria del undécimo congreso celebrado en la Universidad de Texas. México: 1965. Pp.77-87.
- Manzoni, Celina. El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio. Buenos Aires: Ed. Biblos, 1994. 192 pp.
- Marinetti, Filippo Tommaso. Manifiestos y textos futuristas. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978. 241 pp.
- Monges Nicolau, Graciela. La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard. México: U.N.A.M., 1994. 206 pp.

- Noriega, Ramiro. "Esta ficha de dominó cabe en cualquier literatura", en Nariz del diablo. Quito. I.E.C.E., diciembre de 1989. Pp. 80-87.
- Núñez, Ángel. La obra de Roberto Arlt. Buenos Aires: De. Minor-Nova, 1968. 99 pp.
- Oviedo, José Miguel (Selección de). Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). I. Fundadores e innovadores. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 386 pp.
- Palacio, Pablo. Un hombre muerto a puntapiés y Débora. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Cormorán, 1971. Col. Letras de América. 90 pp.
- Obras completas. Quito: El Conejo. Oveja Negra, 1986. 173 pp.
- Obras escogidas. Guayaquil: Clásicos Ariel, s/año, No. 8. 197 pp.
- Vida del ahorcado. México: PREMIA, La nave de los locos, 1982. 93 pp.
- Vida del ahorcado. Quito: El Conejo, 1984. 95 pp.
- Débora. Un hombre muerto a puntapiés. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1995. 181 pp.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. Cap. X, "Los gobiernos de la plutocracia y las nuevas ideas", Cap. XI, "Dictaduras, gobiernos efímeros y nuestros días". En Ecuador: la república de 1830 a nuestros días. Quito: Editorial Universitaria, 1979. Pp. 319-437.
- Pérez, Galo René. Pensamiento y literatura del Ecuador. (Crítica y antología). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972. 519 pp.
- Pérus, Françoise. Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1982. 267 pp.
- Poggioli, Renato. The theory of the avant-garde. Cambridge: The Bellknap Press of Harvard University Press, 1968. 250pp.
- Prada Oropeza, Renato. "La metaliteratura de Pablo Palacio", en El quacamayo y la serpiente. Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuenca: 1985, No. 25. Pp. 20-44.
- Proaño, Ernesto. Literatura ecuatoriana. Quito: Don Bosco, 1978, 2a. edición. 416 pp.

- Quintero, David. Representación e ideología en Pablo Palacio. Cuenca: CCE, 1994. 189pp.
- Rincón, Carlos. "Acerca de la <<nueva crítica latinoamericana>>". en En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Dieter Rall comp. México: U.N.A.M., 1993. Pp. 339-344.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. "Un acercamiento a Hélice" en Hélice. Colección de revistas ecuatorianas. LVII. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1993. Pp. 9- 14.
- , "Introducción" en Pablo Palacio, Débora. Vida del ahorcado. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1995. Col. Libros del Laberinto. Pp. 5-25.
- Robles, Humberto E. La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos, 1918-1934. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989. 202 pp.
- "Pablo Palacio y sus guantes de operar", en Crónica del Río. Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, septiembre de 1993, pp. 8-15.
- "Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho", en Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Quito, sep.- dic. 1984, 7(20). Pp. 63-77.
- Rodríguez Castelo, Hernán. Literatura ecuatoriana 1830-1980. Otavalo, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología, 1980. 171 pp.
- Rojas, Angel F. La novela ecuatoriana. Guayaquil: Clásicos Ariel, s/a. Biblioteca de autores ecuatorianos # 29, 238 pp.
- Schiminovich, Flora H. La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista. Madrid: Editorial Pliegos, 1986. 229 pp.
- Schneider, Luis Mario. El estridentismo o una literatura de la estrategia. México: Ediciones de Bellas Artes. 245 pp.
- Schwartz, Jorge. Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 1993. 285 pp.
- Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1985. Col. Románica Hispánica. 205 pp.

- Tobar García, Francisco. "Pablo Palacio, el iluminado", en Cuadernos del Guayas. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977. 44. Pp. 51-60.
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. Vols. I, II, III. 366. 334. 297 pp.
- , Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968. 314 pp.
- Unruh, Vicky. Latin American Vanguards. The art of contentious encounters. Berkeley, Ca.: University of Berkeley Press, 1994. 315 pp.
- Valdano, Juan. Ecuador: cultura y generaciones. Quito: Planeta, 1985. 338 pp.
- Valverde, José María. Historia universal de la literatura. Tomo 10 De las vanguardias a nuestros días (II). Barcelona: Planeta, 1986. 608 pp.
- Vela, Arqueles. El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita etc. México: CONACULTA, 1990. Tercera Serie de Lecturas Mexicanas. 70 pp.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos. México, F.C.E., 1990. 279 pp.
- Yáñez, Adriana. El movimiento surrealista. México: Joaquín Mortiz, 1979. Serie del Volador 95 pp.