

# Pablo Palacio en la vanguardia

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

Pablo Palacio (Loja, Ecuador, 1906-1947) es uno de los grandes escritores de la vanguardia en Hispanoamérica. Poco conocido hace años, las ediciones de su obra y los estudios sobre ella han ido creciendo en forma exponencial desde la década del 70. En medio del realismo social de la narrativa ecuatoriana y latinoamericana de los años veinte y treinta, Palacio se atrevió a crear una narrativa ambigua, diferente, de gran audacia formal, vanguardista. Descubrió por su propia cuenta el monólogo interior y escribió quizás la primera novela *collage* de la literatura hispanoamericana. Reivindicado, entre otros, por críticos como Jorge Ruffinelli, Antonio Cornejo Polar, José Miguel Oviedo y Julio Ortega, ha merecido ya la edición crítica de Archivos del Fondo en colaboración con la UNESCO.

## Abstract

Pablo Palacio (Loja, Ecuador, 1906-1947) is one of the great vanguardist writers of Latin America. Although little known a few years ago, his popularity has increased because of the growing editions of his works and the numerous studies dedicated to him. During the period of the social realism, Palacio dared a different, ambiguous, formally audacious, and vanguardist narrative. He discovered by his own the inner monologue and wrote the first *collage* novel in Latin American literature. Many foremost critics have vindicated his work, such as Jorge Ruffinelli, Antonio Cornejo Polar, José Miguel Oviedo and Julio Ortega, among others, and has been edited critically by Archivos del Fondo in collaboration with the UNESCO.

**Palabras clave:** cuento, novela, vanguardia, ambigüedad, audacia formal, monólogo interior, novela *collage*.

**Key words:** short story, novel, vanguard, ambiguity, formal experiment, inner monologue, *collage* novel.

**Para citar este artículo:** Rivas Iturralde, Vladimiro, "Pablo Palacio en la vanguardia", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 123-137.

---

## Introducción

La comprensión de la obra de un escritor está inseparablemente ligada a la historia de sus ediciones. Si pocos autores latinoamericanos han permanecido tan descolocados e incomprensidos como el ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), ello se debe, en primer lugar, al carácter casi fantasmal de su biografía editorial: entre las primeras ediciones de sus libros y la de sus obras completas de 1964, por ejemplo, se interpuso un océano temporal de 32 años, durante los cuales esta obra vivió una suerte de inmortalidad equívoca y precaria, sólo sustentada por las opiniones consagratorias de ese gran "entendedor" que fue Benjamín Carrión<sup>1</sup> y contradichas por una circulación exclusivamente nacional y casi clandestina de las primeras ediciones de sus libros, que se reproducían fragmentariamente en revistas como *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. *Clásicos Ariel* volvió a publicar las obras completas a fines de la década del sesenta. La Casa de la Cultura de Guayaquil hizo lo mismo en los setenta. Santiago de Chile, La Habana, Caracas y México fueron las únicas ciudades que lo habían publicado fuera del Ecuador, y esto ya entre los setenta y los ochenta, convirtiéndolo en un autor de culto. La Colección Archivos del Fondo de Cultura Económica, en colaboración con la UNESCO, publicó en el año 2000 la edición crítica de las *Obras completas* de Pablo Palacio, con la coordinación del profesor Wilfrido H. Corral.

En segundo lugar, la mayoría de los comentaristas y críticos se han defendido con juicios radicales, pretendidamente claros y distintos, de una obra y una personalidad signadas por la ambigüedad y el equívoco. Pocos han llegado a comprender el valor y sentido de la obra de tan singular escritor. Joaquín Gallegos Lara, por ejemplo, una de las mentes más lúcidas de la generación del treinta, antepuso su idea de *lo que debía ser* la literatura ecuatoriana de su tiempo a la realidad inquietante y perturbadora de la obra de Palacio. Y muchas variaciones de su opinión han venido repitiéndose a lo largo de los

<sup>1</sup> En su *Mapa de América*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1931. Benjamín Carrión presentó a Palacio ante un auditorio internacional, presentación que desgraciadamente no estuvo respaldada por la difusión de su obra.

años: “obra desligada de la realidad nacional”, “obra de un pesimismo que ningún bien hace a la patria”, etcétera. Otra respuesta frente a su obra fue el ditirambo ciego de quienes la elogiaron sin comprenderla, *sin sentirla*. Pero también contó su obra con la adhesión comprensiva de lectores tan inteligentes como Benjamín Carrión, Ángel F. Rojas y otros que, con el paso del tiempo, hicieron posible y asistieron al advenimiento de la obra de Palacio, hasta reconocerse en él a uno de los escritores más originales que ha producido la vanguardia latinoamericana. Ahora, esta realidad parece indiscutible: su obra perteneció al porvenir desde su nacimiento, y para comprenderla hacía falta una visión de futuro que acaso en su tiempo era difícil tener. La evolución de las estructuras socioculturales del país ha permitido un mejor acceso de los lectores a la obra del gran humorista. Ahora se lo lee y entiende mejor que hace cincuenta años. Ha llegado su tiempo, es decir, el de ser comprendido: su obra ha recuperado esa lozanía y ambigüedad que la hicieron tan inquietante y perturbadora. Sigue siendo revolucionaria porque corroe las bases mismas que sustentan al realismo heredado del siglo XIX. Ahora ocupa un lugar, con el argentino Macedonio Fernández y el uruguayo Felisberto Hernández, como uno de los más radicales cuestionadores del realismo decimonónico, uno de los grandes de la vanguardia latinoamericana y uno de los precursores de la narrativa contemporánea de lo insólito en Latinoamérica.

En enero de 1927, los talleres de la Universidad Central publicaron su primer libro de cuentos, *Un hombre muerto a punta-piés*, antes publicados en la revista de van-

guardia *Hélice*; en octubre del mismo año apareció la novela corta *Débora*: “Débora es la magnolia del libro”, se subtitulaba, y no llevaba pie de imprenta. En noviembre de 1932 los Talleres Nacionales de Quito imprimieron su *Vida del ahorcado*, con el desafiante subtítulo de “Novela subjetiva”. Los tres libros desconcertaron a los medios intelectuales capitalinos de entonces. Después, entre 1932 y 1938, el escritor se consagró a la cátedra universitaria, a la lucha política desde el socialismo y al despacho profesional. Dejó de escribir. Nos resulta inimaginable que el autor de *Vida del ahorcado* se haya dedicado, por ejemplo, a redactar un tratado sobre la letra de cambio, aplaudido por los juristas del país. Fue su primera muerte: el escritor había muerto como tal. Fue luego decano de la Facultad de Filosofía y Letras. La Editorial Ercilla había publicado ya su traducción de Heráclito, vertido del francés. Había publicado en la revista *Bloque* dos breves trabajos de difusión filosófica, partes de un libro que no alcanzó a terminar: “Ensayo sobre la palabra verdad y Ensayo sobre la palabra realidad”. Fue alto funcionario en el Ministerio de Educación y en la Constituyente de 1937-38. Para entonces, empezaron a notarse anomalías en él: irritabilidad, distracciones, balbuceos, fugas mentales, ausencias. Estaba a punto de morir por segunda vez. Enfermo de sífilis desde hace quién sabe cuándo, empezó a enloquecer, hasta que hubo de ser recluido en un hospital de Guayaquil, donde permaneció hasta su tercera muerte, la última, en 1947.

Entre el romanticismo trasnochado y los balbuceos modernistas de una literatura señorial, por un lado, y el realismo social de

la insurgente clase media por otro, aparece, desdeñosa de ambos, la obra desconcertante, humorística, antisentimental, a-épica, prematuramente destructiva, de Pablo Palacio.

### **Carácter revolucionario de la obra de Palacio**

En cualquiera de sus libros, por razones distintas, la primera impresión del lector es de desconcierto. En los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* desfilan personajes marcados por la singularidad y la marginalidad: el pederasta, el antropófago, el impotente, el sifilítico, las brujas, las hermanas siamesas. En *Débora* el protagonista es un Teniente que no acaba de salir del todo de la mente del autor, y que le permite a éste reflexionar sobre su novela mientras la hace, y sobre la novela mientras escribe una: se trata de una novela que se forja a la vista del lector. En *Vida del ahorcado*, la acción pierde contornos y toda ella tiene la apariencia de una serie de fragmentos incongruentes: se trata, quizá, de la primera novela *collage* de la literatura latinoamericana. Y como constantes de los tres, el tema de la dualidad; un humor sarcástico y hasta cruel; un sentimiento de soledad y angustia verdadero, profundo, más allá de toda retórica; una ironía y una lucidez implacables que revelan un miedo secreto a la locura y al porvenir; la aceptación comprensiva de cualquier destino (la propuesta de la “anormalidad normal” de sus personajes); una especie de *reductio ad absurdum* de los materiales narrativos conocidos, de suerte que el arte de Palacio parece consistir en romper todas las expectativas del lector, en sorprenderlo constantemente.

Desde el punto de vista estilístico, la aportación de la prosa del escritor lojano a las letras hispanoamericanas no reside en la invención de neologismos o de palabras compuestas, ni siquiera en el cultivo de rarezas sintácticas. Su prosa es sencilla, desenfadada, alternativamente minuciosa y elíptica, caprichosamente puntuada y no siempre correcta. Lo notable es el *tono*, coloquial e introspectivo a la vez, capaz de descubrir, ahora sí, en su introspección, asociaciones o rivalidades semánticas insospechadas, connotaciones secretas. Palacio prácticamente descubrió, para la narrativa ecuatoriana, la primera persona, y la usó con una cínica monotonía, con una expresividad nunca superada hasta ahora; cultivó la arbitrariedad aparente, de modo que entre el desvarío y la lúcida sentencia no cabe un alfiler, y a veces hasta son indistinguibles. Otra característica, más que aportación –imposible que tan singular escritura hiciese escuela– radica en la contradicción operada, en el seno mismo de sus cuentos, entre brevedad y digresión. El cuento es, por definición, una síntesis, un puño cerrado, una burbuja, donde no debe haber sino lo indispensable. Sin embargo, Palacio *divaga* en sus cuentos y en sus brevísimas novelas, y consigue precisamente con esa divagación la eficacia. Hay tensión y humor en sus cuentos en virtud del mero enfrentamiento entre la brevedad exigida por el género, y la naturaleza humorística de las digresiones. Los erráticos narradores se alejan de sí mismos y amenazan con romper todo equilibrio y estrellarse con el absurdo o la locura. Dos fuerzas elementales están en permanente tensión: una, centrífuga, visible en la digresión humorística; otra, centrípeta,

en la frase lapidaria que con lucidez atrapa a la razón descarriada y la pone en orden, en el presunto centro. Literatura ensimismada, se ve a sí misma como en un espejo: los cuentos se reflejan a sí mismos, y las novelas también. Cada ficción comporta una referencia a su propio código: la historia de “Un hombre muerto a puntapiés” no es inevitable, fatal: se presenta como una de las tantas posibles que el narrador puede contar; en “¡Señora!”, el cuentista se escapa de su cuento como el personaje de una casa; en otro relato, el personaje es una letra, la última del alfabeto que el escritor maneja; en la novela *Débora*, uno de sus temas es la reflexión sobre la novela misma. Basten estos ejemplos. Palacio fue, en suma, uno de los primeros latinoamericanos que cultivó el metalenguaje literario: el metacuento y la metanovela.

Los cultivadores del realismo social resultan conservadores frente a este escritor que destruyó, con humorismo, algunas de las estructuras formales heredadas y fundó el cuento ecuatoriano moderno. Existe una carta a su amigo Carlos Manuel Espinosa en la que Palacio formula la motivación consciente de su obra literaria, carta escrita a propósito de las críticas que Joaquín Gallegos Lara le hizo en un artículo. Dice lo siguiente:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialista: 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. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida, de las condiciones económicas en un momento

histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. De este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario. Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, 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 actual.<sup>2</sup>

El evidente simplismo de esta respuesta nos impide tomarla como una declaración total de principios estéticos del autor, sino más bien como una “salida” ante la censura del impaciente Gallegos Lara, quien, como era de esperarse, no quedó satisfecho con la respuesta. Lo que más importa de esta toma de posición es aquello del “descrédito de las realidades presentes”, formulado por el mismo Palacio. En este empeño por desacreditar la realidad, Palacio la puso en cuestión; descubrió por su propia cuenta algo muy aproximado al monólogo interior y a la fantasía de la conducta (es fácil demostrar que no conoció —no podía conocerlos todavía— a Joyce ni a Kafka, aunque, como atestigua Jorge Icaza, leyó con provecho a Lautréamont, precursor del surrealismo y del teatro de la

<sup>2</sup> Pablo Palacio, “Carta a Carlos M. Espinosa”, del 5 de enero de 1933, en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, pp. 77-78.

crueledad);<sup>3</sup> opuso a una sedicente *realidad* previamente dada, la realidad del mundo de su escritura; defendió, con la atmósfera enrarecida, casi expresionista de sus obras, la especificidad y autonomía de la literatura, lo cual no significa ausencia de referente y de correlaciones con el contexto social, sino que, como ha señalado Adoum, Palacio utilizó un “ultramicroscopio para observar las bacterias de la descomposición de la mentalidad burguesa, que es contagiosa”<sup>4</sup>. Antes de que aparecieran las novelas y cuentos indigenistas y del montubio ya hay en Palacio los gérmenes destinados a destruir la ordenada y autosuficiente manera burguesa de leer los textos y la vida en general. “Acaso —escribe el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli— si hoy se leyera su obra con un prisma diferente y desapasionado, podría comprenderse que las direcciones minuciosas de las miserias burguesas de la subjetividad fueron más eficaces y auténticas que las toneladas de realismo bien intencionado.”<sup>5</sup> Podemos conjeturar, en consecuencia, que la literatura prematuramente destructiva de Palacio corresponde, como hemos insinuado líneas arriba, a una crisis demasiado prematura de la conciencia burguesa en el Ecuador.

<sup>3</sup> Emmanuel Carballo, “Entrevista con Jorge Icaza”, en *Casa de las Américas*, núm. 165, La Habana, Casa de las Américas, noviembre-diciembre 1987, p. III.

<sup>4</sup> Jorge Enrique Adoum, “Pablo Palacio: el realismo contra la realidad”, en *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984.

<sup>5</sup> Jorge Ruffinelli, *Pablo Palacio, un precursor maldito en Crítica en marcha*, México, Premia, 1979, p. 110.

## ***Un hombre muerto a puntapiés***

El epígrafe advierte a los lectores: “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.” Tan retador como este epígrafe es el contenido de los once cuentos que componen el libro.<sup>6</sup>

Hemos mencionado ya el tipo de personajes que circulan por sus páginas. Cabe aclarar que los temas de singularidad, sadismo, crueldad y enfermedad le son indispen-

<sup>6</sup> En el verano de 1986, Nicolás Kingman me presentó su precisa colección de cinco volúmenes de *Hélice*, la “revista quincenal de Arte” que fundaron y dirigieron el pintor Camilo Egas y el escritor Raúl Andrade en 1926. Ahí descubrí que cinco de estos cuentos fueron publicados entre abril y noviembre de aquel año. “Un hombre muerto a puntapiés” apareció en el número 1, de abril 26 de 1926, y está fechado al final de la siguiente manera: III de MCMXXVI. El número 2, de mayo 9 de 1926 contiene “El antropófago”, fechado así: abril de 1926. El número 3, de mayo 23 de 1926, trae la “Brujería primera: Para obtener los favores de una dama”, sin fecha. El número 4, de julio 4 de 1926, trae la “Brujería segunda: Los perros vagabundos”, también sin fecha. El número 5, de septiembre 27 de 1926, contiene “Las mujeres miran las estrellas”, sin fecha. Nuestro autor tenía, pues, entre 19 y 20 años cuando los redactó. Si Escudero y Jorge Reyes eran los poetas de la revista, Raúl Andrade y Zaldumbide sus grandes prosistas, Isaac J. Barrera el crítico literario, Palacio era su relativista. Un examen de *Hélice* nos revela el esteticismo postmodernista, el desarraigo frente al país y el afán innovador y cosmopolita que movía al grupo. No era pues, Palacio tan marginal y aislado como se supone. Lo era con respecto a los escritores del treinta, los del realismo social, pero no con relación al grupo de *Hélice*. Desgraciadamente es imposible hallar un mayor grado de compromiso con la revista y su grupo, pues *Hélice* acabó sus días en el número 5.

sables a Palacio, no tanto para escandalizar a sus lectores, dándoselas de *enfant terrible*, como para reproducir metafóricamente su propia marginalidad y descalabrar la escritura heredada. De ahí que en él lo insólito, lo raro, sea lo normal. Son pues, pretextos para subvertir, tanto el lenguaje heredado como el realismo burgués por venir. No son sólo pretextos para abrirse a *ese otro lenguaje narrativo*, desconocido y vanguardista, sino también y simultáneamente, para abrirse hacia su mundo interior, esto es, hacia la soledad y la singularidad, en una lección de libertad que consiste en afirmar el derecho a ser diferente. Y ser diferente, para Palacio, consistió, no sólo en ser escritor sino en ser fiel a sus obsesiones, a sus tensiones internas. Así, en el cuento que da título al libro, "Un hombre muerto a puntapiés", juega con dos tipos de lenguajes, el impersonal de la crónica periodística y el otro, el de la invención literaria: no importa que sean ciertos o no los hechos, lo importante es que hayan sido contados. Policial al revés, parodia del rigor de la investigación detectivesca, este cuento es notable por su atmósfera expresionista y la plasticidad de sus imágenes y sonidos: en el fondo, Palacio era un poeta: con él, nuestros ojos oyen y nuestros oídos ven. Un homosexual pretende seducir en la calle a un muchacho, pero el obrero Epaminondas lo derriba y mata con sonoros "y sabrosos" puntapiés en la cara: ¡Cháj! ¡Cháj! ¡Chaj! Sin embargo, Palacio parece tomar partido por la víctima. En ese otro extraño cuento, el más analítico y moroso de la colección, "La doble y única mujer", Palacio exaspera el lenguaje narrativo hasta sus límites. El yo, el punto de vista, el sujeto mismo

está en cuestión: si no se trata simplemente de dos siamesas sino, como el título indica, de una doble y única mujer, ¿quién narra, entonces?, ¿cuál es el yo, el centro, en fin de cuentas?, ¿qué significa el silencio de la que no habla? Remitimos de nuevo al lector al ensayo de Abdón Ubidia antes citado para el esclarecimiento de estas preguntas. En "El antropófago" recrea Palacio el mito de Cronos devorando a su hijo y se burla de su propia metáfora. Este es el cuento con más clara influencia de Lautréamont y, sin duda, de los más perfectos. En "¡Señora!", la suerte de un personaje es compartida por el cuentista: el segundo huye del cuento como el primero de una casa. En "Luz lateral", no hay franca separación entre el mundo de la vigilia y el de la pesadilla; aquí el exabrupto, la brusca interrupción del discurso, ha sido utilizado como eficazísima figura literaria. Emparentada a obras maestras de horror psicológico tales como "La caída de la casa de Usher", de Poe, "Luz lateral" nos presenta una conciencia que va dando cuenta, como un termómetro, del avance incontenible de la enfermedad y la locura, con un lenguaje que, de tan lúcido, se vuelve paranoico. "Luz lateral" es, sin duda, el mejor cuento de terror de la literatura ecuatoriana. En "Brujerías" se anticipa a Borges en el juego y la burla de la erudición: cita obras y autores inexistentes, o atribuye deliberadamente a un autor una obra escrita por otro, o bien confunde humorísticamente la hechicería con la mitología griega y la cábala. En "Las mujeres miran las estrellas" lo sumario y elíptico de la narración de un adulterio más la relativa extensión y abundancia de sus digresiones dan por resultado una visión desdeñosa,

humorística y desdramatizadora del tema por excelencia de la narrativa del siglo XIX: el adulterio. En “El cuento” se repite el triángulo pasional –es un decir, porque en los personajes de Palacio no hay pasiones– y acentúa su voluntad de *no hacer* caracteres: los rasgos de identidad sobran: sólo importa una situación y una sola reacción aislada químicamente: “¿qué dirá la opinión pública?” Aquí se anticipa también a la narrativa situacional del futuro. En el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z” asistimos a la agonía y muerte de una letra, no tanto víctima de las enfermedades, cuanto de un lenguaje médico hipertrofiado.

No deberíamos pronunciarnos por los juicios de valor, pero resulta evidente la superioridad de cinco cuentos sobre los demás: “Un hombre muerto a puntapiés”, “El antropófago”, “Luz lateral”, “La doble y única mujer” y quizá también “Brujerías”. Los cuatro restantes son a todas luces cuentos menores, pero no prescindibles.

Aunque haya cuentos escritos en tercera persona, siempre se mantiene un tono de soliloquio, desde el cual Palacio se desliza a veces hacia la segunda persona, en forma de interrogatorio casi siempre irónico: “Induzca, joven”, “¿No ha comido usted alguna vez carne cruda? ¿Por qué no ensaya?” Estos irónicos imperativos han contribuido no poco para crear la tradición de la frialdad de Palacio, de su prosa glacial. Pero son heladas ráfagas de humor y de terror: en cada cuento se toca fondo. La lucidez de Palacio es tan aguda que, paradójicamente, nos aproxima a la locura: ésta nos espera, nos acecha, entre las líneas.

Siempre se ha hablado de la “locura” de Pablo Palacio. En este punto, más que en ningún otro, lo que digamos tendrá un valor meramente provisional. Si bien la mayor parte de cuanto se ha escrito sobre Palacio ha abordado su obra desde una legendaria biografía, nadie ha profundizado en las relaciones entre este “estado” –que en Palacio supone enfermedad– y la obra. Lo único que tenemos es, en sus textos, una serie de terroríficas obsesiones y premoniciones –¿o constancias?– de la sífilis y la locura, una locura labrada a golpes de lucidez. Pero estamos muy lejos de poder demostrar, por falta de información, que Palacio escribió bajo la influencia o a contrapelo de una secreta y prematura esquizofrenia, sólo declarada años después de que dejó de escribir; como estamos también lejos de poder demostrar –como sospechamos– que su vida fue un lento suicidio. ¿Cómo entender, si no, esa gradual desintegración de su personalidad y de la estructura de sus obras, desintegración que culmina con *Vida del ahorcado*, novela marcada por la incongruencia, acaso deliberada? Sin embargo, la producción de Palacio es demasiado escasa como para adherirnos del todo a lo que acabamos de observar. No hay pruebas. Lo que sí nos consta es que hay en toda su obra un marcado carácter esquizofrénico. Ahí está el tema obsesivo de la dualidad: las dos escrituras de “Un hombre muerto a puntapiés”; el monólogo doble y uno de “La doble y única mujer”; esos escalofriantes exabruptos de “Luz lateral”, de “Brujerías”, de “Las mujeres miran las estrellas”; los dos Tenientes, A y B, de *Débora*; las dobles naturalezas: el hombre-antropófago, el hombre-perro, el hombre-árbol; los des-

doblamiento de *Vida del ahorcado*. Nos preguntamos: ¿obedece todo esto a un posible influjo de la esquizofrenia, además de a una voluntad lúcida de golpear el lenguaje heredado? Tampoco podemos asegurarlo. El terreno es ambiguo y peligroso: el espíritu —o sea la inteligencia, la lucidez, la sensibilidad, la cosmovisión— se halla por encima de la antinomia salud-enfermedad, y no podemos, por ello, a riesgo de ser irresponsables, afirmar que las de Palacio son obras simple y llanamente morbosas. Pero, aun si llegásemos a admitir el carácter morbozo de su literatura, habremos de despojarnos de la carga peyorativa del atributo “loco”, como si la locura, en hombres de gran talento, no cumpliera una importante función en el conocimiento. Díganlo, si no, las obras de esos grandes “desequilibrados” que fueron Dostoyevski, Hölderlin, Poe, Strindberg, Proust. Y en Ecuador, Pablo Palacio, quien pudo escribir en “Las mujeres miran las estrellas” lo siguiente: “Sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales.” Lo dice con ironía, pero es preciso reconocer que también lo dice en serio.

## ***Débora***

Esta novela, publicada meses después del libro de cuentos, es la crónica de una novela imaginaria. Es la coincidencia de dos búsquedas: la búsqueda de una mujer y la búsqueda de una novela. Se entrecruzan aquí los monólogos: el del personaje, el Teniente, que vagabundea por la ciudad de Quito en espera de una mujer, y el del autor, que reflexiona sobre la novela en general y

sobre su novela. Las dotes de espontáneo monologador de Palacio se confirman aquí. Por ello empiezan a menudear la incongruencia y la digresión, y sorprende que las dos tengan lugar en un espacio tan reducido como el de esta corta novela. La impresión que produce el entrecruzamiento de los dos monólogos es muy extraña, como si recíprocamente se afantasmaran. Las digresiones del autor se parecen a una cortina de palabras que esconde los movimientos del Teniente, quien, tras bambalinas, no ha dejado de moverse como centro de una insignificante acción novelesca. La cortina se levanta y de pronto aparece, luego de una larga reflexión del autor, una aislada observación del Teniente. No importa mucho, entonces, que se nos cubra la acción del personaje con un velo de palabras que no le pertenecen: tras bambalinas, entre las líneas, el Teniente sigue su vagabundeo por la ciudad en espera de la mujer que no llega sino en la imaginación. No es azarosa ni sólo metafórica nuestra referencia a la cortina y a las bambalinas: en la contratapa de la primera edición de *Débora* hay un grabado que representa un teatro de títeres, firmado por Kanela. Vemos en primer plano a un muñeco vestido de militar levantado en vilo por tres hilos que desaparecen detrás de un telón donde se lee en grandes caracteres: *Guiñol*. El muñeco lleva una bolsa de dinero en la mano izquierda, un sable en la cintura, y le atraviesa el pecho una enorme flecha de amor y muerte (y sobre todo de juguete). Se ve también, frente a su cabeza inclinada, el torso desnudo de una mujer —la mujer esperada en la novela— y, entre otros elementos, el puente de la Ronda —calle simbólica de

la ciudad de Quito— como fondo. Kanela, en su calidad de ilustrador, estuvo seguramente más cerca que nadie de entender las intenciones y el tono de la novela de Palacio. Su ilustración es el primer comentario a la novela hecho por alguien que no fuera el autor; según este comentario, el Teniente es un títere del novelista, más que un personaje, y el propósito deliberado de la novela puede haber sido eso: un juego de títeres.

Frente a los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, donde no existía más que el yo conflictivo, solitario, de personajes singulares, *Débora* es una ventana que se abre. A través del Teniente —que es una disminución de personaje, un casi nadie y apenas alguien que va “como una sombra por la vida”—, se ve la ciudad de Quito. En medio de una sociedad y una literatura eminentemente rurales, *Débora* despliega ante el lector una radiografía de la ciudad, con sus barrios de casas huecas, blancas, y ventanas adormecidas, y su espíritu recoleto, franciscano, donde el Teniente se aburre ya de esperar a una mujer que acaso se llama Débora y que puede ser una bailarina de un lejano sabor de miel. Novela aparentemente arbitraria, *Débora* se acaba con la intempestiva muerte del Teniente, brusco final que sólo es pretexto para demostrar que la escritura es artificio, sueño voluntario, y que, contra los preceptos del realismo decimonónico, el autor puede, a su antojo ahorrarse las minucias que a una vida insignificante la vuelven ilusoriamente importante. Más que narración, más que descripción, *Débora* es reflexión sobre la agonía del realismo tradicional y sobre los misteriosos vínculos que atan al autor

con el material narrativo (anécdota, personajes, ambientes). De ahí que *Débora* puede ser leída como una declaración de principios estéticos del autor. Escribe, por ejemplo: “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.” Y también: “¿Q quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto 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.” En *Débora* advertimos, mejor que en cualquier otro de sus libros, la vocación anti-épica del arte de Palacio. No hay historia que contar, el Teniente es un héroe al revés: títere, más que personaje, no hace otra cosa que deambular y esperar. De ahí que su muerte no nos sorprenda tanto por lo imprevista: más que el personaje, desaparecen en el blanco de la página el nombre del personaje y su espera inútil. Por otra parte, ¿puede morir realmente alguien que, sumido en el “vacío de la vulgaridad”, es casi nadie? ¿Puede morir realmente alguien cuya existencia en estas páginas ha consistido

en un mero esperar? Este proyecto de anti-novela será consumado en 1932 con *Vida del ahorcado*.

### ***Vida del ahorcado***

A pesar de que Palacio no alcanzó la madurez como escritor, entregó, en esta “novela subjetiva”, una *summa* de su obra. Respuesta a las perplejidades de *Débora*, *Vida del ahorcado* propone la incongruencia aparente como principio generador, y a la novela como *collage*. En otros términos, ha fragmentado la historia de un crimen y un suicidio más soñados que perpetrados, en una serie de textos breves muy distantes entre sí por el tema, pero que obedecen a un sentido de composición general. El sentido de los textos breves e independientes que componen la novela no se ve en la proximidad inmediata de cada uno de ellos con sus vecinos, sino en el conjunto. *Vida del ahorcado* es probablemente la primera novela *collage* de la literatura latinoamericana. Básicamente obra de composición, como todo *collage*, y de texturas, nos enfrenta una vez más al problema de la arbitrariedad, porque, leídas de la manera tradicional, como momentos sucesivos de una historia, casi ninguna de sus partes constitutivas está *por necesidad* en el lugar que ocupa: lo mismo da que esté en una página que en otra, lo mismo da que leamos, por ejemplo, un aviso sobre un perro perdido que otro (posible) sobre la venta de un inmueble. Todo, o casi todo, es aquí intercambiable, combinatorio. Por esto *Vida del ahorcado* es una obra de composición extremadamente audaz, no sólo para su tiempo, sino aun para el nuestro. Asistimos en

ella, más que a una historia truculenta, a una yuxtaposición de textos donde el sueño, la pesadilla, la vigilia, la rutina, la amistad, el amor, la sátira, el monólogo, la parodia, la crítica social, el humor, la confidencia, la literatura fantástica, el cuento infantil, la exaltación lírica, la culpabilidad, la muerte, todo ello en *visible* desorden, son elementos constitutivos de una radiografía de la soledad. Es que Palacio nos propone *otra* lectura, una manera de leer que rompe con los cánones tradicionales, aristotélicos de la historia, con su planteamiento, desarrollo y desenlace, y que exige del lector una atención a lo *invisible* del texto, a ese mundo secreto y tortuoso del cual el texto escrito no es sino antesala. En una de esas breves partes separadas de las demás solamente por un espacio en la página, Palacio delata sus intenciones: “¡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?” No existe, entonces, en sentido estricto, la *creación* literaria. El mundo, la realidad, todo nos preexiste como objetividad pura, y la tarea del artista se reduce a descomponer ese todo unitario que es la realidad en formas que él ordenará a su arbitrio en una nueva unidad. La tarea del escritor de ficciones consiste, entonces, en traducir la realidad en piezas de rompecabezas que el lector habrá de unir, de ahí el subtítulo de “novela subjetiva”.

Pero no es solamente esta fragmentación de la realidad en aras de una nueva entidad ni esa radiografía de la soledad lo que

da sentido final a la obra. Habíamos afirmado que es la obra *summa* de Palacio. Veamos en qué y por qué lo es. En primer lugar, responde a las interrogantes planteadas en *Débora* sobre la insolencia del realismo decimonónico. En segundo lugar, recoge todo lo que ya existía en sus obras anteriores y les da un sentido nuevo. Andrés Farinango, el filicida, el ahorcado, es acusado en el proceso de todos los delitos que singularizaban a los personajes de *Un hombre muerto a puntapiés* y al Teniente de *Débora*. Se le acusa de “crueldad, impavidez, cinismo, antisociabilidad, desviación instintiva de los pocos tesoros anímicos del hombre, atrevimiento y tantos abusos...” Pero estos rasgos son también los que muchos críticos vieron en la actitud de Palacio frente a sus temas y personajes. Es decir, se le acusa de ser el desalmado escritor que tan humorísticamente describió un asesinato a puntapiés, que tan complaciente aceptó el destino de un antropófago, de unas brujas y sus embrujados, de un sífilítico, de un impotente, de un pederasta, de una doble y única mujer. Y, como la firma dentro del cuadro, se le acusa de haber concebido a este filicida y ahorcado cuya historia nos obliga a releer, porque la novela vuelve al comienzo, cíclicamente.

## Conclusiones

Baudelaire escribió de Poe que nadie había relatado tan mágicamente como él las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza. Algo semejante podemos predicar de Palacio. No se trata propiamente de un narrador de lo fantástico, sino de lo extraño.

Es la suya una literatura de los límites, como también sobre Poe escribió Todorov. Desde la crítica social corrosiva hasta el ensimismamiento que linda con lo incomunicable, desde el humor hasta el terror, desde la frase lapidaria hasta la más sorprendente digresión, desde la lucidez vigilante hasta el exabrupto demencial y la imagen delirante, desde el prosaísmo informativo al temblor poético, sus textos constituyen una experiencia de los límites. A veces hasta se nos ocurre pensar que sus reticencias y su negativa a contar una historia con clara secuencia, pormenores y minucias, obedecen, no tanto al libre sometimiento a una estética personal, sino a una franca incapacidad para hacerlo. Algo hay de esto: sus personajes apenas lo son: carecen –salvo dos o tres excepciones– de presencia física, de pasión verdadera. Y los personajes que carecen de proyectos vitales y no sienten intensamente las cosas suministran una pobre materia para la literatura. Pero la habilidad de Palacio consistió precisamente en haberse fabricado una narrativa y un estilo absolutamente personales con tales carencias. Él fue ante todo un humorista –rara especie en una época de combativos y severos constructores de una literatura nacional y un país–. El humor requiere de víctimas para existir, y Palacio eligió sacrificar a sus criaturas: las disminuyó, las enanizó en el altar de su discurso. Literatura ensimismada, sus referencias al contexto social son menos frecuentes, intencionales y elaboradas que las dedicadas a reproducir metafóricamente –con la descripción de las excepciones de la vida humana– la propia marginalidad del escritor.

Isla en la generación del realismo social del treinta, a pesar de todas las vindicaciones, incluyendo la mía, Palacio sigue siendo una isla. Parece estar condenado a vivir un destino de "precursor maldito", como lo califica Ruffinelli. La gran ironía de su destino literario consiste en haber sido un precursor sin continuadores. En otras palabras, ¿precursor de qué es, realmente? Así como se anticipó en la crítica social de una burguesía que aún estaba por llegar en Ecuador, prefiguró una literatura inexistente. Que los narradores ecuatorianos, desde los sesenta hasta nuestros días, lo consideren, por la defensa de la especificidad literaria que se respira en páginas aparentemente frías, como un punto de partida, una raíz, es también un piadoso malentendido: Palacio es único, inimitable. Que se lo comprenda y difunda mejor es otra cosa. Pero sigue siendo un escritor del limbo, afortunadamente marginal, de donde ninguna buena conciencia habrá de rescatarlo.

## Bibliografía básica

- Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984.
- Aleman, Hugo, "Pablo Palacio", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 38-51, 1964.
- Arias, Augusto, "Panorama de la literatura ecuatoriana", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- Carrión, Alejandro, "Pablo Palacio" (Prólogo), en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. VII-XXXII, 1964.
- Carrión, Benjamín, "Mapa de América", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 5-20, 1964.
- , "El nuevo relato ecuatoriano", en *Obras completas* de Pablo Palacio, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cueva, Agustín, "La literatura ecuatoriana", en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986, pp. 21-67.
- , "El mundo alucinante de Pablo Palacio", en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, pp. 155-158.
- Donoso Pareja, Miguel, *Presentación de Vida del ahorcado*, México, Premiá, 1982, pp. 7-13.
- Kohen, Myriam Julia, ¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés! (tesis de grado de Licenciatura), Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1982.
- Lavín Cerda, Hernán, "Presentación a Débora (fragmento) y 'Un hombre muerto a puntapiés'", en *Casa de Tiempo*, núm. 21, México, Universidad Autónoma Metropolitana, mayo 1982, pp. I-XV.
- Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927.
- , *Débora*, Quito, s/e.
- , *Vida del ahorcado*, Quito, Talleres Nacionales, 1932
- , *Obras completas*, con Prólogo de Alejandro Carrión, cuatro estudios especiales y quince artículos y notas de diversos autores, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- , *Obras completas*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1976.

- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Edición crítica Wilfrido H. Corral, coordinador Nanterre, Fondo de Cultura Económica-Unesco, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Obras escogidas*, Introducción de Hernán Rodríguez Castelo [Guayaquil], Clásicos Ariel, s/f.
- \_\_\_\_\_, "Un hombre muerto a puntapiés" y *Débora*, presentación de Hernán Lavín Cerda, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- \_\_\_\_\_, "Un hombre muerto a puntapiés" y *Débora*, *Vida del ahorcado* y dos relatos: "Comedia inmortal" y "Un nuevo caso de mariage en trois", La Habana, Casa de las Américas, Prólogo de Raúl Pérez Torres, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Débora*, (fragmentos) y "Un hombre muerto a puntapiés", en *Casa del Tiempo*, núm. 21, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, pp. I-XV.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo, "El reino de la libertad en Pablo Palacio", en *Ensayo de ensayos*, t. I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- \_\_\_\_\_, Prólogo a *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora*, *Vida del ahorcado* y dos relatos, La Habana, Casa de las Américas.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, *Pablo Palacio*: Introducción, selección, notas y comentario de textos, Quito, Indoamérica, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Reflexiones sobre la narrativa ecuatoriana contemporánea*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1982.
- Rodríguez Castelo, Hernán, "Introducción a Pablo Palacio", en *Obras escogidas* [Guayaquil], Clásicos Ariel, s/f.
- Rojas, Ángel F., "*Pablo Palacio*", en *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Rufinelli, Jorge, "Pablo Palacio, un precursor maldito", en *Crítica en marcha*, México, Premiá, 1980, pp. 109-113.
- Ubidia, Abdón, "Una luz lateral sobre Pablo Palacio", en *La bufanda del sol*, núm.8, Quito, julio, 1974, pp. 35-41.
- Valdano, Juan, "Panorama del cuerpo ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", en *Cultura*, núm. 3, *Revista del Banco Central del Ecuador*, enero-abril, pp. 115-150.

## Bibliografía adicional

- Anderson imbert, Enrique, "Pablo Palacio", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Barriga López, Franklin y Leonardo, "Pablo Palacio", en *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973, pp. 389-392.
- Cornejo Polar, Antonio, "Un hombre muerto a puntapiés: poética y narración", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración Simple), 1987, pp. 163-17.
- Corral, Wilfrido H., "Colindantes sociales y literarios en los fragmentos de la novela *Débora*", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 349-369.
- \_\_\_\_\_, "Introducción del coordinador", *Obras completas* de Pablo Palacio, Archivos del Fondo, Nanterre, Fondo de Cultura Económica-Unesco, 2000.
- Crissman, Louise Thorpe, "Las técnicas cinematográficas en *Débora*", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de

- las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 371-381.
- Donoso Pareja, Miguel, "Prólogo a *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*", La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 11-27.
- , (compilador), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 474 pp.
- Lavín Cerda, Hernán, "El gran desconocido", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 311-315.
- López González, Aralia, "Una didáctica del horror", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 383-402.
- Ojeda, David, "Pablo Palacio y José de la Cuadra, antítesis en la narrativa ecuatoriana", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 403-409.
- Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano*, 3 vols., Madrid, Alianza, 1986.
- Prada Oropeza, Renato, "La metaliteratura de Pablo Palacio", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 137-161.
- Sampedro, José de Jesús, "Para desatar y desapa-sionar al hombre", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 316-348.
- Sánchez, Luis Alberto, "La vida del ahorcado", en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple), 1987, pp. 55-58.

