

Pablo Palacio, precursor de la nueva novela

En recuerdo de Jesús Benítez.

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.
Pablo Palacio, «Débora».

La obra narrativa de Pablo Palacio (Loja, 1906 -Quito, 1946), ha comenzado a cobrar su verdadera dimensión innovadora y su valor histórico en el contexto de la literatura ecuatoriana e hispanoamericana, a partir de la fecha de publicación de sus *Obras Completas*, hecho ocurrido en 1964¹. La obra esencial de este autor se publicó entre 1926 y 1932, pero ha sido en las últimas décadas cuando ha ocupado la atención de los críticos y estudiosos que, al centrarse en las aportaciones de las *vanguardias históricas en el plano narrativo*, han tratado de recuperar también la obra de un autor a veces olvidado o ignorado fuera de su época.

Las causas del olvido o escasa atención que han merecido algunos autores y sus respectivas obras obedece a diversas razones; en el caso de Pablo Palacio, como en el de otros escritores, su obra no se ajustaba a los

¹ Palacio, Pablo (1964): *Obras Completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana. En 1971 la Editorial Universitaria de Chile, en su colección Letras de América, dirigida por Pedro Lastra, publica *Un hombre muerto a puntapiés y Débora*, con un ensayo de Agustín Cueva y una nota de H. Lavín Cerdá. En 1975 la Casa de la Cultura Ecuatoriana reedita las *Obras Completas* en la Colección Letras del Ecuador y en volumen aparte, una selección de *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*. En 1987 Casa de las Américas de La Habana publica una *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, en su serie Valoración múltiple, estudio que recoge ensayos y artículos sobre su obra aparecidos a lo largo del tiempo y en diferentes publicaciones.

cánones literarios vigentes en su país y en su época, su carácter innovador y rupturista, lo situaban como un «raro» en el conjunto de una tradición crítica y de una literatura dominada por la tendencia de carácter social y realista y, esencialmente, por la «novela de la tierra». Por otra parte, las ediciones nacionales, la escasa cantidad de ejemplares y su deficiente distribución, hicieron que la obra ejemplar de Palacio pasara durante mucho tiempo inadvertida fuera del contexto ecuatoriano.

PABLO PALACIO Y LA VANGUARDIA

La ruptura y la polémica recorrían los diferentes países del continente durante las primeras décadas de este siglo. Basta recordar el enfrentamiento entre Florida y Boedo en Argentina, entre nacionalismo y vanguardia, como se refleja en la revista cubana *de Avance*, las premisas renovadoras que se asentaban en la revista peruana *Amauta*, en general se enfrenta vanguardia como opuesto a realismo y compromiso social, dicotomía que lleva implícita la polémica. Los ejemplos aislados y muchas veces olvidados de Juan Emar en Chile, de Julio Garmendia en Colombia, por citar sólo a algunos escritores hispanoamericanos, revelan del mismo modo esa fractura en el orden creativo, fenómeno común a todo el sistema de la literatura hispanoamericana, aunque de carácter excepcional y a veces aislado². Por otra parte, la crítica asentada sobre un modelo generacional y autobiografista, ha ido marginando a autores que no se enmarcan dentro de los límites de cada generación y, en este caso en particular, el hecho de que Pablo Palacio acabara sus últimos años presa de la locura, ha justificado el mismo carácter para su obra.

La vanguardia en Hispanoamérica significó un movimiento fundamental de ruptura y de sustitución de los tradicionales códigos del realismo. La sustitución, la inclusión, la compenetración de códigos procedentes de otras artes y ciencias, hicieron posible el surgimiento de un nuevo modelo estético, la ruptura abarcaba tanto a los códigos como a los géneros. El texto, mediante la construcción de un nuevo metalenguaje, se constituye, de este modo, en un modelo de representación de la realidad en sus múltiples posibilidades y combinaciones³. En ese nuevo contexto

² Cfr. Osorio, Nelson T.: *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana, «Actualidades», n.ºs 3-4, Caracas, 1977-78, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, págs. 11-36.

³ Campos, Haroldo de: «Superación de los lenguajes exclusivos», César Fernández Moreno (Coord.) (1984): *América Latina en su literatura*, Siglo XXI-UNESCO, págs. 279-300.

de búsqueda de un nuevo lenguaje se inscribe la narrativa de Palacio con multiplicidad de sugerencias, llamados de atención al lector, incorporación de enfoques y puntos de vista narrativos alternantes, la inclusión de códigos ajenos al lenguaje textual tradicional.

Los ecos de las vanguardias europeas se hicieron sentir a lo largo y a lo ancho del continente americano. Infinidad de revistas y publicaciones periódicas son el testimonio vivo de la importancia y difusión que los movimientos de vanguardia llegaron a tener en los diferentes países⁴. En Ecuador, las publicaciones *América*, *Esfinge* y *Hélice*, constituyeron los órganos de difusión y de expresión de los jóvenes escritores y artistas en las primeras décadas, pero los creadores que se adherían a los postulados del futurismo, del creacionismo, del cubismo o del surrealismo europeos y de las demás manifestaciones americanas de estos movimientos, se nuclearon fundamentalmente en torno a la revista *Hélice*, órgano esencial de la vanguardia ecuatoriana.

Desde 1913, la revista *Letras*, órgano de difusión modernista, incorporó traducciones de la obra de Lautréamont, de Apollinaire, de Picasso, más por esnobismo y por estar a la altura de lo que se publicaba en París, que por coincidencias, como señala Humberto Robles⁵. A partir de 1918, fecha de culminación de la Primera Guerra Mundial, las tendencias estéticas se diversifican en varias publicaciones dedicadas fundamentalmente a la poesía de vanguardia, al humor y la caricatura, a la creación y difusión de las obras de los vanguardistas europeos y americanos; se inicia al mismo tiempo la asimilación o la ruptura entre vanguardia artística y vanguardia política.

A comienzos de 1926 surgió *Hélice*, dirigida por el pintor Camilo Egas, revista que nucleaba a los jóvenes artistas seguidores de la renovación vanguardista. El editorial del primer número de esta revista, firmado por el poeta Gonzalo Escudero y de clara inspiración huidobriana, a modo de programa, señala la función del arte y del artista como algo cosmopolita y creativo.

«(...) Estética de movilidad, de expansión, de dinamita. Nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza. (...) Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría. (...)

El Arte es invertebrado como la nube. Se transporta a sí mismo con una ductibilidad imperiosa. No tiene forma, ni color, ni lógica,

⁴ Cfr: Schwartz, J.: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁵ Robles, Humberto: «La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)», *Revista Iberoamericana*, n.ºs 144-145, Pittsburgh, julio-diciembre, 1988, pág. 652.

ni preceptiva. Explosiona porque quiere explotar. Es la fluida pirotecnia de la sinrazón. (...)

Cosmopolitismo, audacia, autenticidad. El simbolismo de la hélice es pródigo: un perpetuo aletazo que gira sobre sí mismo⁶.

Hélice se constituyó en la revista que nucleaba a los jóvenes vanguardistas que, además, se adherían al incipiente movimiento socialista ecuatoriano y propiciaban una ruptura en el plano artístico como en el de la realidad. Como afirma María del Carmen Fernández, *Hélice*:

«Supuso una alternativa frente a la cultura de élite, cultivada por las clases detentadoras del poder político y alimentada por una serie de tópicos que no podían expresar el ser de la mayoría de la población ecuatoriana. Por otra parte, influidos por los aportes de la Vanguardia histórica, sus colaboradores propusieron la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad y la crítica del pensamiento romántico de la inmediatez»⁷.

En cada uno de los cuatro números que vieron la luz de esta revista, Pablo Palacio, el único narrador del grupo, dio a conocer algunos de los relatos de su posterior volumen *Un hombre muerto a puntapiés*, que se editó como libro en 1927. Fecha ésta en la que aparecieron publicadas también las obras de otros rupturistas del continente: *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, *La tienda de muñecos* de Julio Garmendía y *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet. En 1925 había aparecido *Fulano de tal* de Felisberto Hernández, en 1926 la novela corta de Neruda *El habitante y su esperanza*, en 1928 *La casa de cartón*, de Martín Adán y, en 1929 se publicó *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández. Autores que tienen en común la ruptura del concepto tradicional de asimilación de la realidad como elemento mimético y que instauran

⁶ Publicado en *Hélice*, n.º 1, abril de 1926, reproducido en Schwartz, J. (1991): *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., pág. 325.

⁷ Fernández, M. del Carmen: *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991, págs. 61-62.

Para Linda Hutcheon, la parodia que se ejercita en el arte moderno implica un concepto de apropiación textual y de distanciamiento crítico con respecto a obras anteriores, la ironía es el componente esencial de la parodia, ya que cumple una doble función semántica de contraste y la pragmática que implica la evaluación entre el pre-texto y el texto paródico. Asimismo, según Ballart, la ironía surge en la narración de las múltiples combinaciones entre verdad y fingimiento, entre verdad y ficcionalidad que se establece en diversos planos: ya sea la focalización, las voces narrativas, las superposiciones. Cfr: Hutcheon, L.: *A theory of Parody*, New York-London, Routledge, 1985, pág. II y ss., y Ballart, Pere: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pág. 388 y ss., Romo Feito, Fernando: *Retórica de la parodia*, Barcelona, Octaedro Universidad, 1995, pág. 152 y ss.

la percepción subjetiva e intuitiva como vehículo de creación. En el mismo año, la revista cubana *de Avance*, reproducía algunos relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* en sus páginas, con comentarios elogiosos sobre los mismos.

HUMOR, PARODIA Y DRAMATISMO EN LA OBRA DE PALACIO

La actividad creadora de Pablo Palacio se inició desde muy joven. Poemas y cuentos suyos se publicaron en revistas escolares desde 1920 y obtuvo, al mismo tiempo, premios y honores en los Juegos Florales de su pueblo natal de Loja durante la etapa de sus estudios de bachillerato. La innovación y la osadía de sus textos llamaron la atención de Benjamín Carrión, uno de los más importantes críticos de la literatura ecuatoriana, quien estimuló y promovió la difusión de su obra. La notoriedad y el reconocimiento, no siempre unánime, por parte de la crítica de su tiempo le llegó con la publicación del volumen de relatos *Un hombre muerto a puntapiés*, editado en Quito en 1927; algunos relatos habían sido publicados con anterioridad en las revistas *Hélice*, *América*, *Esfinge* y en la cubana *de Avance*. En el mismo año apareció su novela corta de carácter psicológico y subjetivo *Débora*.

En la obra de Palacio tiene cabida una realidad marginal en la que surgen pederastas, antropófagos, sifilíticos, locos, brujerías y hechizos, referencias bíblicas y mitológicas, que asoman a las páginas desde la absoluta libertad creadora sin atravesar por las categorías lógicas de elaboración del pensamiento. Lo absurdo, lo irónico, la sobrevaloración del detalle convierten a sus textos en verdaderos «puntapiés» al lector que debe descifrar el contenido de anécdotas aparentemente vulgares. El conflicto interior, la interioridad psíquica de los personajes, el desdoblamiento de la personalidad, convierten a los protagonistas en meras esencias producidas por la actividad discursiva, sin apariencia real. Pura invención al servicio de la angustia, del recuerdo, de lo ridículo, que se expresa por el absurdo o lo paradójico.

Desde los primeros relatos, Pablo Palacio se perfila como un innovador en cuanto a la temática como en el uso de técnicas narrativas. En sus páginas se registra una muestra constante de humor, que surge de las antítesis y las paradojas, del contraste entre lo convencionalmente considerado sublime y la vulgaridad de lo cotidiano, además, practica la ironía constante, como una forma de distanciamiento entre el sentimiento y la subjetividad, y la deshumanización que nace de la desacralización de lo serio y sentimental, de convertir lo serio en ridículo. Palacio es, en la opinión de Benjamín Carrión:

(...) humorista así, en el alto sentido, conservándose artista, sin caer jamás en la anécdota pueril ni en la alusión ordinaria y barata, en el juego de palabras (...) puedo decir que Pablo Palacio es un Buster Keaton –el cómico que nunca ríe– del humorismo. Un humorismo *deshumanizado*, con la expresión cara al señor Ortega y Gasset⁸.

Todo esto sumado al cambio constante de focalización, del punto de vista narrativo, la inclusión de monólogos, digresiones, recuerdos, añoranzas y una permanente crítica al concepto de realismo, convierten a sus textos en una atrevida provocación a los códigos habituales del pensamiento y de las convenciones sociales.

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 callan, no interesaría a nadie.

¿A 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? (...)

Pero no; no tiene importancia. Lo que quiero es dar trascendencia a la novela. Todo está bien, muy bien, muy bien. “El arte es el termómetro de la cultura de los pueblos”⁹.

El relato «Un hombre muerto a puntapiés» se presenta como una parodia del relato policial tradicional. Un suceso trágico, el asesinato de un hombre muerto a puntapiés, ocupa la atención de los periódicos. El narrador y receptor de la noticia periodística, hondamente conmocionado con el suceso, decide averiguar las causas del mismo. Rompe con la lógica habitual y, en lugar de utilizar la inducción y/o la deducción como método, pues los ignora, utiliza la intuición para tratar de averiguar la identidad del asesino y la causa del homicidio. El relato se va construyendo al mismo tiempo que el narrador elabora las sucesivas hipótesis para reconstruir un hecho.

El humor trágico, el dramatismo y la parodia constituyen el eje del discurso, que se instaura como una poética de la intuición y la invención,

⁸ Carrión, Benjamín: «Pablo Palacio», en *Mapa de América*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1930, reproducido en *Obras Completas* (1964), Casa de la Cultura Ecuatoriana y en Manzoni, Celina: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994, págs. 34-47.

⁹ Palacio, Pablo: *Obras completas*, Quito, Editorial El Conejo, 1986, págs. 24-25. Las citas corresponden a esta edición y se indica el número de página en cada cita.

con lo que se desbaratan los esquemas lógicos del relato policial, al mismo tiempo, el humor corrosivo pretende transmitir una visión crítica acerca de la realidad social y sus convencionalismos.

Yo no sé en qué estado de ánimo me encontraba entonces. Lo cierto es que reí a satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés! Era lo más gracioso, lo más hilarante de cuanto para mí podía suceder (pág. 37).

Los diferentes modos de transtextualidad, en la acepción de Genette¹⁰, contribuyen a la realización del discurso paródico y crítico. El epígrafe del autor que antecede al relato hace una referencia a la realidad exterior, del mismo modo que la cita de «El Comercio de Quito»:

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 (pág. 36).

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

El Comercio de Quito

Tras el discurso de Palacio se perciben los ecos del cuento de horror de Poe, de la maestría del relato de Maupassant, el humor del Pirandello cuentista, influencias que se reelaboran con un estilo y temática peculiar y en un espacio esencialmente ecuatoriano.

El caso del hombre asesinado a puntapiés se resuelve en el transcurso del relato, obviamente, pero desde la pura imaginación e invención por parte del narrador, mediante un juego lógico de causas y efectos que surgen de la actividad mental y no de la realidad de los hechos, ya que el narrador-investigador sólo dispone de un recorte de periódico y de una fotografía del hombre muerto. La inclusión del código periodístico, el fotográfico y el pictórico, convierten a este texto en un ejemplo de modernidad, a la vez que encierra en sí mismo una intención social de denuncia de los convencionalismos que imperaban en la sociedad ecuatoriana de la época.

La sucesión de imágenes, como producto mecánico del pensamiento, pero también como registro fílmico, aparece de modo constante en el relato de Pablo Palacio. Imágenes, sonidos, proyecciones del pensamiento

¹⁰ Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

toman la forma irónica del sonido de los puntapiés en la nariz del hombre que luego muere como consecuencia de los mismos:

¡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 sucia suela de zapato contra otra nariz!

Así:

¡Chaj!

¡Chaj! (pág. 43).

} con un gran espacio sabroso

Los personajes de Pablo Palacio carecen de materialidad, son sólo voces, presencias, figuras fotográficas, como en este caso, carentes de volición, deambulan, sufren o desean amar, pero no lo logran. Pese a su inmaterialidad, estos protagonistas no carecen de verosimilitud y de una cierta lógica, pese a su anormalidad, como en el caso del antropófago, el pederasta o el loco. Estas anormalidades forman parte, dentro del ámbito real, de la cotidiana normalidad aunque la literatura no se haya ocupado de reflejarlas en su cabal magnitud. Palacio practica, como afirma B. Carrión, el permanente descrédito de la realidad¹¹. Esa desacralización de la realidad y sus matices lleva al igualamiento, en el plano de la escritura, de todas las realidades, por más marginales y antisociales que éstas parezcan. Esa práctica conlleva un matiz despoetizador de la literatura y concede al vicio, a la deformidad, a la transgresión el mismo valor de un hecho normal y habitual.

En el mismo año 1927, Palacio publicó *Débora*, novela antirromántica por excelencia, en la que el amor no es más que un deseo y una proyección que se construye como una añoranza. La novela se presenta como el proceso de construcción de la misma. No hay anécdota ni personajes. La conciencia del narrador expulsa de sí a un Teniente, referencia al golpe militar producido en 1925 por los tenientes, figura alegórica carente de materialidad quien busca afanosamente el amor. El nombre de la novela recuerda a la tradición hebrea, en la cual, Débora implica el nombre de dos mujeres. El Teniente, el inmaterial personaje proyectado por la conciencia del narrador, despliega sus emociones, como en una proyección fílmica, tras el deseo del amor, pero sólo encuentra las ridículas situaciones del amor romántico no correspondido y la imposibilidad de la materialización de su anhelo.

Ese desdoblamiento del yo que constituye la figura del Teniente, está imbuido de las formas culturales románticas del cine y de la literatura de

¹¹ Carrión, Benjamín: En op. cit., p. 40.

esa época. Espera el surgimiento de algún amor romántico que lo salve de la vulgaridad, y repite, de manera monótona, los mismos tópicos de los héroes románticos de los films y de las novelas de amor, sin lograr una salida, aunque él se mueve en el plano de la más llana vulgaridad romántica. El estereotipo romántico implica una crítica y una negación de los cánones de la literatura tradicional por parte del propio narrador.

Es por esto que eres vulgar. Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tiene ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más.

Creyeron que esos maniqués, por sí debían recibir una savia externa, robada a la vida de los otros. (...) Tanto que 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 (p. 7).

La búsqueda del Teniente se ve constantemente interrumpida por una sucesión de imágenes, sentimientos, recuerdos, que hacen alusión a los barrios bajos, a la marginalidad y la miseria, a las convenciones sociales, que tiene que ver con retazos autobiográficos del propio narrador en primera persona. Con una sintaxis entrecortada, a veces poética, lo mísero y nauseabundo se entremezcla con lo sublime en esa constante desacralización del concepto de realidad y de verdad que el narrador pone en juego:

Ruego una meditación acerca de la inestabilidad mental. Todo hombre de Estado, denme el más grave, se sorprende cotidianamente con esto:

“Ya es tarde y no he ido una sola vez al water”. Esta mezcla profana del higiénico mueble que, únicamente tiene nombre inglés y los altos negocios, es el secreto de la complicación de la vida. Por esto el orden está fuera de la realidad, visiblemente comprendido entre los límites del artificio (págs. 10-11).

El narrador interpela al lector, al narratario interno que es el Teniente, a quien se dirige en segunda persona, como el desdoblamiento de su propio yo interno. La digresión, el recuerdo, la reflexión se suceden en imágenes, tal como opera el pensamiento, entre la superposición y las asociaciones que aparecen en el ensueño:

Un bostezo. Tras el bostezo, el sueño.

Ahora se me viene una observación que es necesario grabarla:

Hacia algún tiempo leía en un libro, lleno de frases modelo:

“La iniquidad siempre triunfa sobre la bondad y la inocencia.

Pobre hombre. Como se ve que no ha ido al Teatro.
Tengo sobre la mesa dos pipas que no se fuman” (pág. 28).

Tras la mirada y el pensamiento que se disgrega sobre los objetos y situaciones imaginarias, el *No existente Caballero*, como denominaba Macedonio Fernández al personaje de ficción, se diluye en una unamuniana nebulosa, para conservar intacto el recuerdo y el deseo de Débora, amor ideal y, por lo tanto, inasequible:

Y por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo.
Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear el
lejano sabor de Débora (...)
“En este momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos.
de un suave color blanco” (pág. 33).

La novela especular, en la denominación de L. Dalenbach¹², se cierra como al comienzo, el obsesivo yo del narrador expulsa de su interior a esta figura agónica e inmaterial del Teniente, la novela es sólo un extenso monólogo entre el yo y el tú del protagonista, interpolado por imágenes recurrentes de una realidad externa sórdida y mísera. La autorreferencialidad del discurso se desenvuelve como una poética del proceso creador de la propia novela. La obra se vuelve sobre sí misma e intenta resaltar la estructura formal de su construcción.

Hoy te arrojé de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros.

Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos (pág. 7).

En 1932 Pablo Palacio publicó *La vida del ahorcado*, subtitulada *Novela subjetiva*; el título original, tal como se anunciaba en el final de *Débora*, tal vez fuese *Rumiantes a la sombra*. La novela se presenta como un *collage*, como suma, en apariencia incongruente, de un crimen y de un suicidio que dudosamente lleguen a materializarse fuera de la mera enunciación discursiva. Esta es la última novela publicada por el autor, tras la cual se dedicó plenamente a la docencia universitaria, a su bufete de abogado y a la actividad política.

La novela rompe con todos los cánones clásicos del género, tal como lo indica el subtítulo, el contenido es una pura inmaterialidad, es simplemente el desarrollo de una conciencia y de una introspección que va enlazando

¹² Dalenbach, Lucien : *El relato especular*, Madrid, Visor, 1977, pág. 15 y ss.

imágenes, recuerdos, escenas de amor, coros teatrales en un largo ciclo que abarca desde una mañana de mayo, pasando por algunas escenas que corresponden al mes de junio, hasta llegar a agosto, setiembre y octubre. En un tiempo que es lineal, pero no continuo, como el tiempo de la memoria, se van enlazando imágenes oníricas y contrapuestas, escenas impresionistas, deseos y recuerdos; mientras el mundo gira en una nada absoluta:

Mira, cosilla, aquí abajo de todos nosotros está la Tierra, la única cosa que verdaderamente está. La Tierra es una gran pelota que tiene encima todos los cachivaches que mañana van a apasionarte y también es una bomba diminuta que continuamente está viajando en la nada. La nada es algo inmenso... no. La nada es nada que nunca termina... no. ¡No puedes entender lo que es la nada! No hay uno que la entienda. Ni falta hace (págs. 110-111).

El fragmentarismo, la sucesión de imágenes, la aparentemente inconexa relación entre cada apartado, epígrafes con títulos que no guardan relación entre sí, constituyen una inmensa parábola del hombre urbano del Ecuador de esa época. La vida y la incomunicación del hombre de la ciudad, la política, la justicia, los convencionalismos sociales, el amor ideal y el amor real, la contraposición entre la ciudad con el campo y el bosque, van conformando un gran fresco de la conciencia alienada del hombre moderno, en cuya memoria la realidad asoma de modo paródico en muchas escenas: jueces, políticos, el hombre-masa con sus enfrentamientos dialécticos entre ideas revolucionarias y conservadoras, ponen de relieve el escenario real sobre el cual se despliegan las imágenes y recuerdos.

En *La Vida del ahorcado* «El disparate se roza con lo trascendental y la polémica con la ironía», afirma Luis Alberto Sánchez¹³, añade, luego, a propósito de la misma obra:

Su “junio 25”, sus “Románticas”, su “Rebelión del bosque”, su “Canto a la esperanza”, denuncian a un lírico, a quien la desconfianza en el lirismo obliga a volverse irónico. Una fantasía trabada por el realismo. Un lírico amordazado, es decir, la imaginación obligada a andar a rastras, de mal humor, pero luego resignada, sonriendo con acritud. (...) Realismo sin programa previo, se basta a sí mismo. Ahí está Ecuador pero sin topografía. Puede ser también no-Ecuador.

¹³ Sánchez, Luis Alberto: «La vida del ahorcado», publicado en Hontanar Nro: II, Loja, diciembre de 1932, reproducido en MANZONI, Celina: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, op. cit., 1994, págs. 48-49.

La poética de la creación aparece en breves capítulos para señalar el desgaste de las formas y la posibilidad de otorgar nuevos significados a los hechos y sentimientos que siempre han anidado en la humanidad.

¡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 ideas y las cosas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? (pág. 90).

A pesar del humor y la parodia constante que surge en cada micro-relato insertado en el conjunto de la novela, subyace en la misma un profundo pesimismo, una gran amargura que se refleja en la búsqueda de las causas de la angustia, en la constatación de la incapacidad del hombre para cambiar el destino de la humanidad que se repite, con matices, de modo incansable: guerras, amor, asesinatos, suicidios, luchas políticas, que señalan una profunda desconfianza en el ser humano mismo.

Yo estaba en ausencia. Estaba ahí y no estaba. Esperaba algo y no esperaba nada. Una pasión crecía en mí y yo luchaba por cegarla. Soy mi enemigo (pág. 94).

El epígrafe que antecede a la novela se convierte en una cita paratextual que nos anticipa el contenido de la misma:

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 recuerdo (pág. 81).

El humor y la ironía trastoca el discurso de *La Vida del ahorcado*. Crímenes, suicidios, hombres de la clase política y de la justicia, son representados paródicamente con el distanciamiento que concede el recuerdo y con el contraste en el plano retórico. El protagonista de estas escenas, Andrés, duda de la certeza de lo real, pero también duda de sí mismo y de su propia materialidad:

Yo no soy yo. Soy lo que tú quieres. “Andrés el sombrero”, “Andrés el humo”, “Andrés mi vida”.

Por eso también estoy lleno, con la tranquilidad del mueble fino que tiene todas sus superficies lisas y sus juntas cabales, justas y completas (pág. 100).

La vida del ahorcado acaba con el protagonista en tal situación y hallado por las fuerzas de seguridad en su domicilio colgando de una lámpara. El coro anónimo y polifónico de voces urbanas especulan acerca del método utilizado para tal fin, poco importa la desaparición del hombre, sino las circunstancias del hallazgo. La novela se cierra con un epígrafe que resalta el carácter especular de la misma. La vida y la muerte coexisten y se encuentran en un mismo punto:

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 es su iluminado alucinamiento (pág. 122).

En «Novela guillotizada», texto breve de escasas dos páginas, publicada en la *Revista de Avance* en 1927 y no recogida en las ediciones de sus obras completas, Pablo Palacio ponía de manifiesto su propia teoría y su práctica creativa, el perseguir la interioridad del hombre común para analizar sus reacciones¹⁴:

Ir tras el hombre que proyectará su espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores.

Ya está el hombre, ya está acechado.

Simple, que toma café con tostadas. Sigue la fuga del tranvía.

Tanto en las novelas cortas, como en los relatos de Pablo Palacio, aparece la misma idea alucinada de la realidad, la unión de los contrarios, la incorporación de lo marginal y deforme, como elementos comunes de una realidad total. Como se cuestiona en «El antropófago», por qué debían los jueces condenarlo por haber devorado pantagruélica y goyescamente a su hijo, si al fin y al cabo:

¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y una comadrona, como quien dice del escultor Sofronisco y de la partera Fenareta. Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta o sabio.

Pero los jueces le van a condenar irremediamente, sin hacerse estas consideraciones. Van a condenar una inclinación naturalísima. Esto me rebela (pág. 45).

¹⁴ Palacio, Pablo: «Novela guillotizada», en *Revista de Avance*, N.º II, a. I, 15 de septiembre de 1927. Versión de la publicación cubana, reproducida en Manzoni, Celina, op. cit., págs. 149-150.

Tanto en las novelas como en los cuentos, hay una visión descarnada de la realidad y de la humanidad misma que trasluce, al mismo tiempo, una sutil predilección por los marginados, los desvalidos, los enfermos del cuerpo o de la mente.

En el tratamiento de la materia ficcional, como en el uso de las técnicas narrativas, Pablo Palacio puede considerarse, como Macedonio Fernández, Julio Garmendia, Torres Bodet, entre otros, un precursor de la narrativa hispanoamericana moderna. Las influencias de la literatura clásica y de la literatura fantástica tradicional se entremezclan con las influencias más modernas de la literatura policial, de la literatura del humor y del absurdo, con la sucesión de imágenes propia de la proyección filmica. La suya es una obra original y rupturista, si la situamos en su contexto histórico, el Ecuador de los años veinte y treinta. Las rupturas que en el plano estético planteaban las vanguardias históricas, son asumidas por Palacio en el texto narrativo, en el cual, el lenguaje se convierte en instrumento por excelencia, con autonomía expresiva para crear y recrear mundos extraños o alucinantes. En ello radica la modernidad y la vigencia del autor ecuatoriano.

TERESITA MAURO CASTELLARIN
Universidad Complutense de Madrid