

PABLO PALACIO: LITERATURA, LOCURA Y SOCIEDAD

Jorge Ruffinelli

I

Pablo Palacio tuvo y continúa teniendo una situación de aislamiento en la literatura ecuatoriana. Fuera de las tendencias predominantes de la época en que escribió y publicó (1921 a 1932, escasamente una década), fuera del estilo *realista* de insignes escritores costeños y serranos, o de las expresas preocupaciones por la denuncia social y la defensa del indio, sus textos narrativos han sido siempre considerados como un caso, que “aparte” deben analizarse cuando se revisa la cultura ecuatoriana. No ha habido discusión, sin embargo, sobre el valor de su escritura, menos aún sobre el rasgo que parece caracterizarlo mejor: la singularidad, ambiguo concepto que a menudo se confunde con el de excentricidad. La crítica y la historia literarias coinciden sobre esa singularidad que a menudo se siente molesta en la conciencia de sus contemporáneos. ¿Por qué Palacio, en una época de compromiso social y político se ocupó de una escritura “subjetiva” (“Novela subjetiva” subtítulo *Vida del ahorcado*, iniciando tal vez allí el equívoco)? Y cómo, sin pretenderlo, pareció darle el mentís a la célebre observación de Engels sobre Balzac, ya que siendo él, Palacio, un escritor socialista, escribía una literatura “pequeño-burguesa”, destinada a “desprestigiar la realidad”.

La contradicción no está, sin embargo, tanto en la obra, o en la ideología de Palacio, cuanto en no haber sabido, sus contemporáneos, reconocer y apreciar la existencia de un sistema literario diferente, apartado sí, pero no de la sociedad sino de los moldes realistas de Icaza o de la generación guayaquileña del 30. La inmensa difusión de esta literatura realista y el hecho de que fuera ideológicamente *impecable* —por su actitud de denuncia de la explotación gamonal, por su defensa de los valores autóctonos—, obnubiló la presencia de otras modalidades que podían merecer la misma legitimidad ideológica, o incluso mayor, toda vez que la “realidad” que pretendía “desprestigiar” Palacio y que los realistas tomaban ingenuamente de referente y base de su estilo, no era más que el fruto de la ideología dominante, la ideología burguesa. ¿Es posible, hoy, buscarle un nuevo

giro a este problema y reinsertar la literatura de Palacio en la polémica estético-política de la cultura en América Latina? Eso es lo que aquí intentaremos.

2

En 1931 Benjamín Carrión dedicó a Palacio un capítulo de su *Mapa de América*: más allá del laudable aunque errático intento de encontrar la estirpe literaria del escritor lojano en la tradición de la literatura humorística (Gómez de la Serna, Prieto, Camba, Pitigrilli) y en una ancha constelación de influencias epocales (Unamuno, Pirandello, Renard, Duhamel, Bontempelli y otros autores)¹, es cierto que Carrión fue temprano en advertir la osadía y la novedad implicadas en su obra: "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. Sin duda alguna. Literatura audaz de asunto, audaz de ironía; una ironía seca, filuda, inaudita en nuestro medio". Pero instauró también el equívoco —en tanto su ensayo fue pionero en la valoración de Palacio— sobre su (in)significancia sociopolítica, al decir de su humorismo: "Vive por sí mismo, sin trastienda moral ni política; tiene su contenido artístico propio, su materia en sí"². Muchos, después de Carrión, repetirían, sin el menor ánimo de examen, esta idea del "purismo" de Palacio.

Si el ensayo de Carrión influyó largamente, la crítica que de *Vida del ahorcado* hizo Gallegos Lara dos años después, provino de una trinchera diferente (la del realismo social), cerrada a cal y canto a la comprensión de las múltiples vías que la literatura tiene para dar cuenta del referente político y social. Las páginas de Gallegos Lara se cuentan entre las más fuertes y adversas: Después de filiar *Vida del ahorcado* en una línea que conjuntaría a Proust y a Joyce "como representantes de la literatura individualista de la decadencia del pensamiento burgués", Gallegos Lara lamenta que las "cualidades de satírico-socialista" demostradas por Palacio en *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) hubieran desaparecido en *Vida del ahorcado*: "creíamos que llegaría a meter en su literatura la cantidad indispensable de análisis económico de la vida para darse cuenta de contra quién debía dirigir sus tiros. Pero nuestro tirador se pasó de inteligente. Dio un compuesto químicamente más puro a sus ácidos. Mas, no supo contra quién disparar. Disparó contra todos y contra sí mismo. De tal manera no llega a acertarle a nadie en la inofensiva novela recién publicada". La agresividad de Gallegos Lara se

1. El hecho de citar un caudal de escritores (muchos de los cuales sin duda Palacio leyó, así como leyeron sus contemporáneos) nos dice del desconcierto ante la literatura "extraña", sui generis, que este "singular" narrador estaba escribiendo. Carrión no señala sin embargo la posible incidencia de los vanguardistas europeos (Dadá, Surrealismo) que desde la segunda década del siglo ya operaban con éxito y revuelo. Un posible enfoque de estudio de Palacio —que no emplearé aquí— es precisamente leer su obra a la luz de las vanguardias europea e hispanoamericana.

2. Benjamín Carrión: "Pablo Palacio", recogido en: *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio* (por varios autores). Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 41.

agudiza más todavía: “Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida”³.

Podemos comprender la actitud de Gallegos Lara dado que su compromiso político estaba asentado en premisas diferentes, y en una también distinta concepción de la literatura. Angel F. Rojas, a su vez, logró ver, en 1948, cómo navegaba Palacio a contracorriente, pese a su obvia militancia socialista: “Aún cuando se mezclo en el estrépito de la lucha política en su país, como relatista, un hombre solitario”. ¿Por qué? Porque “a la tendencia que maduraba [el realismo] le interesaba el hecho social”⁴, ese referente a la vista, tan fácil de atrapar, sin vueltas, desacompañado con el cultivo de la ironía de que Palacio hacia gala.

Todavía en 1958 la literatura de Palacio sufría otro avatar de hostilidad e incompreensión: Edmundo Rivadencira señaló que el de Palacio era “el caso del hombre inteligente, pero melancólicamente incurable, desolado y pesimista, cuyo papel en la vida pública resulta falso por falta de raíces individuales de convencimiento y firmeza ideológica”. También las raíces nacionales, según Rivadencira, le faltaban a Palacio: “extraño a nuestro medio, ausente de la patria”, “no deja ver nada que sea propio de nuestro país”. En fin: “Subjetividad pura, intelectualismo refinado, muchas lecturas, concepción triste y a menudo morbosa de las cosas, del libro mencionado [*Un hombre muerto a puntapiés*] no se obtiene nada positivo, no hay en él un solo personaje que nos infunda el orgullo de la dignidad humana”⁵. Ante ataques como éste, y haciendo suerte de dudosa defensa de Palacio (dudosa por insistir en la pureza y la incontaminación de sus obras), decía Alejandro Carrión en 1963: “Es curioso ver cómo los comunistas se revuelven contra él, desalentados al comprobar cómo su prosa única, su arquitectura singular, su ‘lirismo ahorcado’, no pueden usarse en propósitos de ‘denuncia social’ ni de ‘realismo socialista’. Pablo era socialista, honda, profunda, honrada, insobornablemente socialista, pero su creación literaria estuvo siempre lejos de todo propósito impuro de propaganda”⁶.

Estos ejemplos (involuntarios) del malentendido llamado Pablo Palacio definen dos concepciones opuestas y excluyentes —literatura social y literatura pura—, pero curiosamente coinciden en señalar la ausencia, en la obra de Palacio, de una motivación, un contenido o simplemente el reflejo de sus preocupaciones políticas y sociales. La diferencia aparentemente única entre estas dos posiciones estriba en que es defecto para unos lo que resulta virtud para otros.

3. Joaquín Gallegos Lara: “Hechos, ideas y palabras: *La vida del ahorcado*”, en: *El Telégrafo*, Guayaquil, 11 de diciembre de 1933, recogido en: *Cinco estudios*. . . , ed. cit., p. 86.

4. Angel F. Rojas: *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

5. Edmundo Rivadencira: “Presencia y ausencia de Pablo Palacio”, en: *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, recogido en: *Cinco estudios*. . . , ed. cit., pp. 79-81.

6. Alejandro Carrión, ensayo sin título incluido en: *Cinco estudios*. . . , ed. cit., p. 32.

Si la figura y la literatura de Palacio surgieron con rasgos singulares dentro de la cultura ecuatoriana, lo cierto es que la crítica aumentó 'la diferencia' y lo aisló aún más, alimentando la leyenda del 'excéntrico genial, de la inteligencia ingobernable, libre y arbitraria. Hasta cierto punto, rasgos de la locura.

La corta y singular vida de Pablo Palacio ayudó a crear esa leyenda en un juego permanente de contrarios: lucidez y demencia, socialismo y literatura "subjetiva", excentricidad y al mismo tiempo erudición en terrenos desacostumbrados (la jurisprudencia, la filosofía). La índole antiliteraria de sus textos, el hecho de haber escrito al margen de los sistemas imperantes (rasgo de singularidad), la continua referencia anti-realista a sus procesos de producción artística dentro de los cuentos mismos, no sólo tienen como resultado configurar una personalidad compleja, de difícil definición, finalmente inasible, sino también lograr el mito de una continuidad (y continuación) entre ficción y realidad, entre literatura y vida, entre lo objetivo (los contextos) y lo subjetivo (la creación literaria y sus procesos), trasladando indistintamente, de una a otra dimensión, sus categorías. La tentación de mezclar vida y obra e intercambiar entre las dos órbitas juicios y criterios, es grande aquí, ya que la obra de Palacio está llena de alusiones a la circunstancia vital, y esta parece, por las situaciones límite en que transita, incluso novelesca.

"Sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales", dice el narrador en "Las mujeres miran las estrellas"⁷, y no podemos sino estremecernos al pensar que acabaría Palacio su vida anonadado por la demencia. "Por allí va el treponema pálido, a caballo, rompiéndome las arterias", dice en "Luz lateral", y termina el texto exclamando: "¡Treponema pálido! ¡Treponema pálido!". Y no podemos dejar de pensar en la sífilis que lo corroyó durante años y acabó colaborando en el fin de su vida. Estas actitudes (¿realmente eran actitudes?) de escritor maldito han puesto a Palacio *fuera* del orden, fuera de la comunidad social, fuera de los sistemas literarios predominantes: excéntrico, aislado, solitario. Y, sin embargo, por otra parte su vida y su conducta profesional eran enteramente normales: abogado, profesor en la Universidad, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, ensayista de temas filosóficos, jurisconsulto y autor de un tratado sobre la Letra de Cambio. La brillantez de un talento cultivado por el estudio y de una vida académica y política promisorias, vio el drama de truncarse por la locura. Como sus amigos lo han testimoniado, este temible y secreto mal comenzó a tener síntomas desconcertantes: "Le ocurrían cosas raras que asombraban a los amigos", cuenta Alejandro Carrión. "Fugas, amnesias repentinas, desaparición de palabras que le cortaban las frases, distracciones prolongadas, ausencias en las que

7. Pablo Palacio. *Obras completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 31. Toda otra cita a la obra de Palacio referirá a esta edición y sólo numeraré entre paréntesis el número de página.

la realidad circundante se le escamoteaba”. Y más adelante, como conclusión: “Al leer su obra se ve cómo muchas de sus páginas están trémulas, sacudidas por el miedo a la locura. No el miedo a la muerte, que hace tiritar millares de páginas de los más diversos escritores. Pablo no pensaba en la muerte, pensaba en la locura. Un triste destino persiguió a algunos de sus más cercanos amigos. César Alberto Bermeo murió en esa forma asfixiante y solitaria que él describe en *Vida del ahorcado*. Juventino Arias fue invadido por la locura y cuando consiguió un retorno a la razón, se pegó un tiro. ¿Prevencciones? ¿Avisos? Lo que es indudable es que él dudó de su salud para el porvenir: las veces que postergó su matrimonio lo prueban “[. . .] Al aniquilar la más lúcida inteligencia de mi patria, el destino se mostró, como nunca, brutal. Una inmensa pata de caballo pisoteando la más delicada flor”⁸.

¿Texto permeado y tornasolado por la locura es, entonces, el de Pablo Palacio? ¿Una literatura escrita desde la tercera orilla? No precisamente, pero tampoco hay duda de que la locura es un elemento temático, un referente real en el mundo ficticio de Palacio, dado que en el texto integra sus contextos de una manera lúbil pero decidida. No se trata de novelizar la propia vida o los datos que de ella se empleen; no se trata de buscar un dramatismo *literario* en la circunstancia de una vida (y de un fin de vida) trágico, sino de comprobar cómo los valores, las obsesiones, las maneras de una se dan también en la otra, aunque respetando su cualidad de órbitas diferenciadas y separadas. Porque la literatura —hay que reconocerlo— trabaja en un plano de elaboración inhábil para juzgar la vida *real*, aunque en última instancia su función, indirecta y mediatizada, sea enriquecer nuestro conocimiento de esa realidad.

4

El cultivo de la diferencia se da de una manera limitante (aunque individualista) en la literatura de Palacio: mucho o todo lo que escribe está dirigido a la burguesía como interlocutora o como objeto de ataque, y esto no sólo en aquellos momentos en que la invoca, apela a ella o la provoca: “Toda traba es burguesa. . . ;Abajo, abajo a la burguesía!”. También y principalmente, cuando sin aludir a la burguesía lo que hace es dinamitar sus valores. Ponerlos en cuestión. De ahí la “indiferencia moral” con que coloca en una misma categoría a locos, antropófagos y pederastas junto a los seres *normales* según el centabón de normalidad burguesa: “Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta o sabio” (19), dice el narrador en “El antropófago”. De este modo, los fuera del orden, los diferentes, son iguales a los que están dentro: con esta forzada igualización de los diferentes, con este esfuerzo provocativo de poner en un mismo rasero todas las categorías, Palacio intenta “épater le bourgeois”, patearle su nariz. E irónicamente, con ello, aumenta su *diferencia*. Es curioso cómo esta prédica coincide con la de los surrealistas franceses, cuando en sus manifiestos exi-

8. Alejandro Carrión, art. cit., pp. 31-32.

gían la eliminación de las cárceles o denunciaban: “los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social”⁹.

La agresividad de los textos de Palacio es notoria, ya se dé en la ironía o en la imprecación. Resulta erróneo considerar, como Gallegos Lara, que Palacio no supiera “adónde apuntar”, por más equivoco se haya establecido con el hecho de invocar, en *Vida del ahorcado*, a “burgueses” como a “proletarios” *por igual*. En este nivel expreso sus textos proporcionan riquísimas referencias, alusiones o designaciones de esa burguesía ecuatoriana que despelleja sin cesar. Veamos algunos. En “El antropófago” el narrador realiza una suerte de diagnóstico social para explicar (y justificar) la conducta del antropófago que ha devorado a su propio hijo. En este texto, así como en “Un hombre muerto a puntapiés”, el narrador se escuda en la manifestación de un afán de justicia. Es la justicia de la razón, de la comprensión, del humanitarismo, no la de las leyes. Y por eso, al par de declarar su “adhesión al antropófago”, recusa la previsible conducta de la Justicia institucionalizada, la justicia burguesa: “Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¿Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y de 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 irremediabilmente, sin hacerse estas consideraciones. Van a castigar una inclinación naturalísima: esto me rebela. Yo no quiero que se proceda de ninguna manera en mengua de la justicia. Por eso quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago. Y creo que sostengo una causa justa. Me refiero a la irresponsabilidad que existe de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo” (19).

Si tomáramos estas declaraciones del narrador al pie de la letra (ni siquiera digo “si se las atribuyéramos a Palacio”) caeríamos en la trampa hábilmente dispuesta por el autor. No se trata de eso. No se trata de leerlo desde el punto de vista del *realismo*. Lo que él cuestiona es la justicia represora, aquella justicia cuya función consiste en limitar los impulsos, los instintos, la libertad del ciudadano. ¿Actitud y prédica anarquista? Quizá. En la medida en que el socialismo, en lucha por las reivindicaciones orgánicas del hombre, arrastra mucho de la ideología libertaria. Más aún: si para expresar esta protesta ante la realidad ha debido utilizar figurativamente un caso “límite” —el del antropófago— es muy probable que de paso esté atacando un mito burgués (la paternidad), una sensibilidad burguesa (la correspondiente al *ethos* familiar), una serie de valores de clase, en suma.

Otro ejemplo aducible es parcial pero muy expresivo. Se trata de manifestar la fuerza del dinero —emblemático del capitalismo “devorador”— para satirizar todo lo que él puede comprar con actitud de nuevo rico. “Atención, capitalistas del mundo: El Chimborazo está en pública subasta. Lo daremos al mejor postor y se

9. Cf. Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971, tomo II, p. 43.

admiten 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. Hoy es el Chimborazo, mañana será el Carihuairazo y el Corazón; después el Altar, el Illiniza, el Pichincha. ¡Queremos tierra plana para sembrar caña de azúcar y cacao! ¡Queremos tierra plana para pintarle caminos!” (*Vida del ahorcado*, 107). En “La doble y única mujer”, el personaje cuenta su vida singular, la condición de ser dos mujeres en una. El relato admite la lectura fantástica (basada en un fenómeno real: los hermanos siameses) pero también admite la lectura metafórica en cuanto esta “doble y única mujer” constituye una excepción, la categoría de lo diferente, y en ese sentido alude a la voluntad del escritor por escapar de la uniformización burguesa y acogerse a la diferencia del excéntrico, del único, del singular. Al comienzo del texto, advirtiendo que sus personas verbales serán por fuerza alternadas de acuerdo a cuál de las dos personalidades (yo-primer, yo-segunda) se refiera, pide disculpas adelantadas a los “gramáticos” y a los “moralistas”. Luego señala: “No sé si debo rabiarse por [mi duplicación] o si debo elogiarla. Al sentirme *otra*; al ver cosas que los hombres sin duda no pueden ver; al sufrir la influencia y el funcionamiento de un mecanismo complicado que no es posible que alguien conozca fuera de mí, creo que todo esto es admirable y que soy para los mediocres como un pequeño dios. Pero ciertas exigencias de la vida en común que irremediablemente tengo que llevar y ciertas pasiones muy humanas que la naturaleza, al organizarme así, debió lógicamente suprimir o modificar, han hecho que más continuamente piense en lo contrario” (53). Cualquiera de las dos lecturas sea la elegida, éste es un buen retrato del ser singular, aquél que al destacarse ha de quedar por fuerza relegado del cuerpo social. Y éste es, en buena cuenta, el escritor. O, al menos, el escritor maldito. El que escupe al rostro de la sociedad (y patca su nariz) la verdad de una realidad desacreditada. Por otra parte, en *Vida del ahorcado* Palacio nos muestra cuál es la reacción de la sociedad ante este tipo de personaje. Sobre él caen no sólo los burgueses, sino casi todos los sectores sociales:

— ¡Que se lo ahorque!”

— ¡Que se lo ahorque!

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, ¡qué se lo ahorque!

Los representantes de los burgueses:

— ¡Que se lo 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 arte.

Los trabajadores:

— Están en Babia los señores burgueses.

Los amantes:

— Bueno, al fin ¿qué importa eso? Un bolchevique o un burgués ¿psch! Ante todo ha sido un ente despreciable. Tenía un concepto errado de la vida. Más bien, no tenía un concepto de la vida. ¡Era un imbécil!

La señorita de los nopales:
 — Y un cobarde esencial.

Mi amigo Bernardo. Bienatendino. Bienatendina:
 — Y un impostor cruel.

Coro: — ¡Que se lo ahorque! ¡Que se lo ahorque!” (157-8).

Hay muchos más ejemplos de la referencia de clase¹⁰ así como del “desclaramiento” del escritor, pero tal vez el más significativo es el que nos da *Vida del ahorcado*, donde, como antes señalamos, se invoca no sólo a los burgueses sino a todos los sectores sociales como en un anuncio de circo para ver al “fenómeno”: “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” (104). La ironía del narrador lo lleva luego a decir de sí mismo: “Quería explicaros que soy un proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses, con los buenos y estimables burgueses”. Y su lucidez política lo lleva más allá, a una situación sin duda polémica por lo que ella significa como autocrítica ideológica. Primero, se define inserto en la transición del capitalismo, claro está que tomando probablemente con ironía los ataques de sus coetáneos: “He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo”. Pero la previsible fruición del escritor “comprometido” al leer esta *confesión* ha de disolverse pronto: “Tú también estás ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si vas a caer de éste o del otro lado del molino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras el lado en donde caerás después del salto” (104). Si la estabilidad de la conciencia, de la concepción del mundo, son típicamente burguesas, anti-históricas y antidialécticas, es preciso descubrirla donde esté, así sea en su disfraz intelectual, progresista y pseudo-proletario. Los mismos textos de Palacio, en su expresión “informal”, en su ideología “contradictoria”, no nos dan tregua ni nos dejan reposar en una convicción única y eternizada. De ahí que su literatura sea un caso único como teoría de la *intelligentsia* pequeño-burguesa, de los escritores, y como praxis removedora de esa misma conciencia.

10. Esta preocupación social es incluso temprana en la obra de Palacio pues se advierte en casi todos los primeros textos, en que la exposición del motivo resulta a menudo ingenua y hasta “realista”. Véanse: “El huerfanito” (1921), “El frío” (1923), “Los aldeanos” (1923) pero en especial “Gente de Provincias” (1926) donde narra el proceso de evolución socio-económica del personaje: de agricultor y molinero a pequeño comerciante, con numerosas referencias costumbristas relativas a un “pueblo chico” y a los también pequeños mitos de la “burguesía ilustre”.

Ahora bien: puede abordarse aquí un aspecto que ha de resultar polémico o sencillamente discutible. Y es que la literatura ecuatoriana de preocupación social, aún cuando haya expresado su proyecto estético en términos éticos, en su forma es fatalmente burguesa. Su sistema literario lo es. Corresponde al siglo XIX y es exponente de la fuerza social de la burguesía. El indigenismo, pongamos por caso, es una literatura hecha con buenos propósitos pero forzosamente del otro lado de la vertiente: ni escrita por indígenas ni destinada a ellos. Un producto criollo y “blanco” provocado en gran parte por la mala conciencia del escritor, ese ser privilegiado (por educación, por origen y por situación de clase) que de improviso o lentamente, da igual, descubre la injusticia en el mundo, en su mundo. Esto, claro está, no pretende desacreditar a un movimiento literario, sino ponerlo en su lugar, en especial para comprobar que el *lugar* de la literatura indigenista o del realismo social no es el *único* posible como representación de una actitud progresista. A su vez, el estilo y la estructura singular de los textos de Palacio, así como la perspectiva descriptiva e impasible de su representación de lo real, juzgados por algunos críticos adversos como manifestación del espíritu “pequeño-burgués” del autor, pueden sin embargo entenderse como el rasgo más removedor y renovador que en un determinado momento se proponga la literatura como expresión ideológica.

Palacio escribió muy poco, casi nada, sobre la literatura, o sobre su literatura. Por eso es muy interesante rescatar una carta dirigida el 5 de enero de 1933 a Carlos Manuel Espinosa, dado que en ella se refiere a las duras críticas de Gallegos Lara y establece la diferencia entre dos conceptos, excluyentes pero no antagónicos, de literatura. La posición de Gallegos Lara, dice Palacio, es equivocada por su rígida unilateralidad: “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 [Gallegos Lara] 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 de 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. Desde este punto de vista, vivimos en momento 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 —no 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 eso es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual”¹¹. La distinción de Palacio es significativa pero no netamente aceptable.

11. Citado por Carlos Manuel Espinoza: “Epistolario parvo de Pablo Palacio”, en: *Letras del Ecuador*, Quito, junio-julio de 1927, reimpresso en: *Cinco estudios*, ed. cit., p. 103.

Palacio señala la existencia de una literatura de combate, de lucha, aunque infiel a la realidad (ya que deposita en ella las aspiraciones del escritor y no la objetividad de los hechos), y otra expositiva, y por lo tanto fiel y verdadera. Pero, ¿dónde está la fidelidad expositiva de Palacio si termina confesando su propósito, su tendencia: “invitar al asco de nuestra verdad actual”?

No interesa tanto, entonces, la pretensión estética de Palacio, en este texto que por otra parte es defensivo y circunstancial, pero sí el sentido —la orientación— de su tendencia puesta en evidencia. El “asco de nuestra verdad actual” es el blanco cuyo centro aspira a alcanzar. Y en este sentido todo lo suyo y lo del entorno coincide en la manifestación ideológica: el socialismo, el odio a la burguesía, la sátira y la ironía como instrumentos, la disolución de la forma narrativa tradicional. En la confluencia de todos estos elementos se encuentra la razón de la validez literaria de Palacio. Su estética y su política.

6

La generación del 30 es, probablemente, en sus actitudes ideológico-políticas, producto del ascenso y decadencia del Partido Liberal, así como de la fundación del Partido Socialista en Ecuador. El liberalismo político había tenido desde finales del siglo XIX una honrosa historia, con la oposición de Eloy Alfaro a la oligarquía, pese a lo cual el proceso de deterioro del Partido y de sus conquistas (afianzadas en las constituciones de 1895 y 1908) se hizo vertiginoso después de la muerte del líder liberal, hasta el colapso de 1925. Agustín Cueva cita el testimonio de un escritor de esta misma generación, Pareja Diezcanseco, que más allá de su forzosa síntesis de un proceso complejo, nos da con claridad los pasos del país y de su *intelligentsia*:

El Partido Liberal dio marcha atrás: empezó a convertirse de revolucionario en conservador. A pesar de él, el país entraba en lo nuevo a saltos, a convulsiones. Se desquiciaban los sentimientos de seguridad, así el cacao bajaba de precio en el mercado mundial y la peste dejaba secas las huertas. El pueblo se lanzó a las calles, porque quería que el dólar costase menos. Y la metralla mató a mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930 vimos, con los ojos húmedos, esa matanza. Los trabajadores empezaron a organizarse. Se dieron pasos para la fundación del partido socialista. Y en 1925, los militares jóvenes de ideología confusa, pero generosa, tomaron el poder. Aunque fallaron en la administración, debido a su inexperiencia y el afán precipitado de reformas, dejaron las bases de una nueva organización del Estado ¹².

El desquicio de un país que veía derrumbarse a una principal fuerza política y a la vez alentaba la esperanza típica de todos los comienzos históricos, se co-

12. Agustín Cueva: *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 48.

responde perfectamente (en el sentido de legitimarla, no de crear un paralelo estricto) con la nueva expresión literaria de Palacio. Sin embargo, la necesidad de formalizar un programa social en la estética —lo que dio como resultado el realismo de preocupación social— parecía exigir formas voluntaristas y positivas, no el “pesimismo” de Palacio.

La obra se había iniciado hacia 1921¹³, aunque su primer texto válido parece ser “Un nuevo caso de mariage en trois”, de 1925. De 1927 son los dos libros primeros de Palacio: *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*. 1925 es un año clave en la turbulenta vida ecuatoriana. Como lo expresa Osvaldo Hurtado, “El golpe de estado el 9 de julio de 1925 pone fin a la dominación liberal y constituye el inicio de un período de deterioro y pérdida paulatina de vigencia del bipartidismo conservador-liberal que es desbordado por las nuevas circunstancias económicas, sociales y políticas. La suma de estos fenómenos trae consigo un período de inestabilidad política en el que se suceden 27 gobiernos en el lapso de 23 años, esto es, un gobierno cada diez meses”¹⁴. El año 25 es también importante porque da paso a la fundación del Partido Socialista (del que Palacio formó parte desde un comienzo): originado internamente en el Partido Liberal, que en su II Asamblea (Guayaquil, 1925) reconoce acoger en su estructura las fracciones “liberal, radical y socialista”¹⁵, se escinde un año más tarde para constituirse en Partido. Esta coyuntura es interesante, ya que nos muestra un proceso muy fresco y reciente de constitución ideológica, un estado de transición que estará matizado de numerosos ingredientes contradictorios, tan contradictorios como el hecho de que el Partido Liberal hubiese tenido en su seno un grupo de marcado pensamiento socialista. Por esto, es justo reconocerlo, Palacio se convierte en exponente paradigmático de las contradicciones de clase dentro del pensamiento socialista mismo: lo que le salva de naufragar en esas contradicciones es el hecho de asimilarlas como tales y de integrarlas a su vida tanto como a su literatura. Esto no lo pudieron ver sus contemporáneos, inmersos en el combate (y en una literatura de “lucha, de combate”, como la llamó Palacio), pero en cambio ensayistas posteriores —así Agustín Cueva— tuvieron la perspectiva suficiente para advertirlo aunque sin desarrollar la idea: “De entre nuestros literatos, es tal vez Pablo Palacio quien mejor ha sentido, comprendido y confesado las contradicciones pequeño-burguesas, y planteado con mayor sinceridad y precisión tales problemas”¹⁶.

13. Con “El huerfanito” (que ganó un concurso el 24 de mayo de 1921), según supone el anotador (anónimo) de *Obra completa*, p. 163 n.

14. Osvaldo Hurtado: *El poder político en el Ecuador*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1977, p. 127.

15. Id., *ibid.*, p. 130.

16. Agustín Cueva: *Entre la ira y la esperanza*. Quito, Ediciones Solitierra, 1976, p. 199. (Esta obra de Cueva se publicó originariamente en 1967).

Un hombre muerto a puntapiés: lectura de su ideología.

Un breve análisis de “Un hombre muerto a puntapiés” (a mi juicio, el mejor cuento de Palacio) permitirá un nuevo y diferente acercamiento (práctico) a su sistema expresivo y a su manifestación ideológica. Esta, digámoslo desde el comienzo, es aparentemente muy fácil percibirla dado que la ironía del cuento se dirige con claridad a instituciones y valores del mundo pequeño-burgués.

Al comienzo, y antes de su desarrollo narrativo propiamente dicho. “Un hombre muerto a puntapiés” se abre con dos epígrafes periodísticos: uno habla de la necesidad de recoger el testimonio de los “palpitantes acontecimientos callejeros” (según la jerga banal del periodismo); el segundo señala presuntuosamente la cualidad ética de “esclarecer la verdad”, como si fuera empresa fácil y obvia. Con ambos axiomas el narrador ha fundado su pesquisa, su investigación, sobre un ciudadano que murió de una “manera tan ridícula”: a puntapiés¹⁷. Y el texto comienza precisamente con la reproducción de la noticia periodística que es a la vez un parte policial. Esta utilización del “documento” (real o elaborado, es lo mismo) que equivale a la “verdad”, está legitimada por dos instituciones: la justicia y el periodismo, cuya función radica justamente en establecer la “verdad” dentro de sus órbitas respectivas. Luego el narrador advierte que al pasar de los días, la noticia de aquella muerte es olvidada tanto por la policía como por el periodismo. “Creo que después de diez días nadie se acordaba de lo ocurrido . . .” (8). De ahí, de esta concesión al olvido, que es un olvido de la tarea de establecer la verdad, parte el propósito del personaje: se dispone entonces a seguir adelante con la investigación. ¿Y qué hace? *Inventa*.

¿Dónde está entonces la verdad? Si no en nuestras instituciones, o en los tranquilizantes “partes policiales” (tranquilizantes porque pretenden haber determinado la verdad, condición sine equa non para “cerrar el caso”), dados a olvidar demasiado pronto lo que se presenta como un anónimo hecho callejero, la verdad ha de encontrarse entonces en otra dimensión. Por ejemplo, en la dimensión ficticia de las presunciones, de la imaginación novelesca. En otras palabras: en la literatura. En efecto, el acceso del narrador a la verdad se realiza a través de la imaginación, y lo que por resultado tenemos es un relato-reconstrucción vivísimo y “real”. De este modo, absurda y humorísticamente, la literatura se hace depositaria de la verdad, se la apropia a la burguesía y se la devuelve como un espejo deformado.

Basándose en la ambigua información de la encuesta policial (“lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso”. 7), el narra-

17. Efecto de la ‘alucinación’ literaria: el texto periodístico *nunca* dice que la víctima murió “a puntapiés”, sino sencillamente que fue “agredido”, no obstante lo cual el narrador da por sentado los *puntapiés*, como un hecho obvio.

dor “reconstruye” la personalidad del muerto, incluida su situación social (rentista modesto), nacionalidad (extranjero), y llega a inventar (¿adivinar? ¿concluir? ¿deducir de la nada?) los motivos que lo llevaron a la muerte; y éstos, claro, incluyen la participación de un victimario al menos, a quien le da nombre (Epaminondas) y rango social (obrero), y de un ofendido (el hijo de Epaminondas). La escena que lleva a Epaminondas a matar a golpes a la víctima es una ofensa sexual. De este modo, por la manera en que el narrador llega a sus conclusiones y a hacernos partícipes de su relato, es una burla a todo sistema lógico y a la vez una reivindicación de (y un alerta sobre) los fueros imaginativos. Se mofa, por ejemplo, de la función del “método”: “La primera cuestión que surge ante los que se enlodan en estos trabajitos, es la del método. Esto lo saben al dedillo los estudiantes de la Universidad, los de los Normales, los de los Colegios y en general todos los que van para personas de provecho” (8). Se burla de las “conclusiones lógicas” y a través de ellas, del realismo literario: “El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera)” (11). Y se burla de la hipocresía social: su *vicio* sólo podía ser “uno”, la pederastia, ya que cualquier otro habría sido confesable (12).

Pero donde el cuento resulta aún más disolvente y corrosivo, es en la forma, en su estilo, incluido el tono de indiferencia moral que se impone. Por ejemplo: ¿qué despertó la atención del narrador al conocer este vulgar hecho callejero? El anzuelo fue lo “gracioso”, lo “hilarante” de que un hombre pueda morir a puntapiés: “A mí llegó a obsesionarme. Me perseguía por todas partes la frase hilarante: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente que resolví al fin reconstruir la escena callejera o penetrar, por lo menos, en el misterio de *por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula” (8). La pretendida investigación personal que emprende el narrador –y que no es posible seguir aquí paso a paso– resulta finalmente farsesca y ridícula pero confluye en un intento de representación plástica y eufónica del asesinato, cuando se imagina (y nos fuerza a imaginar) al homosexual Ramírez ofendiendo al muchacho y, después, la defensa del padre de éste, Epaminondas, para vengar el agravio:

¡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!

Así:

¡Chaj!

con un gran espacio sabroso.

¡Chaj! (14).

La reconstrucción, como señalamos, es totalmente fruto imaginativo, así como también la caracterización de los personajes. Por ello, y porque con esto Palacio nos está mostrando el proceso de construcción de la *verdad literaria* y de la *verdad pretendidamente documental* como dos instancias coincidentes, no

puede ser significativo el dato sobre la situación social de los personajes: el vicioso pequeño-burgués, acechante corruptor, y el obrero humillado y vengativo. Y sin embargo no debemos afirmar que el filo de la sátira está orientado a una simple transferencia metafórica del “deseo” del proletariado por golpear, castigar (palear en la nariz), a la burguesía. Una lectura tal sería empobrecedora e ingenua. Porque al mismo tiempo, revirtiendo el objeto del humor, como sucede en toda ironía, Palacio también se burla de la literatura (y de su correspondiente visión del mundo) que pretende tomar venganza social *a través de la palabra*. Al mostrarnos el modo de producción del relato nos está hablando asimismo del poder actualizador pero mistificador de la literatura, en especial de aquella, realista, cuya pretensión es sustituir o representar el discurso de lo real. Instrumento, pues, para “esclarecer la verdad”, e instrumento cuya esencia es el engaño. El hecho de no ocultar esa doble índole del discurso literario, el presentárnoslo en sus dimensiones simultáneas como la cara y cruz de una sola moneda, es el principal atributo de un texto rico y sugerente, que no se agota en la mera mostración de su denuncia social, aún cuando es claro que tiene a la sociedad permanentemente en la mira.