
INTRODUCCIÓN DEL COORDINADOR

Wilfrido H. Corral

Palacio nonato

Hay una foto muy conocida de Horacio Quiroga que, si no ha recorrido el mundo por el carácter revolucionario de su obra, es memorable por el estereotipo con que se asocia casi inmediatamente el objeto del lente. No es arriesgado decir que en esa foto se plasma la opinión de que, a pesar de su brillantez, Quiroga tenía algo de demente, y se lo ve en su sonrisa y ojos desorbitados. No tenemos un archivo fotográfico o iconografía de Pablo Palacio, pero los facsímiles y dibujos nos lo presentan generalmente como un ser sensato, con una sonrisa apaciguada. Mucho se ha hablado de los dibujos que acompañan a su obra, así que es revelador que en una carta de 1930 le dijera a Benjamín Carrión (quien aparentemente quería una caricatura de Palacio): «[¿] Le parece a usted insalvable la cuestión del dibujo? Diga usted cualquier cosa: que no tengo cara, que se me ha caído de vergüenza, por ejemplo. O alguna otra invención suya».¹ Sin embargo, los chispazos biográficos que nos han llegado, entre ellos los canónicos (por proximidad y por ser los más extensos) del mismo Carrión y su sobrino Alejandro, contradicen con frecuencia el querer ver a Palacio como un ser en control de sí mismo. Tampoco se supone generalmente, por obra y gracia de la falacia biográfica y la forma y contenido de sus textos, que éstos surgen de una persona «normal». Es decir, Palacio no sabe a estereotipo. ¿Dónde está la verdad? Entre marzo y abril de 1928, en la revista *Renacimiento*, publicación mensual universitaria de Loja, se publica un artículo en cuya primera página vemos y leemos «Pablo Palacio. Pablo Palacio, *self-made man*».

Por la disposición de los titulares y la acostumbrada indisposición genética de su obra, no sabemos si el texto fue escrito por el mismo Palacio (ya estaba en

¹ Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Quito, Edición de Gustavo Salazar, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995, p. 142.

Quito, lo cual no es óbice para que lo hiciera) o por un autor que prefirió mantenerse en el anonimato. El hecho es que los pocos críticos que se han referido a ese artículo, ahora republicado en esta edición, han supuesto que es anónimo. A pesar de que contiene lo que se podría llamar deslices palaciegos, lo cual abriría otra caja de Pandora respecto al escritor que escribe anónimamente para enjuiciar su obra, eso no es lo más importante. «Pablo Palacio, *self-made man*» (dejemos el pre-título de «Pablo Palacio» fuera, aunque se duplica el nombre en el encabezamiento de la página 189 del original) es básicamente un examen de la «rareza» e independencia del autor, partiendo de varias escenas de *Débora*. Lo que quiere decir el autor «anónimo» es que ninguna figura literaria de influencia similar a la de Palacio (recuérdese que el autor escribe en 1928, lo cual hace sospechar del alcance del criterio) ha balanceado tan precariamente un puñado de logros inolvidables contra una especie de barril lleno de momentos vergonzosos. No obstante, deducimos de lo dicho, la reverencia con la cual se lo estima en la profesión de escritor es tan irrefutable como la estima que se le tenía como abogado. Desde el principio del artículo hay una carga irónica, comenzando con «Pablo Palacio es lojano. Nos parece. De aquí que Loja haya permanecido extraña a su triunfo».² Pero el don de Palacio incluía más que su poco velado desafío a las convenciones de la clase media y la escritura. Tenía que ser así, o si no, no hubiera sido más que un fenómeno momentáneo. La crítica siempre nos insiste en que no hay una conexión entre la fuerza moral y la fuerza artística, pero el caso de Palacio muestra que sí existe, por complicada que sea la tragedia de relacionar esas fuerzas.

Cuesta creer que Palacio, nacido el 25 de enero de 1906 en Loja, y fallecido el 7 de enero de 1947 en Guayaquil, era sólo siete años menor que Borges. Sin embargo, no es difícil darse cuenta de cómo el autor de las obras completas que siguen, representa para su país lo mismo que el argentino para el suyo. No menciono lo anterior para legitimar al autor y su obra, y me refiero a Borges. La realidad, sobre la cual Palacio escribió un largo ensayo incluido por primera vez en estas *Obras completas*, es que mientras más uno indaga en el contexto del ecuatoriano más se da cuenta de la verdadera esfera sociocultural que permite poner sus textos en perspectiva. Aparte de las seminales pautas proveídas por Ana María Barrenechea en sus libros y artículos sobre Borges, y de las casi treinta biografías que hay hasta esta fecha acerca del autor de «Nueva refutación del tiempo», todavía no sabemos cuál es la génesis de él, y ese hecho tal vez sea lo que más lo asemeja al ecuatoriano. Tomemos un ejemplo particular de otro hecho que añade a ese misterio. Hacia fines de los años veinte, en el Perú, se daba una guerra absurda entre los peruanos del alto Perú y la costa. En ésta se había centrado, como en el Ecuador y otros países, la cultura llamada cosmopolita. Precisamente, en una carta del 1 de junio de 1926 a Benjamín Carrión, Palacio añade la siguiente post-

² Anónimo, «Pablo Palacio, *self-made man*», *Renacimiento*, nos 3-4, marzo-abril de 1928, p.187.

data: «Estaríamos encantados si nos mandara algunas colaboraciones [Carrión estaba en Francia] para *Hélice*, pues pretendemos darle a la Revista *interés cosmopolita*, como dice su amigo Ernesto Fierro».³ Se trataba de guerras culturales, y las únicas armas presentes eran los ingenios de sus colaboradores.

Me refiero, por extensión, a la publicación e importancia de revistas «marginales» como *Boletín Titikaka* (examinado exhaustivamente por Cynthia Vich), que en la típica fugaz existencia de las revistas culturales hispanoamericanas, logró mostrar que hay que cuestionar nuestros prototípicos «centros» culturales. Alejandro Peralta, editorialista y uno de los fundadores de esa revista publicada desde Puno, frecuentemente incluía noticias acerca de los últimos gritos publicados en el continente. Pero es sólo en años recientes cuando comenzamos a recuperar o reevaluar el valor de leer a los representantes de una literatura aparentemente «menor». No está de más mencionar que uno de los colaboradores fue Jorge Luis Borges, y que el *Boletín Titikaka*, examinado a fondo, revela la gran actividad intelectual de la «periferia» de países andinos como el Ecuador, como también las redes intelectuales que se habían establecido o comenzaban a fijarse en los años locos de Palacio. He tratado de dar ciertas pautas respecto a cómo se creaban esas redes.⁴ Por eso, lo que me importa señalar en esta introducción no es tanto el valor de la obra de Palacio, que va de sí y surge de los textos críticos nuevos y recogidos que se incluyen en el *dossier*. Es más fresco entonces descubrir cómo el «rescate» que comienza a darse en los años sesenta es, en el mejor de los casos, una merecida recuperación cuya base es interna, nacional, y no siempre nacionalista. Como tal, y como muestra con creces Humberto E. Robles en el ensayo que ha preparado para esta edición, esa recuperación tiende a olvidar que es mejor valorarlo por lo que contribuye a los archivos vivos de la literatura occidental, con atención a la latinoamericana, más que a la nacional. La realidad es que, si Palacio es concebido en el Ecuador, «nace» más temprano de lo que se creía tanto en su país como en Cuba y el Perú. Volvamos un momento al *Boletín Titikaka*. En el número 7, correspondiente a febrero de 1927, Jorge Reyes presenta la obra de Palacio de la siguiente manera, y reproduzco fielmente la ortografía y composición textual que se convertiría en emblema parcial de la ideología que promulgaba la revista:

pablo palacio

un hombre muerto a
puntapiés–quito

³ Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 137 (el subrayado es suyo).

⁴ Wilfrido H. Corral, «Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística», *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2, Nueva York, diciembre de 1966, pp. 267-284. El campo del autor alegre, voluble, chiflado o *shandy* del siglo XX se explica magníficamente para Europa en el magistral ensayo de Enrique Vila Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), 2ª edición, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

anunciamos a pirandello que en volcanes de ecuador ha nacido pablo palacio
dedos rayos x en la autopsia espiritual hai momentos que el sol se escalofría i
el lírico bisturí de pablo palacio hace picadillo de nervios prosa de períodos eléc-
tricos fuerte espíritu i un camino firmemente asfaltado por delante.⁵

Quiero ver otro emblema dentro del que acabo de mencionar. El criterio pre-
dominante de estas obras completas es la genética textual, y en ese sentido,
como discuto a continuación, «ha nacido Pablo Palacio» fuera del Ecuador con
esa nota y su libro. Pero se peca de simplismo, y contra la crítica genética, al
repetir que un libro nace cuando es publicado, leído, reseñado y vendido, con-
diciones que no siempre se dan en ese orden, como también sabemos. Limitado
hasta la fecha en que escribe Jorge Reyes, tenemos un Pablo Palacio «nonato»
en el resto de las Américas.

Al año y cuatro meses de la nota de Reyes, en «Glosario del arte nuevo», una
de las precarias o fantasmagóricas columnas que a veces incluía el *Boletín
Titikaka*, Xavier Ycaza presenta otra obra de Palacio. Otra vez, mantengo la
ortografía y disposición textual:

pablo palacio

«débora»
quito

novela de nervios desvelados tajeada cardíaca para leída a la flama de
insomnio –cuando ríe una amargura de nubárta atraviesa el cristal del sueño–
débora sabe besar jugosamente pulpa imposible hálito de muñeca suburbano
olor toda la hembra–tragedia de células afiebradas defuminada en un «suave
color blanco»

palacio ha contexturado novela enjundiosamente breve i fibrosa de contenido
humano.⁶

Entre los textos de Reyes e Ycaza hay un autor anónimo, probablemente
cubano, que escribe la siguiente nota como presentación de la publicación del
cuento «Las mujeres miran las estrellas» en la *Revista de Avance* en el número de
abril de 1927:

Pablo Palacio, el intenso cuentista quiteño [*sic*], es casi totalmente desconocido en
Cuba. Sin embargo, pocos escritores hispanoamericanos parecen tan bien dotados

⁵ Jorge Reyes, «Pablo Palacio», *Boletín Titikaka*, n° 7, febrero de 1927, p. 3.

⁶ Xavier Ycaza, «Pablo Palacio», *Boletín Titikaka*, n° 23, junio de 1928, p. 2.

para dejar una huella indeleble en las letras hispánicas. Su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* –libro recién llegado a algunas manos cubanas– es una poderosa y violenta revelación. Narrador de estilo taquigráfico; buceador denodado en el lógamo humano; temperamento vigoroso y virilmente cínico, humorista de honda veta trágica –tal es la extraña personalidad del Ecuador que 1927 descubre hoy a los catadores cubanos de novedad.⁷

Nunca sabremos la reacción de Palacio a esas brevísimas evaluaciones de Reyes, Ycaza y el autor anónimo, pero estaremos de acuerdo en que probablemente le agradaron a Palacio, si llegó a leerlas. Después de todo, y nótese la selectividad del auditorio («a algunas manos cubanas», «catadores cubanos de novedad») la «escritura» practicada por esos colaboradores de las revistas peruana y cubana no se distancia mucho de la puesta en escena textual del ecuatoriano. Respecto a la genética textual, reexaminar el papel del autor, lector, editorial, y de los diferentes tipos de textos en la obra de Palacio, se podría decir que no se puede confiar demasiado en los intentos previos de crear un texto particular y definitivo que refleje las intenciones del autor. Esto, como sabemos, se puede rastrear a los escribas o escribidores medievales. La genética textual también presupone un «estilo» de escritura manual, y no sabemos si Palacio escribía primero a mano, o directamente a máquina y después corregía, o combinaba de manera *sui generis* alguna versión de estos cruces de escritura. Sin embargo, podemos estar de acuerdo con Leclerc cuando dice:

La page est ainsi table de travail où se disposent les outils, les matériaux d'écriture, tableau où se cotoient souvent des mots et des dessins (voir Perec, par exemple), des taches, des essais de plumes, des gribouillis en mal d'inspiration, bref toutes sortes de «bruits» parasites et de signes non verbaux qui ne relèvent pas du «scriptible» et qui ne passeront pas dans le texte imprimé, mais qui donnent à un manuscrit sa physionomie multidimensionnelle.⁸

Lo que repasa Leclerc no es nada nuevo para el estado actual de la crítica genética, y la realidad es que nadie ha trabajado hasta la fecha con un manuscrito de Palacio. Lo grave es que el autor encontró una manera de fluir, recogiendo casi cada capricho y rareza de la voz humana, y torciendo las reglas gramaticales para imbuir la prosa descriptiva con el aliento del habla. Es más, esa sintaxis invertida, borrosa, puede parecer inmerecida y obstruccionista, preparada bajo una presión insuficiente de la realidad local, o a pesar de ella. Tal

⁷ Anónimo, «Presentación de Pablo Palacio a los lectores cubanos», *Revista de Avance*, año I, n° 3, 15 de abril de 1927, p. 61.

⁸ Yvan Leclerc, «Manuscrits: l'œuvre en chantier», *Magazine littéraire*, n° 330, marzo de 1995, p. 120.

vez por ella él se quedó con sus manuscritos, y la autoapropiación de la escritura puede tener que ver con la inmensa ansiedad de la deuda con otros (el autor o autores detrás de Palacio), con el miedo de un autor fuerte como Palacio, que no quiere que se sepa que ha fallado en crearse a sí mismo, ser un original. Esa brecha en la recepción de nuestro autor, y de que hasta estas páginas no hayamos sabido qué decían sus contemporáneos cuando veían sus manuscritos, o peor aún, qué creía el lojano de los que escribían como él, es una zona oscura y sobre todo irresoluta de la genética de su obra que nos lleva a la siguiente evaluación.

Si se juzga por la mayoría de las historias del cuento o de la novela hispanoamericana, con Palacio y su obra se podría hacer una historia de ausencias. De la misma manera, se podría suponer que con su obra se puede hacer una historia de cómo hacer una literatura mayor de la literatura catalogada como menor, tema al que volveré. Es desde la entonces necesaria conjunción de estas dos suposiciones como hace poco más de tres décadas (1964) se publicaron las que resultaron ser sus «obras incompletas». Las califico así perfectamente consciente de la imposibilidad de coleccionar la totalidad de la producción de cualquier autor, incluso la compilación que María del Carmen Fernández publicó en 1998. Menciono este hecho porque en 1964, cuando aparece esa pionera colección que se creía ser la summa del autor, casi nadie se había percatado de que en 1920, a los catorce años, Palacio había publicado el poema «Ojos negros» en la sección «La tribuna de los niños», en el tercer número de la revista *Iniciación* (febrero de 1920, p. 61), órgano de la Sociedad de Estudios Literarios del Colegio Bernardo Valdivieso de la ciudad de Loja, donde había nacido el autor. No hay que ser adivino para darse cuenta de lo que esa colaboración temprana podría significar para los que seguimos especulando respecto a la vocación literaria del autor.⁹ Ahora, la vida de Palacio es también una ausencia que, por imposible que parezca, contiene otras brechas. No obstante, a poco más de medio siglo de su partida es obvio que tanto él como su obra será un punto de referencia necesario para descifrar hacia dónde van las literaturas ecuatoriana e hispanoamericana del siglo que entra. Pero si en ello reside la importancia de todo autor como él, los estudios incluidos en esta edición de la Colección Archivos han

⁹ Estudios y antologías recientes basados en las obras de Palacio, como los de Fernández (*El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991) y Manzoni (1994), mencionan el poema «Ojos negros». El texto no se publica hasta la edición de Fernández (Pablo Palacio, *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998). Para esta edición incluyo, con los debidos permisos, todos los textos que se han encontrado hasta la fecha. Como explico más adelante, incluyo sus traducciones de Heráclito por lo que revelan respecto a cómo Palacio concibe el texto literario. Excepto donde se indique lo contrario, todo estudio acerca de Palacio o su obra remite a la Bibliografía compilada para esta edición por Ellen Pignatello. Toda cita de las obras del autor se hace por esta edición. De aquí en adelante toda traducción es mía excepto donde indique lo contrario.

hecho todo lo posible para mostrar las diferencias que hay que considerar al hacer comparaciones genéticas.

Aparte el juego tautológico de que la mención de una ausencia es la mención de una presencia, la realidad es que la canonización de Palacio, como se dice para varios autores de reconocimiento similar, es «injustamente tardía». Cualquier intento actual de recuperación de un autor tiene que recurrir al hecho de que la irrupción de la narrativa contemporánea no se da en un vacío milagroso, ya que la simbiosis con la recepción crítica es evidente al más recio y purista de los críticos. Terminado el siglo veinte, cuando Palacio y su obra merecieron varios homenajes de instituciones culturales hegemónicas como la editorial Casa de las Américas, y por lo menos un libro exhaustivo y una edición casi completa (ambos de Fernández), el desconocimiento de este autor en la mayoría de las Américas continúa. Por lo tanto vale recordar que el criterio de esta edición es básicamente genético. En palabras de Nathalie Ferrand:

Avec la critique génétique, l'édition se trouve dans une situation singulière: comment éditer des textes qui n'en sont pas? Carnets de notes, cahiers, brouillons manuscrits ou tapuscrits, parfois des milliers de pages où l'œuvre se cherche, prend forme à force de repentirs et de ratures. Si le livre est le lieu naturel de l'œuvre accomplie, il convient moins à la matière mobile de brouillons. Depuis que la critique génétique existe et qu'elle a entrepris de comprendre ces traces, et de représenter les gestes de l'écrivain au travail, elle s'est interrogée sur les techniques d'édition les plus adaptées, avec l'insatisfaction permanente de voir les éditions imprimées sur papier figer, dans une successivité illusoire, le processus de l'écriture.¹⁰

El problema con los de Palacio es que sus únicos textos son los textos básicos y conocidos (en su país) que incluimos aquí. No hay más.

¹⁰ Nathalie Ferrand, «Litterae ex machina», *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, París, Edición de Nathalie Ferrand, Presses Universitaires de France, 1997, p. 17. A través de esta introducción me referiré a la falta de susceptibilidad o tenue relación que en principio tendría la obra de Palacio con la crítica genética. En vez de ver en ello una salvedad o deficiencia creo que, precisamente por los prolegómenos de esa crítica, la obra del autor al fin adquiere con esta edición una respectabilidad formal que no ha tenido hasta hoy, así las circunstancias históricas no permitan cumplir con todos los criterios de un tipo de crítica que es en última instancia más abierto que otros. Véase entonces Gustavo Guerrero, «Poner la escritura por obra: perspectivas de la crítica genética en América Latina». *La Colección Archivos: hacia un nuevo canon*, ed. Samuel Gordon (Pittsburgh, Revista Iberoamericana, 1992-1993, pp. 181-188. Efectivamente, todas las posibilidades (excepciones específicas aparte) que menciona Guerrero en su ensayo son hoy un hecho asumido, lo cual es revelador y positivo para la progresión de nuestra crítica. Examinó otras relaciones de la obra de Palacio con la crítica genética, sobre todo la francesa, en páginas posteriores. Todavía no tenemos muestras de la tradición genética en Hispanoamérica, aparte del paradigmático trabajo de Ana María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Buenos Aires, Sudamericana, 1983) y el volumen compilado por Elida Lois, *Filología*, (Buenos Aires, XXVII, 1-2, 1994), ambos concentrados en cómo la documentación marginal aclara procesos de génesis.

Recordemos, además, por lo menos una paradoja que nos recuerda Jauss de la época en que estamos: que la escritura y la lectura jamás pueden coincidir. Jauss lo muestra con la discusión de dos autores nada distantes de Palacio:

Si, par le *Don Quijote* de Ménéard, Borges avait voulu montrer que même la répétition littérale d'un texte acquiert à travers le temps une signification nouvelle, Calvino va plus loin puisqu'il attribue la suprématie à la copie et fournit ainsi une légitimation ironique du faux. À l'aube d'une nouvelle étape de notre civilisation: l'ère électronique, l'idéal romantique de la création originale est complètement, dépassé; la notion d'*authenticité* devient une vaine illusion à l'époque des «mass-media» et de la reproductibilité infinie de leur production.¹¹

Pero obviamente que es mejor desbrozar este asunto con palabras del autor. Palacio, como todo autor del carácter que se le atribuye, parece no querer molestar con los detalles de la publicación de sus obras. Su vida resultó ser tan corta que hoy se justifica que le importara más que nacieran sus textos que el cómo. Esto no quiere decir que no se preocupara de su composición inmediata. En una de las cartas (fecha 2 de mayo de 1931) que le escribe a Benjamín Carrión (falta recoger otras a Kingman, entre otros), le dice:

[...] antes de enviar el folleto aquel a España [se refiere a *Vida del ahorcado*], ábrale por la página 8 y en la 5^a. línea, en donde dice «volcanes a la ventana» póngale «promontorios a la ventana» o cualquier otra cosa parecida que usted quiera. Sucede que en el parrafito sólo hay el precedente de El Chimborazo y mis compatriotas, cuando lo lean, se van a poner a gritar: «¡Dice que El Chimborazo es un volcán! ¡Qué se lo ahorque!». En realidad, el Chimborazo es solo [*sic*] un nevado. La última línea de la convocatoria sí debe quedar como está. Tiene música. Tiene para mí una hermosa y modesta música.¹²

Resulta que Palacio se refiere a la tan citada mención de la subasta del Chimborazo. Pero nótese que su preocupación no es por el «atrevimiento» de que se sugiera vender el patrimonio nacional (suposición inflada por sus críticos) sino la exactitud respecto a qué es el Chimborazo, lo cual daría la razón a la genética textual. Sin embargo, una traba en contra de la genética de estas obras es que lo que queda de su familia aparentemente no quiere saber nada de lo que pasa con su obra, o su memoria y patrimonio. Parece que nunca sabremos si hay cuadernos de notas y todos los otros paratextos que menciona Ferrand. Su obra ha sido «materia móvil» sólo en el sentido de que las «edicio-

¹¹ Hans Robert Jauss, «Réception et production: le mythe des frères ennemis», en: Louis Hay ed., *La Naissance du texte*, París, José Corti, 1989, p. 169 (el subrayado es suyo).

¹² Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 145.

nes» posteriores a su muerte han incluido errores, ya tipográficos ya de transcripción, lo cual en sí cabría dentro de la genética de una obra completa hasta ahora indeterminada. Las variantes, que en verdad son errores de imprenta, son el pergamino que tenemos, el palimpsesto, el pre-texto, *papier figer* y *papier-calque* como *papier-monnaie* con los cuales trabajar. Si la crítica genética hace borrosos los perfiles claros del libro acabado, cuestionando la noción del texto como objeto de arte, nos encontramos con la paradoja de que para Palacio hemos llegado al punto de que no nos preguntamos si hay versiones definitivas de *Vida del ahorcado* u otros textos. El hecho es que esos papeles que tenemos hoy contienen algo imborrable, lo que podemos deducir de la escritura del autor. Es en ella donde en última instancia laboran todos los colaboradores de esta edición.¹³

El problema del texto núcleo aparte (volveré a él), en las páginas que siguen me hubiera gustado hacer una introducción simpática y totalmente positiva de este autor. Pero ante la posibilidad de que para muchos lectores la obra de Palacio tal vez no merezca la atención que se le sigue dando, y que sea desconocida para otros, no me queda otra opción que presentar y contextualizar el problema, rellenar las lagunas. Debo, además, criticar al crítico, revalorar lo valorado, hacer de ayuda memoria, y abrir estas aseveraciones al siglo XXI, para que su obra no sea inmediatamente digerible como olvidable. A veces leemos a ciertos autores por la misma razón por la cual confiamos en ciertas personas. Éstas responden a nuestra necesidad de algo tan extraño que lo podemos explorar sin tener que explicarlo. A la vez, aquellos autores nos ofrecen ideas, sonidos y un ritmo que parecen dichosamente conocidos. El Palacio-objeto, los textos-Palacio, el Palacio-producto, el Palacio-mito, aun el Palacio-demente-y-brillante, y el Palacio-redentor-de-nuestra-literatura son las partes menos valorizadas de ese Palacio en que confiamos. Toda adjetivación de este autor y su obra por lo general contiene una ambigüedad producida por una crítica que hasta cuando lo elogia logra desgradarlo, presentando un caleidoscopio del Palacio-autor como ser irreprochable y a la vez execrable, desde muchos ángulos.

A cualquier lector estrictamente literario ecuatoriano le agradará enormemente (y a la vez sorprenderá a cualquier lector hispanoamericano de gustos

¹³ Otra vez, nos faltan muestras hispanoamericanas. Si el punto de partida de la genética ha sido francés, vale recordar que con otra terminología se ha hecho investigaciones similares en la literatura de occidente, aunque tal vez esté más cerca a la paleografía. Véase el catálogo de una muestra exhibida en la biblioteca Beinecke, con textos de la tradición anglosajona, del siglo XIII al XX: Joseph W. Reed, *Literary Revision: The Inexact Science of Getting It Right* (New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, 1990). Naturalmente, no retomo colecciones de crítica genética mencionadas en otras ediciones de la Colección Archivos, y mencionaré la más contemporánea a la presente, entre ella: *Yale French Studies* 86 (1996), dedicado a «Drafts», *The Uses of Manuscripts in Literary Studies: Essays in Memory of Judson Boyce Allen*, ed. Charlotte Cook Morse et al. (Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1992).

similares) que un historiador actualizado de la novela hispanoamericana anterior al *boom* dedique dos capítulos completos a la novela ecuatoriana.¹⁴ La división que hace éste en esos dos capítulos es convencional y peligrosa: contrastar las diferencias entre novela de la costa y novela de la sierra. Es más, al pormenorizar Arango los componentes de cada grupo los problemas se hacen patentes para los lectores que correctamente creen en la superación del mecanicismo de esa división. Para comenzar, varias ciudades o pueblos menos conocidos de la costa y la sierra ecuatorianas han producido novelistas valiosos, como los de cualquier otro país, de Arequipa en el Perú o de Aracataca en Colombia. Aunque se puede entender la necesidad crítica de referirse a novelistas representativos para dar o acomodar una visión de conjunto, hay que evocar los antecedentes, y vale tener en cuenta los errores a que conduce tal elección. No son éstos necesariamente errores de estimación, sino más bien de contexto. Éste se convierte en una necesidad primordial para entender la obra de un autor que llegó a la cumbre de la literatura de su país antes de los treinta años.

Así entonces, Arango postula que el grupo de novelistas de «La Sierra» ecuatoriana tiene tres focos: las ciudades de Quito, Cuenca y Loja. En relación con lo que discuto a continuación, Palacio nació en la culta Loja; y más o menos con ese hecho se acaba cualquier relación determinante con su ciudad natal, por lo menos desde el punto de vista de la amplitud del mensaje de una obra literaria sin provincialismos. Como decía Ugarte, teórico del «autoctonismo» literario y social alrededor de la época en que Palacio y su obra disfrutaban del apogeo de su recepción, y antes de que se pusiera de moda resemantizar la obvia relación entre nación y narración: «Es tan rápida la evolución de nuestros países y la capacidad de traducción artística tan lenta, que muchas modalidades se diluyen antes de que las recoja una pluma. Así va quedando un mundo muerto a medio siglo de distancia».¹⁵ Es esto lo que le pasa al anti-autor Palacio cuando los críticos lo catalogan: su mundo queda muerto y desamparado en la periferia nacional a más de medio siglo de distancia. Refiriéndose al grupo de la sierra, Arango asevera con razón que «Este grupo a diferencia del Grupo de Guayaquil no tiene una uniformidad temática»,¹⁶ lo cual no es necesariamente una evaluación negativa. El mismo valor se puede atribuir a su afirmación de que el grupo serrano trata con mayor énfasis la problemática del hombre agrario andino, y podemos extender ese criterio, *mutatis mutandis* al Perú y Bolivia. No obstante, cuando Arango entra en mayores detalles se comienza a notar la necesidad de una especificidad de forma y conte-

¹⁴ Manuel Antonio Arango L., *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, pp. 329-347 y 349-366.

¹⁵ Manuel Ugarte, «El "autoctonismo" literario» [1932], *La nación latinoamericana*, Edición de Norberto Galasso, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 289.

¹⁶ Manuel Antonio Arango L., *op. cit.*, p. 349.

nido, ya que, como a otros historiadores literarios, a Arango se le hace necesario decir por qué Palacio «es una de las figuras prestigiosas de la ficción ecuatoriana». ¹⁷

Tal corrección es primordial si se discute posteriormente obras ecuatorianas de menor difusión o de canonización hoy cuestionable. Siguiendo con este ejemplo reciente de lo que hace la crítica con Palacio, es claro que su obra tergiversa con creces la siguiente descripción contenidista de la obra de sus coetáneos: «Característica del grupo lojano es el gran amor por el paisaje. También se destaca por un tono melancólico, quizá como resultado del aislamiento de esa ciudad. El mensaje social se percibe en forma discreta y un realismo amargo se insinúa a través de la obra». ¹⁸ Como sabemos, Palacio se burla ampliamente de la estética del paisaje que aparece con mayor claridad en *Cumandá*, y por extensión de la dependencia en ella por la mentalidad generalmente decimonónica de los narradores que no eran de su «familia». ¹⁹ Por lo general tratamos de desmitificar al autor reconocido, mientras que tratamos de mitificar al autor menos conocido. En esa versión del vaivén de visión y ceguera crítica, de renovada dialéctica, lo que está en juego es el sentido de un autor como síntoma e instrumento del progreso de la cultura literaria de una ciudad, un país, un continente, o de una tradición cultural de ambiciones universales. Lo que se trata de rehabilitar por ambos conductos del mito en torno al autor es su valor como intérprete de la transmisión de varios bienes culturales, definidos ya a la marcha ya dentro de una tradición. Así, la noción de «la muerte del autor» muestra sus debilidades y los límites de la interpretación.

En su conocida polémica con Picard respecto al papel de la entonces nueva crítica, Barthes decía en 1966: «La obra, el autor son sólo el punto de partida de un análisis cuyo horizonte es un lenguaje: no puede haber en él una ciencia de Dante, de Shakespeare, de Racine, sino solamente una ciencia del discurso». ²⁰ Si Palacio y su obra en verdad pueden ser meramente «discurso», lo cual dudo, también lo pueden ser cualquiera de las construcciones teóricas que las escuelas críticas actuales arguyen que una obra puede ser. Por esto, no debe sorprender que hasta el fin de siglo se haya tratado de someter la obra de Palacio a interpretaciones que se pueden ver como vertientes del postestructuralismo u ocasionadas por él: estudios del sujeto, postmodernismo, textualidad y deconstrucción, nuevo historicismo, análisis cultural, teoría postcolonial, etc. ²¹ Estos tipos de interpreta-

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Ángel Rama, «La familia latinoamericana de Julio Garmendia», en: *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1980, pp. 77-82.

²⁰ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, Buenos Aires, siglo XXI, 1972, p. 63.

²¹ Al hablar de cómo la crítica genética se ha establecido como disciplina, institucional y teóricamente, en «Genetic Criticism and its Myths», trad. Richard Watts, *Yale French Studies* 89, 1996,

ción se agravan cuando el autor se convierte en títere de un teatro pseudo o cuasimarxista, moldeado al gusto preconcebido que, en el caso de Palacio, equi-para ingenuamente autor y biografía política, como veremos. Por esto mismo, sorprende que no tengamos una indagación feminista en su obra. Sí tiene razón Barthes, a la vez adelantándose a los postestructuralismos y dándoles su base, en decir: «Tendremos pues que despedirnos de la idea de que la ciencia de la literatura pueda enseñarnos el sentido que hay que atribuir infaliblemente a una obra: no *dará*, ni siquiera *encontrará de nuevo* ningún sentido, pero descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados de una manera que pueda ser *aceptada* por la lógica simbólica de los hombres [...]».²² Ahora, lo que hace una obra como la de Palacio es mostrar a los lectores lo que Barthes y sus parangones logran intelectualizar posteriormente, cuando la obra ya ha sido escrita y es leída por un público más general. En la actual *cultura del pre-milenio* es difícil saber qué es parodia o robo, o qué es una adaptación amistosa. Esta situación, como nuestro más adelante, es patente aún hoy en las conclusiones de la crítica de la obra de Palacio anterior a esta edición.

Toda crítica basa su argumentación respecto a Palacio en una premisa inicial que uno reconoce intuitivamente como de sentido común: siempre hay algo que los textos no pueden decir, códigos o estrategias inalcanzables, o lecturas totalmente inaceptables. Todo lo anterior ha sido dicho sin considerar, si no la crítica genética, por lo menos sus criterios. Estos son más amplios de lo que se puede creer. Consecuentemente la crítica pretende determinar cuáles lecturas son erróneas a través de la reducción al absurdo de las hipótesis contrarias. Ahora, si creemos en ésta u otra lectura de Palacio, lo que cabe preguntarse es cuál es el parámetro que nos permite atribuir mayor validez a ésta u otra interpretación. Poco a poco, las escuelas interpretativas actuales sí coinciden en otra actualización. Del mismo modo que un texto puede requerir un determinado tipo de lector o favorece múltiples interpretaciones, por lo general impone ciertas restricciones a sus exégetas. Así, en un texto de Palacio nunca se trata de la situación en la Europa del este de 1999, y de la misma manera no se tra-

pp. 9-25, Laurent Jenny afirma que «one can see genetic criticism putting forth a translation of post-structuralist themes in a material and positive way, “writing” ultimately referring to the handwritten form of the text, and “openness” referring to the expansion of the text to include its pre-textual documents» (p. 13). A su vez, Michel Pierssens discute la incompatibilidad de la deconstrucción y la crítica genética en el marco de la institucionalización de ésta por proveer ediciones confiables: «French Genetic Studies at a Crossroads», *Poetics Today*, 11.3, otoño de 1990, pp. 617-625. Para una actualización de estas coyunturas véase la colección *L’auteur et le manuscrit*, ed. de Michel Contat (París, Presses Universitaires de France, 1991). Jean Starobinski, «Approches de la génétique des textes: Introduction pour un débat», en Hay, *La Naissance du texte*, *op. cit.*, pp. 207-212; y la visión panorámica obligatoria para ediciones como ésta: Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique* (París, Presses Universitaires de France, 1994).

²² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 65 (los subrayados son suyos).

ta del Ecuador de los años veinte y treinta. En el país las comunidades (no siempre indígenas) y sus fronteras cambian con la intervención gubernamental, con la emigración y migración, con las intervenciones del capitalismo o su rechazo, y con los cambios en patrones de consumo cultural. Todo esto afecta a la comunidad imaginada, a la nación, y lo que viene desde fuera de ella no es siempre bienvenido. Es por esto por lo que Palacio en cierto sentido no ha nacido todavía.

Se crean así otras fronteras o límites, más apegados al hogar y a la identificación étnica, durante todos los rituales de la vida cotidiana. Como vemos en la crítica anterior en torno al autor lojano y su obra, la tribu manda, el terruño llama. Ése es el tipo de progresión y esquematismo representacional que Palacio quiso y quiere (¿está de más decir que vive en su obra?) evitar. No obstante, hablar de alegorías, ironías y metáforas como de la bifurcación entre la intención del autor y la intención del texto, implica siempre reconocer la existencia de un sentido literal de los mensajes emitidos por los textos. Palacio no era un realista mágico, ni un surrealista. Decir que capturó lo onírico e insólito no es decir que era frívolo, sino lo opuesto. Decir que era «postmoderno» *avant la lettre* es igualmente inútil, y no sólo porque la literatura, y especialmente la novela de las sociedades postcoloniales, no tienden a manifestarse como alegorías de procesos de construcción nacional, como quisiera un crítico como Frederic Jameson, que todavía cree que el realismo mágico sigue definiendo al hispanoamericano, sin haberse enterado de que un crítico como el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot dio un renovado grito de independencia al manifestar: «¡Basta ya de exotismos!». ²³ Aparentemente, para Palacio la búsqueda del origen de la hispanidad, como la de la esencia de lo latinoamericano ya habían sido asumidas por el escritor hispanoamericano, y sólo se podía parodiarlas desde una especie de universalismo dado por sentado, al que todo autor del momento ya tenía acceso. Ya que esta edición contiene varios trabajos especialmente encargados para ella, otros no recogidos hasta ahora, y un dossier de los más representativos publicados en ediciones anteriores, esta introducción glosa entonces lo que se podría decir en este momento sobre las obras más representativas de Palacio desde el punto de vista genético, sin pretender discutir cada texto detalladamente.

²³ Es obvio que toda percepción realista de un texto depende de la actividad de quien lo lee, o de sus «códigos», como comenzó a decirse con Roland Barthes. Consecuentemente, reduzco la vasta bibliografía sobre el tema a la excelente antología práctica y teórica de Lilian R. Furst, *Realism* (Londres y Nueva York, Longman, 1992) y al valioso estudio de Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (Madrid, Espasa-Calpe, 1992).

Las «novelas»

Débora

Ésta, la segunda novela corta (o «novela» según sus primeros críticos) publicada por Palacio, es un texto de fragmentos, y por ende la plantilla de su actitud textual. Ya que ésta es la obra más discutida del autor aparte de «Un hombre muerto a puntapiés», y tal vez lo más lejano a una novela de su tiempo, vale comenzar con ella y pasar a la recepción general, los cuentos y los ensayos, por lo menos en términos de la genética de su crítica. *Débora*, ya anunciada al fin de *Un hombre muerto a puntapiés* como «Débora, es la magnolia del libro (novela)», se compone de un presente y un pasado, de temas entrelazados, de lo narrado y el narrador, de lo concreto y lo abstracto. A primera vista esta *novella* presenta estructuras maniqueas demasiado conocidas para el lector contemporáneo. Reiterar que este autor practicó sus numerosas innovaciones narrativas entre los años veinte y cuarenta de este siglo es recurrir a la razón principal por el interés en el ecuatoriano, que llega hasta esta edición. Cabe entonces el examen pormenorizado de lo que meramente se menciona en la crítica sobre uno de sus textos más conocidos, una rareza arraigada en una concepción inusitada para informar acerca de un ser humano. Básicamente, las mediaciones literarias y sociales, encarnadas en el texto y sus referentes, son el subtexto más característico de *Débora*. «Informar» sobre ellas es admitir que pueden ser discutidas como puras abstracciones de una crítica literaria. Por ejemplo, los personajes adquieren biografía, y se van estableciendo lazos textuales que permitirían recordarlos «intertextualmente» en otros textos leídos posteriormente. De la misma manera, la circunstancia sociológica como genética es un principio de explicación que debe acompañar a toda consideración de la obra de Palacio, como algo que se constituye contra lo real y desde él.

Es decir, por más que *Débora* muestre conciencia de su artificialidad o textualidad, asume un carácter doble, ya que funciona también como una producción social. Lo mismo ocurre con sus otros textos, no importa cuál haya sido su genética formal. Esta doble vertiente y sus implicaciones para los lectores es lo que tomo en cuenta para tratar de renovar la visión crítica de aquella primera «novela subjetiva». Admitidamente, lo que afianza la riqueza precursora de los textos de Palacio es su desviación de las características atribuidas a géneros y generaciones tradicionales. Mientras sus novelas, novelas cortas y cuentos más se despojan de la retórica que se les atribuye convencionalmente y se convierten en fragmentos narrativos (posibilidad textual que explico más adelante), más nos acercamos a la posibilidad de analizar el comportamiento de TEXTOS-PALACIO. Conjuntamente, el producto literario, por más que el autor y sus críticos le nieguen su exterioridad, comparte un tiempo y espacio con la producción

social general que la historiografía literaria designa como «generación». Los problemas congénitos a género y generación, nada alejados de la genética textual, interfieren entonces en la comprensión de esta obra. No obstante, estos obstáculos se resuelven parcialmente en el texto mismo ya que, con salvedades, *Débora* se plantea estas mismas preguntas. Contrario a la crítica que la ha considerado una «novela corta», la designo como *novella* pues este término tiene valor, aunque sea como cuña, para separar definitivamente las esferas del cuento y la novela, rótulos todos que todavía se sigue tratando de fijar,²⁴ y que se complican en *Débora* cuando ésta ataca las características de la «novela».

Género aparte, la interferencia de la «generación» literaria en la comprensión de la obra en verdad es más esclarecedora que obstaculizante, ya que enfrenta la *novella* al cerrado ambiente literario inmediato en que se producía (Ecuador), y la ubica a la vez en el más amplio ambiente hispanoamericano cuyos cánones estéticos permiten ver hoy lo que verdaderamente significa. Cuando apareció *Débora* en 1927 el Ecuador cruzaba una época en la cual la eclosión de la conciencia liberal daba paso a la germinación de la conciencia socialista en el proceso socio-político. Es un período de agitación social: los movimientos de noviembre de 1922 y julio de 1925, la fundación del Partido Socialista en 1926, la Constitución de 1929, etc. Valdano, citado más adelante, llama a esta generación la de 1914, y tanto él como Fernández han delineado sus límites de influencia, tareas ideológicas y componentes. En el año 1927 Palacio comienza a publicar en revistas internacionales como *Revista de Avance*, publica poemas y traducciones, y parece estar encaminado a un reconocimiento inmediato. Es también el año de obras hispanoamericanas tan diversas como *Los de abajo*, de Azuela, y *Margarita de Niebla*, de Torres Bodet, y sobre todo de *La tempestad secreta*, del ecuatoriano «raro» más cercano a Palacio, el poeta Alfredo Gangotena. Pero es también un año pobre, comparado a la producción novelística de 1926 y 1928, cronología cuya inferencia he examinado en el estudio ya mencionado sobre los raros afines a Palacios y el canon.²⁵

Cronológicamente, Palacio se encuentra junto a escritores ecuatorianos que nacen con él en varios sentidos y que marcan hitos en la producción literaria nacional: Carrera Andrade (1903), De la Cuadra (1903), Icaza (1906) Pareja Díezcanezo (1908), su Némesis, Gallegos Lara (1909), más los autores de *Los que se van* (1930); y alguno de ellos notó que Palacio era «diferente». Pero tal vez lo que no notaron es que Palacio era honesto en sus apreciaciones, como cuando le dice a Benjamín Carrión en una carta del 2 de mayo de 1931: «Me llegó *Los que se van*. He leído ya los cuentos de Gallegos. ¡Qué interesantes, qué

²⁴ Gerald Gillespie, «Novella, nouvele, nouvelle, short novel— A review of terms», *Neophilologus* LI, 2-3, 1967, pp. 117-127, 225-230.

²⁵ Véase nota 4.

bien hechos están, caramba!».²⁶ Lo anterior lo dice mucho antes de la reacción políticamente correcta de Gallegos Lara a *Vida del ahorcado*, polémica que en esta edición Leonardo Valencia aprovecha para iluminarnos respecto a la ansiedad de las influencias posteriores a la canonicidad de Palacio. Precisamente, en *Galería de místicos y de insurgentes*, en que Carrera Andrade pretende resumir la vida intelectual ecuatoriana durante cuatro siglos (1555-1955), coloca a su compañero de la universidad, Palacio, bajo la rúbrica de «novela social», y dice:

Pablo Palacio pasó del cuento a la novela con *Débora* que no es otra cosa que un «cuento grande» y publicó la extraña *Vida del ahorcado*. La agudeza original de este escritor sarcástico y patético da su fruto más sabroso. En toda la literatura ecuatoriana no tiene parangón esta novela fragmentada en mil facetas, por donde atraviesa el pávido relámpago mental que llevó a su autor a los antros de la locura.²⁷

Si Carrera Andrade no dice más es porque Palacio le rompía los esquemas al gran poeta: Palacio era «loco» talentoso, pero no tiene parangón, porque entonces no se apreciaba lo que hacía más allá de la superficie. No le era claro al poeta, que Palacio y su obra tan de avance como él, trascendieran esa fecundidad literaria de los novelistas «sociales», aquella que giraba en gran parte alrededor de lo que Carpentier caracterizó en su *Tientos y diferencias* como «el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular». Así, en *Débora* leemos: «Lo que quiero es dar trascendentalismo a la novela» (p. 90). Por otro lado, aun después de su muerte, la crítica y sus «biógrafos» rehúsan notar que referirse a Palacio como «loco» es argüir algo que sólo se puede pensar como relación, porque es una manera de distinción que implica un opuesto. Esta visión ha sido puesta en jaque mate en el tercer capítulo del libro de Pierre Lopez, *Pablo Palacio: entre le drame et la folie*,²⁸ y en los textos que escribieron especialmente para esta edición el mismo Lopez y López Alfonso. El ademán frecuente, en la literatura y fuera de ella, que asocia algunas conductas con la locura, intenta ligar lo «normal» a la falta de angustia, o signarlo a las relaciones plenas con otros seres humanos, y varios colaboradores de esta edición se refieren a ello, *mutatis mutandis*.

¿Pero quién dijo que tiene que ser así? En Palacio los contrapuntos clásicos (bueno-malo, etc.) nunca ordenan las subjetividades, sino las luchas por identidades sustentadas en lo extraordinario. Del mismo modo, no se puede dejar a

²⁶ Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 146.

²⁷ Jorge Carrera Andrade, *Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959, p. 166.

²⁸ Pierre Lopez, *Pablo Palacio: entre le drame et la folie. Le cas d'un narrateur équatorien des années 30*, Perpignan, CRILAUP, Université de Perpignan, 1993.

un lado el hecho de que, si Palacio se marginó de la estética de su «generación», por cierto participó de la tendencia política de sus contemporáneos. Como dice Valdano, este período «supera la visión liberal de los problemas históricos para adoptar la explicación marxista. Junto a Marx llega también Freud. Los nuevos ideales e influencias socialistas dejan su huella en la primera legislación social que aparece entre nosotros: Ley de Seguridad Social y el Código de Trabajo...».²⁹ Ese contexto político no desmerece otro hecho, porque Carrera Andrade no se da cuenta de que el Palacio que enjuicia está más cerca de otro autor ecuatoriano, sobre quien dice en el mismo capítulo sobre la novela social:

Nutrido de lecturas y doctrinas nuevas, Humberto Salvador se puso a caminar por los senderos de Pirandello, de Jarnés y de Proust y reunió pacientemente las páginas ingeniosas de su libro *En la ciudad he perdido una novela*. Pero, insatisfecho y desilusionado por los fantasmas de la sutileza, se sumó al afanar colectivo con su novela *Camarada*, en que aborda los problemas sociales y se pone al lado de las clases laboriosas, cuya vida intenta narrar con colores dramáticos.³⁰

¿Era la obra de Palacio menos «comprometida» que la de Salvador, menos vanguardista? Traemos lo anterior a colación ya que inevitablemente se confronta la relación entre autor, personaje e ideología, cuya importancia es obvia en *Débora*. Naturalmente, desde Marx sabemos que la relación autor-ideología queda en la «base» y por eso la biografía del autor no esclarece su orientación literaria. Como iremos viendo, la biografía no siempre cede una explicación, y la crítica que extrae de ella es invasora porque no distingue entre verdad y mentira. Como ejemplo, pensemos en los cuatro años anteriores a 1947 y el traslado de Palacio de Quito a Guayaquil, donde muere, o en cuándo verdaderamente comienza su enfermedad mental. Sin embargo, a pesar de que se ha discutido constantemente la marginalidad de sus personajes, no cabe duda de que en *Débora* y otras obras esa marginalidad agobia a la calle media, cortando y cortando la línea que separa al autor de su personaje, y llevando muchas veces a la crítica a explicaciones autobiográficas.³¹ Como dice

²⁹ Juan Valdano, «Panorama de las generaciones ecuatorianas», *El Guacamayo y la Serpiente*, n° 11, diciembre de 1975, p. 100.

³⁰ Jorge Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 166.

³¹ Se ha visto con creces que la biografía de Palacio es esquiva y anecdótica. Lo más cercano que tenemos a la recuperación de la voz empírica de Palacio surge de una entrevista estrictamente política, publicada originalmente en 1934, y ahora recogida en la edición de Fernández (*op. cit.*, 1998, pp. 383-389). Véase además su libro (*op. cit.*, 1991), y la cronología de su edición de las obras de Palacio (pp. 67-79), que recoge testimonios tempranos y amplios, como los de Benjamín Carrión («La literatura más atrevida que se ha hecho en el Ecuador», en: *Mapa de América*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1930, pp. 61-98), Carlos Manuel Espinosa (1947/1987, aunque el mismo texto con otro título) y entre otros, Arturo Armijos Ayala, «Dos falsas afirmaciones sobre la

Foucault,³² sería igual de falso buscar al autor en su relación con el escritor real como en su relación con el narrador ficticio. Lo que Foucault prefiere llamar la «función-autor» surge de esa división y de la distancia entre las dos relaciones. En algunos casos el término «autor» denota una estructura, un tipo de obra, un estilo, un tipo de lenguaje, una actitud o una colección de escrituras misceláneas. Es decir, se trata al autor como una función del discurso y hay que considerar las características discursivas que determinan este uso, y fijan su diferencia de otros discursos.³³ Así, los personajes de Palacio pueden reflejar un problema inagotable de la clase media a la que pertenecía el autor. Adoum ha definido bien la situación al decir que la clase media ecuatoriana:

...sufre de una inautenticidad o de una indecisión entre la fidelidad a un ideal o a una ideología y la tendencia de ganarse la vida, entre la tendencia (yo creo que innata en esta clase) hacia la justicia y la necesidad aparente o cobarde de apartarse de ella... Pablo Palacio logró ver con gran claridad esta indecisión de la clase media, este vivir crucificado entre una tendencia idealista y una realidad sórdida...³⁴

En términos de la producción literaria hispanoamericana de la época los desacuerdos críticos respecto al «encasillamiento» de autores como Palacio y obras como *Débora* muestran un binarismo ideológico cuyo componente básico es la actitud ante el discurso azaroso del texto, que no permite una noción única «aplicable» a diferentes prejuicios filosóficos. El crítico, como la obra (decía W. Benjamin) produce una ideología que puede o no obstruir una verdadera percepción histórica inevitablemente revertible al texto, contraproducente en América Latina, según más de un crítico, de Benedetti en adelante, para no mencionar a Said, Eagleton y otros de la tradición anglosajona.³⁵ Es por esto interesante notar que cuando

vida del escritor Pablo Palacio» I y II, *El universo*, 2 de agosto de 1992, p. 16; y 9 de agosto de 1992, p. 18, respectivamente.

³² Michel Foucault «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 3, 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104.

³³ La crítica genética, como voy mostrando, es una manera de devolvemos al autor, contrario a las teorías que suscita Foucault. Bowman nos recuerda: «...we see the author at work, and sense that the study brings us closer to the man, whereas much literary theory has told us that we should suppress any such interest as invidious and misleading, and indeed many of these studies are at pains to claim that they are concerned only with the ink spilled from the pen, not with the hand that held the pen. The disclaimer is pleasant but not always convincing...» («Genetic Criticism», *Poetics Today*, 11, 3, otoño de 1990, p. 643), porque el genotexto frecuentemente muestra al autor tratando de borrarse. En el caso de Palacio, es sólo en su correspondencia donde vemos el placer y preferencia contemporáneos por lo incompleto, el *work in progress* del que abusa la crítica actual.

³⁴ Jorge Enrique Adoum, «Las clases sociales en las letras contemporáneas del Ecuador», en: Jorge Enrique Adoum *et. al. Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, CIL, Casa de las Américas, 1969, pp. 163-164.

³⁵ En la sección posterior, «Un problema ante la historia literaria», discuto lo social como impre-

Palacio conscientemente parodia el género romántico en *Débora* se sitúa al lector ante un rechazo doble: de los críticos y de su obra como objeto crítico «a posteriori». Valdano precisamente usa el Romanticismo, confrontando su esquema con el de José Juan Arrom, para fijar que «si compaginamos el fenómeno literario nacional con el hispanoamericano, apreciaremos que la literatura ecuatoriana tiene con relación a la continental la asincronía de por lo menos una generación».³⁶

Otro historiador ecuatoriano, Rodríguez Castelo, arguye que una generación tiene una zona de nacimiento de quince años,³⁷ llega a la escena histórica a los treinta.³⁸ Tras quince años de empeños y lucha, la generación llega al poder e impone, según Ortega y Gasset, su «sistema de vigencias».³⁹ Palacio cabría, según ese esquema, dentro de la «Vigencia de las generaciones literarias socialistas (1935-1965)».⁴⁰ Pero otra vez, y esta edición es prueba de ello, los sistemas de vigencias, a pesar de que el historiador literario reconozca sus límites, son demasiado estrechos. Es más (y Rodríguez Castelo es reticente al respecto), los hechos históricos parecen haber afectado a Palacio en lo personal. Pero de allí dar un paso a su estética es algo muy difícil de probar, por ejemplo, que de 1905 a 1920 hay quince años de placismo; y de 1935 a 1950, quince años de «furor velasquista»⁴¹ tiene poco que ver con un examen *directo* del autor. Rodríguez Castelo ve a Palacio como «Un caso extraordinario y único», y eso es lo que era el lojano en 1980, cuando escribe Rodríguez Castelo, y lo sigue siendo. En lo que sí tiene razón el historiador en su brevísima evaluación⁴² es en que Palacio se distancia por mucho de su «generación», y en decir que «extrema el lenguaje narrativo hasta llegar a lo subjetivo puro: impresiones, sensaciones, ideas, nostalgias, ansias, rebeldías, en inconexo cortejo hasta la muerte».⁴³ Es decir, Rodríguez Castelo no va más allá de lo consabido. La narrativa es demasiado

sión aleatoria en la crítica en torno a Palacio. Encuentro cierta objetividad en la revisión de Miguel Donoso Pareja, «Pablo Palacio y la actual narrativa latinoamericana», *Alero*, 22, 3ª época, enero-febrero de 1977, pp. 7-39, y como trasfondo, José A. Portuondo, «Literatura y revolución en Nuestra América», *La emancipación literaria de Hispanoamérica* (La Habana, Casa de las Américas, 1975), pp. 155-167, en que arguye la inserción de la vanguardia en la «Generación Popularista (1910-1939)». Discuto la relación entre vanguardia y estética, contextualizándola con cierta narrativa publicada entre 1925 y 1938 en mi texto «Nuevos raros, locos...», *op. cit.* Véase ahora *Lectura crítica de la literatura americana*, III (*Vanguardias y tomas de posición*), edición de Saúl Sosnowski (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997), que recoge la crítica más representativa que se ha publicado sobre el tema en español.

³⁶ Juan Valdano, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ Hermán Rodríguez Castelo, *Literatura ecuatoriana 1830-1980*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, 1980, p. 7.

³⁸ *Ibíd.*, p. 8.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 82.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 9.

⁴² *Ibíd.*, pp. 107-108.

⁴³ *Ibíd.*, p. 108.

ómnibus, polimorfa y proteica para que la historia literaria examine la falta de comprensión que un autor como el nuestro mantiene ante la literatura de su época.

Así, el hecho de que Enrique Anderson Imbert incluya a Palacio en la generación de 1925-40 en *Historia de la literatura hispanoamericana* y considere *Débora* una novela «de tono sentimental»⁴⁴ dice más sobre una dependencia crítica (que desde Guillermo de Torre afirma la discontinuidad de nuestra literatura con relación a los movimientos literarios europeos) que sobre una valoración histórica. Menos dependiente es notar que en la época en que Palacio producía sus textos operaba la posibilidad de practicar una plétora de «ismos» sin que ello implicara indiferencia ante las luchas sociales. Paralelamente, y a pesar de varios estudios que llegan hasta 1998, sigue siendo un desiderátum crítico el planteamiento actualizado de lo que se conoce como vanguardia, sobre todo porque hubo una considerable cantidad de autores en la «generación» de Palacio cuyas obras contienen los elementos precursores que la crítica consagra como característico de la producción literaria de los años sesenta.⁴⁵ La realidad literaria de los años veinte a cuarenta en que enmarco a Palacio propone elementos de renovación que, con la concientización histórico-social, terminan por imponerse. A esto se refería hace poco más de veinte años Nelson Osorio T. al decir que «...aun cuando actualmente aparezca como un conjunto inorgánico y heteróclito por falta de estudios sistematizadores, habría que dirigir la atención, por una parte, a la obra de algunos narradores que en sus días no tuvieron éxito ni aceptación oficial (algunos de los cuales ya comienzan a ser revalorados)».⁴⁶ Hoy, terminado el siglo de Palacio, estamos más cerca. Pero así como ésta es la primera edición crítica del autor con criterios de conjunto para obras similares, hay decenas de sus coetáneos que esperan el mismo tipo de recuperación. En suma, se requiere una visión nueva de lo que es una vanguardia. En 1926 y 1928 Mariátegui lo expresaba así:

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués [...]

«Nueva generación», «nuevo espíritu», «nueva sensibilidad», todos estos términos han envejecido. Lo mismo hay que decir de estos otros rótulos: «vanguardia»,

⁴⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México D.F., FCE, 1974, p. 265.

⁴⁵ Véase mi nota 48.

⁴⁶ Nelson Osorio T., «La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispano América actual», *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, 18-19 de agosto de 1976*, Edición de Mátyás Horányi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 74-75.

«izquierda», «renovación». Fueron nuevos y buenos en su hora [...]. Hoy resultan ya demasiado genéricos y anfibológicos.⁴⁷

El revisionismo planteado anteriormente facilita el paso al propio texto de *Débora* como eje distributivo de discursos y las potencias que operan en ellos. La fuerza motriz del texto es su lúdica alusión al complicado concepto de la verosimilitud de cada uno de esos discursos. Paralelo al lingüístico, literario y amoroso hallaremos naturalmente el discurso «imaginario social». Éste es tan autónomo como los otros, y, según Rama, no permitirá otra cosa que «reconocer las contradicciones y por lo tanto evidenciar más nítidamente la función imaginadora que ha logrado trasmutar los datos básicos en una cosmovisión».⁴⁸ Así, la riqueza del texto es ostensible detrás del hermetismo que se le imputa. La *novella* parte de un narrador personalizado que se dirige invectivamente a un «tú» (identificado de manera intermitente como «Teniente A», y quien resulta ser el doble del narrador), empleando el diálogo y/o códigos narrativos que oscurecen las relaciones entre los interlocutores y lo enunciado. De esta mínima inteligibilidad notamos que la «historia» narrada en la obra comienza *in medias res* y se compone de los recuerdos, pensamientos y experiencias cotidianas del Teniente, quien muere repentina e inexplicablemente al fin del texto, sin que le ocurra nada de gran importancia. En sí, lo que queda como asequible en el texto es la fragmentación de las diferentes formas de la enunciación que, como se sabe, permiten crear una tipología de discursos como los cuatro que mencionamos anteriormente. Éstos, en última instancia, componen una «metanovella» que encierra conceptos sobre la lengua, la sociedad, el amor, y sobre sí misma.

Para facilitar el acercamiento a los conceptos mencionados fragmentaré la *novella* en tres componentes, citando por nuestra edición. El primero trata el desdoblamiento del narrador, el ser amado y algunas nociones literarias (pp. 115-126). El segundo componente es el relato del Teniente B (pp. 126-131), y el último un segundo paréntesis sobre la novela, una visita resaltada por paréntesis a una chica, y la muerte del Teniente (pp. 132-140). Brevemente: lo

⁴⁷ Las citas provienen respectivamente de «Arte, revolución y decadencia», *El artista y la época, Obras completas*, VI (Lima, Amauta, 1964), p. 19; y «Aniversario y balance», *Ideología y política, Obras completas*, XII (Lima, Amauta, 1969), p. 247. Recuérdese que Mariátegui puso en práctica el revisionismo por el que aboga en *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*. Véase la lúcida exégesis de Ana María Barrenechea, «El intento novelístico de José Carlos Mariátegui», ahora recogida en su *Textos hispanoamericanos* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1978), pp. 263-287, como algunos de los textos recogidos en *Mariátegui y la literatura*, ed. Ricardo Luna Vegas (Lima, Biblioteca Amauta, 1980). Aparte de volúmenes individuales de sus obras completas, *Crítica literaria. José Carlos Mariátegui*, edición de Antonio Melis (Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969) provee la mejor muestra de la clarividencia del peruano sobre el tema.

⁴⁸ Ángel Rama, «Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica», en: Noé Jitrik *et. al.*, *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 94.

que implica el concepto de fragmento es arrolladoramente pululante en discursos entrelazados como los del texto que me ocupa. El fragmento es al discurso lo que el discutido fraccionamiento lingüístico es a la lengua. El término también designa un trabajo sobre el lenguaje, concebido como el lugar y modo de contravención a una norma estética. En muchas obras hispanoamericanas contemporáneas el autocuestionamiento y destrucción de las formas presenta textos, en gran parte, socialmente irredimibles por su adhesión a uno solo de los componentes de un texto literario. Generalmente, lo que queda es una sucesión evidentemente azarosa que evita toda retórica de «desarrollo» y del «sujeto desarrollado». En textos como *Débora* esta aparente incoherencia es preferible a un orden que deforma lo social. Esa especie de «salidas» y sobre todo las «posibilidades» de un texto es lo que designo como fragmento.⁴⁹

El problema de la identidad es el elemento impulsor que abre el texto, lo atraviesa con sutiles trastocamientos de frases hechas, y en cierto sentido lo cierra. Ya en la página inicial el narrador enuncia:

TENIENTE

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros. Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos... ¿Por qué existes?... Algunos inflan el pecho, y no quieren saber que lo han inflado con el viento del vecino... Es verdad que eres inútil. Pero te sostiene la misma razón que a Juan Pérez y Luis Flores (p. 115).

Con la excepción de la búsqueda de la mujer amada y las generalizaciones teórico-literarias, el párrafo citado introduce varios elementos (progresivamente complicados) característicos de esta *novella*. El Teniente A es el desdoblamiento del narrador-protagonista. Como en su cuento «La doble y única mujer» Palacio hace uso hábil de los pronombres personales para situar niveles de conciencia ante los factores que los configuran. El subconsciente esquizofrénico del narrador-protagonista, llamémoslo «P», es a la vez reflejado en el proceso fragmentario de las enunciaciones de los personales «Teniente A» y «Teniente B». El texto de Palacio avanza más en este proceso ya que en el nivel del enunciado los Tenientes entretejen sus búsquedas, y por ende fragmentan más los fragmentos:

⁴⁹ Añadiendo categorías socio-culturales, defino el fragmento siguiendo a Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (París, Seuil, 1977, pp. 43, 129, 253 *et passim*). Explicito la noción del fragmento para la narrativa hispanoamericana contemporánea en un trabajo más largo, «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, 1996, pp. 451-487. Estas ideas se han complementado con el análisis de otros textos en Esperanza López Parada, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 1999.

-Hola, Teniente B.

Casualmente, he aquí el tipo que puede hacer una narración. «Traído del cabello», pero hemos de confesar que no existe un hombre que no haya sido traído del cabello.

El Teniente B es un amigo de nuestro Teniente.

Se dieron la manos.

- ¿Qué tal?

- ¿Qué tal?

- ¿Qué es de esa vida?

- Bien, ¿y tú?

Etc.

- Oye lo que me pasa.

- ¿ ?

Tenía los ojos del buen tiempo.

- Ayer estuve con ella.

- ¿Sí? Cuenta.

He de poner a los lectores al corriente de lo anterior (p. 126).

El complejo párrafo de arriba es ilustrativo del tratamiento que la función-autor da al «yo». Es este un yo ex-céntrico ante un yo con-céntrico, o en términos de R. D. Laing, un yo encarnado ante uno desencarnado. El primero es «normal» y el segundo es «a-normal» en la sociedad burguesa a que este texto apunta. La desencarnación del personaje supone el paso del monólogo al tipo de diálogo generalizado encontrado en *Débora*, de la monovalencia a la polivalencia. Si el narrador-protagonista P = Teniente A = Teniente B, el diálogo citado es una oscilación entre acción y pensamiento, ligada a la conciencia. Índices discursivos como «¿Qué tal?», «oye», tiempos verbales, voces narrativas, etc., sólo aluden a una conciencia que no es casuista, que sólo puede llegar a un «Etc.» y por último a un «¿ ?».

Es decir, siguiendo a R. D. Laing, es una conciencia a la que podemos atribuir dos propiedades: su poder para petrificar y su poder para penetrar. Si es en estos términos como se experimenta a los otros miembros de una sociedad, «hay un pavor y resentimiento constantes de ser convertido en el objeto de otro... y un sentido de estar bajo el poder y control de otro». La libertad entonces consiste en ser inaccesible. Conjuntamente, la dicotomía yo/tú implica la transformación del tiempo y del espacio, el espíritu y la materia, la percepción-conciencia, para el «yo»; y para el «tú», el deseo, el amor ideal de más de dos y el instinto.⁵⁰ En el texto estas relaciones se expresan así:

⁵⁰ Cito y traduzco de R. D. Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (Londres, Penguin Books, 1965), p. 113. Para los temas del «yo» y del «tú» parafraseo de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970), pp. 126, 146 *et passim*. Véase tam-

Pero a nuestro Teniente estas narraciones le picaban el egoísmo... En especial porque el teniente B era un maniático de la primera persona del singular; a cada momento se le sorprendía: yo soy, yo estaba, yo era, etc., etc., y como al nuestro tampoco le disgustaba la fórmula, no había tiempo para que se entendieran (p. 128).

O respecto a la conciencia, la memoria, el recuerdo, el pensamiento:

...recuerdos de estampas prusianas... Cómo se siente el influjo psíquico de las puntas afiladas... Y debiendo partirse de ti, zarpan del estático momento interior las carabelas del recuerdo...

¿Por qué esta reminiscencia aislada e inútil? (pp. 116-117).

Pero, ¿por qué piensas estas cosas?... Ruego una meditación acerca de la inestabilidad mental (p. 118).

Y respiró a plenos pulmones, debido a esta sugestión del recuerdo (p. 126).

De un salto, los recuerdos fueron al Teniente (p. 134).

Igualmente, la distinción entre los fragmentos del texto adquiere tonos visuales cuando la disposición tipográfica permite que el lector «vea» el enunciado lingüístico (pp. 122, 125 *et passim*). Otras veces se acentúa la fragmentación textual, haciendo uso de técnicas cinematográficas (pp. 117, 121-2),⁵¹ oraciones transitivas (pp. 118, 121), descripción de minucias. A veces todo esto bordea en lo antiestético para simplemente *épater le bourgeois* (pp. 123, 129 *et passim*), o en imágenes (no necesariamente «surrealistas») que desechan todo referente y no presentan el mundo subjetivo de los hechos de conciencia como «mundo-reflejo», mientras que la realidad en su esencia descansa, supuestamente, en los procesos literarios:

alguna vez amanecerá colgado a la ventana del gregarismo, finalizada por la escala de seda del desprecio (p. 115).

Sus dientes son pequeñas tazas de té y estoy encantado de pasar mi lengua por el esmalte nuevo (p. 121).

bién Wilson, *The Outsider* [1956] (Los Angeles/Boston, J. P. Tarcher/Houghton Mifflin, 1982), respecto a cómo el «yo» dividido proviene de una autopercepción basada en sentirse raro y fuera de serie.⁵⁰ Véase el estudio de B. Carrión, *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil, Casa de Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 35-49.

⁵¹ Véase el estudio de B. Carrión en *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 35-49.

Lo que bastó para que el gato familiar desoville la madeja inagotable (p. 123).

Yo tengo sobre mi mesa un búho negro, con ojos de cristal amarillo claro. Empecinados como burros cuelgan el belfo a la hierba del amor en espera del momento de la descarga del deseo (p. 133).

Ya he hablado antes de la importancia primordial de entender el deseo en Palacio. En lo citado, y en apartes similares mencionados anteriormente, vemos que si no respondemos al vaivén de nuestros deseos nos convertiremos en seres menos flexibles, más imperturbables. Es decir, seremos todo carácter, y nada de personalidad. Dicho de otra manera, la muerte de nuestros deseos es nuestra muerte como individuos. Solos, los componentes en que he dividido la *novella* se encuentran notablemente aligerados de los planteos que postergaba. Conjugados, y añadiendo la breve y difusa «búsqueda» de la amada (que puede o no ser la «imagen» del personaje-Débora); el vaivén enunciativo, el «yo» y el «tú» (que por estar generalmente en el tiempo presente reducen las hipótesis histórico-sociales), y el orden de existencia dado por un narrador-protagonista que no representa la máxima inteligibilidad textual, no apuntan a un producto sino a una producción, y de ahí adquieren sentido cabal. Sin embargo, a otro nivel deducimos que los tenientes son baluartes irreflexivos de seres cuyos ajetreos internos de lujuria trasapelada (por así decirlo) parecen atacarlos de manera arbitraria y de sorpresa. Están confundidos, incómodos, defensivos, como si sufrieran de un cáncer incurable que rehúsan creer, aun cuando sienten su dolor.

Las generalizaciones teórico-literarias en *Débora* muestran a la función-autor como extremadamente consciente de los mecanismos mediante los cuales un texto se traspone en producto literario, «abierto» a un género y generación literarios, a críticos y a una contundente conciencia emotiva y creativa. Esta conciencia, genética por excelencia, «visualiza» la progresión en que se presentan los fragmentos. La *novella* cuestiona desde el comienzo sus «discursos» como esquemáticos, elusivos, y la «historia» como discontinuidad y fragmentación: «Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar» (p. 116). En seguida interviene la conciencia de que todo fragmento engendrado conducirá a diferentes restricciones de la «historia». Al intentar dar una descripción física del Teniente A⁵² el narrador-protagonista la descarta, ya que «Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida» (p. 118). Las digresiones literarias, fijadas por los discursos, son irrecuperables:

⁵² Cf: el estudio de Alejandro Carrión *et al.*, *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, *op. cit.*, pp. 16-17.

Para evitar estas dolorosas claridades se festoneó la obra en la forma antedicha... Lo demás nada importa. Claro que tampoco el hecho: sólo que queda en el espíritu del Teniente... (p. 119).

Tal vez sea más cercano para el lector el caso igual del borracho que... (p. 75).

Cuando el discurso pierde toda casualidad espacio-temporal se realiza una mediación como muleta para el lector:

La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos, mas con esto me pondría a literaturizar. Estas páginas desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento..., galope desarticulado por el «ralentive» en las revistas de caballería de Saumur... (p. 124).

Otros fragmentos tienen muletas que hacen progresar la discursividad del narrador-protagonista (pp. 125, 138) o se insertan comentarios sobre las intrigas que pueden atribuírsele a un personaje (pp. 131, 135), o se le priva de «historia» y/o Historia como valores operativos: «Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas... eres teniente y nada más» (p. 115). Más fragmentario, aunque directo, es el comentario sobre los críticos:

Así, los filósofos, e historiadores, y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra y aíslan cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por alma el hilo del sentido común... Se populariza el animal de las abstracciones (pp. 118-119).

Naturalmente, y sobre todo respecto a la condición crítica a fines de siglo, la cita anterior da para mucho y muchos. Ésa es sólo una de las razones por las cuales Palacio fue excepcional para la generación ecuatoriana en que le tocó escribir, por la domesticación de los males de la cultura que supo habilitar. Con las salvedades temporales, supo, como sus émulos en la actual generación de prosistas ecuatorianos, descubrir la ganancia de cooptar lo que se entiende por vanguardia. Dicho de otra manera, supo conjugar la cultura «alta» que articula la visión idiosincrática y frecuentemente exigente del artista con otras más cercanas al «pueblo», que tanto le fastidiaba (y a la vez estimulaba). Respecto al sacrificio del artista, Faulkner decía que si un artista tiene que robarle a su madre, no vacilará. Palacio conjugó entonces la cultura «alta» con la «de masas», que trata de complacer al público de cualquier manera; y con la cultura «media», que disfraz

la dependencia en lo formulaico con alusiones pretenciosas. Fue entonces un adelantado en el sentido que en el mercado literario de hoy el elitismo no tiene valor, y la ganancia monetaria se ha convertido en el metro con que se mide todo, incluso en la crítica «comprometida».

Igual de directas son las invectivas contra los géneros realista y romántico. En este caso la visión es sarcástica ante la clara conciencia de que la infracción a los códigos de un género no afecta profundamente el lenguaje literario o esclarece su realización histórico-social: «pero la historia no estará aquí, se la ha de buscar en el índice de alguna novela romántica» (p. 118), «Abundancia naturalista: se hurgó las narices con el dedo meñique. Es un detalle; pero lo primero es la observación» (p. 126). También se critican las toscas estructuras sintácticas y el idealismo que atiende a los detalles de costumbre en el romanticismo (pp. 137-140), y se relaciona esto a la búsqueda de la amada. Parentéticamente, la búsqueda es inútil, discursivamente inllevable. Como en los textos de Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, y Humberto Salvador en el Ecuador, el discurso amoroso enuncia el léxico de las imágenes para decir que le falta lenguaje, que intenta decir algo de otro registro (p. 121). Como dice Barthes⁵³ el discurso amoroso (del tipo que depende el romanticismo hispanoamericano) es extremadamente solitario, no es más que el lugar de una afirmación, y su persona fundamental es el «yo». Es decir, no es dialéctico. Más que un discurso es la pulsión de tasar la falsa conciencia de todo género. Así, en *Débora* el género realista es desenmascarado, implicándose a la vez una postura estética:

La renovación no llega nunca y esta espera es una continua burla a la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos... 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... Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: estas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad. Lo que quiero es dar transcendentalismo a la novela (p. 132).

No obstante, la máxima fragmentación textual ocurre cuando al Teniente B, que aparece en poquísimos fragmentos como la antítesis del Teniente A, se le da un propio relato (pp. 127-131), o más precisamente, se da un discurso inserto en los de «P» y el Teniente A. Pero el texto nos «corrige» cuando asienta que ese relato es «refaccionado por “la literatura”» (p. 127). Es más, nos advierte: «Nótese bien que estas cosas nunca las dijo el Teniente B; son un revoco litera-

⁵³ *Op. cit.*, p. 7 *et passim*.

rio» (*Ibíd.*), y nos previene: «Las noticias nos ponen más alegres cuando son verbales (otra generalización), se acentúa nuestro modesto sistema novelesco» (*Ibíd.*). También se nos confunde (recuérdese que estamos en el relato del Teniente B): «los dos Teniente hacían tiempo» (p. 129), y por último, «Todo esto lo ha visto el Teniente B y pudo referirlo una vez más» (p. 131). Claramente, la fragmentación de esta obra implica un deseo o función de transformación social, ya que no evita la frecuente referencia extratextual. En *Débora* puede obviarse entonces la inclusión de los personajes en la productividad burguesa. Si tomamos lo discutido anteriormente, desechando la interpretación de la génesis social de textos literarios que se base en una teoría abstracta de espíritu de clase, y lo confrontamos con posiciones de clase, lo que hacemos es abrir nuevos campos de conciencia. Admitidamente, esta *novella* se constituye históricamente en la «época burguesa» ecuatoriana como un conjunto de prácticas lingüístico-literarias específicas, que proveen efectos ficticios apropiados. Digámoslo mejor, son efectos que reproducen la ideología burguesa como ideología dominante. Sin exagerar e irnos por las ramas materialistas, el lenguaje literario de esta obra entonces también está formado por los claros efectos de una contradicción de clase.

Del mismo modo, desde una filiación materialista (que el mismo autor defendió ante Gallegos Lara, como sabemos), los cuatro tipos de discurso que hallamos en *Débora* no pueden ser reducidos, como efectos, a ideología «en general», debido a la fragmentación aducida. Esta dependencia sigue seduciendo a la crítica más reciente de Palacio,⁵⁴ sin que ese comentarista o los antecesores críticos de que depende se den cuenta de que él o ella es usado como agente inconsciente de la dominación de modelos académicos que, bien sabemos, han pasado de moda, precisamente por ser instrumentos de cierto capitalismo académico. Además, hace décadas que sabemos que en América Latina los problemas del subdesarrollo invaden la conciencia de la función-autor «proponiendo sugerencias, erigiéndose en tema que es imposible evitar, transformándose en estímulos positivos o negativos de la creación».⁵⁵ No es extraño entonces que los enunciados del narrador-protagonista y sus dobles son apoyados por la negatividad hacia los visos y características burgueses, y que por antonomasia se propone un orden social menos dependiente. El Teniente A, como notamos en el párrafo que citamos de él, puede ser la sociedad o el reflejo de ésta. Es además el completo conformista social: «siendo como todos es el perpetuo imitador social que suspira porque suspiraron los otros... El medio le tiende la acechanza de la igualdad» (p. 118). A veces, no sin ironía, el sentido de comunidad social se

⁵⁴ Véase: David Quintero, 1995.

⁵⁵ Antonio Candido, «Literatura y subdesarrollo», en: *América Latina en su literatura*, Edición de César Fernández Moreno, México D.F., Siglo XXI, 1972, p. 350.

desprende de un tecnicismo lingüístico. Así, en un fragmento en que una mujer comenta acerca de la falta de ánimo en los hombres, leemos:

El SON puede estar sujeto a consideraciones. ¿Excluía al Teniente del denominador común de cobardes? ¿O, este SON, aplicable al género hombres, le colocaba en un sitio especial... así como entre laicos se habla de los frailes o entre zapateros y sastres de los prestamistas: «son santos», «son malos», «son unos canallas»? (p. 120).

Como el díptico *Los siete locos/Los lanzallamas* de Roberto Arlt, y sólo para quedarnos en los contemporáneos de Palacio, el texto admite el circuito de consumo de lo lingüístico-literario como un circuito de mercado. La imaginaria adquiere entonces características «matemáticas» que a veces reemplazan la puntuación o se manifiestan como obsesión en el narrador-protagonista: «La sencilla plana de contabilidad formada con exactitud numérica, impresionaba su cerebro en perspectivas» (p. 123), «Un millón de sucres, bien administrado, es suficiente para hacer llevadera la vida de un hombre...» (p. 124), «La lotería es lo fácil». El consumo, como conveniencia, a veces adquiere tonos polivalentes: «Ella se casó con un abogado de color. Buen negocio. Un cualquiera, una cualquiera: pero él era juriconsulto» (pp. 126-127).

Recordemos aquí, junto con el racismo, la insistencia y pertinencia del discurso jurídico, discutido más adelante, como las posibles pulsiones biográficas en torno a la ascendencia de Palacio, su ocupación y su rango social. En ese ambiente marcado por la disociación entre las formas y los contenidos culturales, asevera Fernández con razón, «no resulta extraño que conceptos como patriotismo o justicia no tengan más función que la del encubrimiento que permite la prolongación del *statu quo*».⁵⁶ En una disociación análoga, la de tradición y vanguardia en lo literario, se acusa la indecisión de artistas burgueses y neo-burgueses bajo la guisa de «gemebundos» (oficialistas) y «neo-gembundos» (progresistas). La negatividad de los últimos reside en el hecho de que son revolucionarios «del lápiz o de la pluma. Han hecho malabares con las palabras o han torcido las líneas, pero sobre la base de los recuerdos» (p. 129), y además «creen en su liberación sin ver que son esclavos del pasado» (p. 130).

Los gemebundos mientras tanto ni siquiera actúan. En el fragmento en que los dos grupos se unen contra la modernización del viejo Quito los gemebundos son «los legítimamente heridos» y solamente «echan una lágrima gorda». Ésta es una tematización que llega hasta nuestros días en la narrativa y la realidad ecuatoriana, como se intuye en las alusiones que pueblan la genial novela de Javier Vásconez, *El viajero de Praga* (1996) y la mayoría de los cuentos reco-

⁵⁶ María del Carmen Fernández, «Estudio introductorio», en: Pablo Palacio, *Obras completas*, op. cit., p. 47.

gidos en *Un extraño en el puerto* (1998) y en *La sombra del apostador* (1999). Con tantos problemas que el Ecuador sigue teniendo como nación, la modernización no debe ser panacea universal o la única solución para aquellos problemas. Sin embargo, debería crearse un espacio conceptual y práctico para considerar cierto tipo de modernización como un remedio, para evaluar sus beneficios y maleficios. Palacio intuyó esta conyuntura, porque en principio la nación debe permitir compartir una cultura alta, con tal de que no sea el privilegio de pocos o un requisito de cualquier participación social. De la misma manera, Palacio muestra cómo la gente crea significados en un mundo caótico, reviviendo metafóricamente las experiencias que los han perturbado, re-elaborando su autopercepción y sus mundos es como si nos dijera que para entender lo que nos molesta o perjudica también debemos entender las definiciones culturales de lo que es «normal».

Es por esa continuidad por la que los neo-gembundos de *Débora* son tan socialmente irresponsables como los gembundos, ya que hacen «cosas nuevas» del motivo viejo sin pensar en las implicaciones futuras, como el Teniente A. Ambos grupos son conformistas, parásitos; son ellos una acepción de la palabra «teniente»: algo sordo, miserable y escaso. No es esto indicativo de la crítica de un fenómeno nacional de veleidad e inestabilidad, como lo llama Jorge Reyes en una nota a *Débora*,⁵⁷ ni es tampoco rendir culto a la consistencia de ideas y lealtades de la función-autor. Más bien, es un estímulo al lector como productor de significados sociales, porque si la continuidad en la vida es una ilusión, Palacio nos dice que la ilusión por lo menos organiza los planes y expectativas de gente que, como él, sufrieron disrupciones. Esta evaluación se puede aplicar, en verdad, a la mayoría de las deslexicalizaciones de expresiones familiares, frases y lexemas que lleva a cabo Palacio. La alternancia de voces, sujeto de la enunciación y personaje, controla la recepción del discurso mimético del Teniente y otros seres que componen la cultura representada en el texto. Palacio transforma los códigos internalizados, subvirtiéndolos en su utilización. Como resultado, es obvio que cuando reproduce los discursos autoritarios opta por asumir las voces de quienes enjuiciaban y castigaban las costumbres, lo cual puede ser visto como una forma de negociar el poder, la legalidad.

Parafraseando el prólogo de Ernest Gellner a su *Encounters with Nationalism* (1994), es la nueva importancia de una cultura compartida que convierte a los hombres en nacionalistas. Palacio, poco propenso a expresarse sobre diferencias culturales altas y bajas, intuía que la congruencia entre su cultura y la de las burocracias económicas, educativas y políticas que los rodean se convierte en el factor más importante de las vidas de esos hombres. Es esto lo que los convierte

⁵⁷ Cf. *Cinco estudios...*, op. cit., p. 112.

en nacionalistas. Los críticos del autor de *Débora*, al repetir aun hoy esa progresión, y sobre todo al preocuparse excesivamente de los logros o de la protección de lo que consideran ser «congruencia ecuatoriana» en Palacio, no hacen otra cosa que identificarse con lo que es el nacionalismo. El problema es no poder admitir abiertamente que las percepciones externas a veces no hacen otra cosa que encasillar lo que es la literatura nacional. Veamos un ejemplo de 1963. En *El escritor y sus fantasmas*, esa especie de fuga ensayística sobre el arte de escribir ficciones, Ernesto Sábato observa lo siguiente sobre la naturaleza de la literatura argentina:

Los europeos cometen a menudo la ingenuidad de pedirnos color local, y de creer que nuestra pintura o nuestra literatura no tiene «carácter», ese carácter que en cambio encuentran en la pintura mexicana o en la novela del indio ecuatoriana.

Es fácil lo representativo en el Ecuador, pero es infinitamente arduo en la Argentina. Nuestro hombre es de contornos indecisos, complejos variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarán muchas novelas y muchos escritores para dar un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria [...].⁵⁸

No creo que el problema de percepción sea de Sábato, sino más bien de lo que ha presentado el oficialismo literario ecuatoriano como representativo. Tampoco creo que ningún ecuatoriano, aun en ese momento de 1963 que hoy parece tan lejano, hubiera querido definirse como menos indeciso, variable o caótico que otro latinoamericano o europeo, lo cual es el punto de Sábato. Es el aparentemente interminable énfasis en el color local, cuyo valor en cierto momento no hay que negar, que ha venido obstruyendo la percepción debida de la literatura ecuatoriana. Es pensar en la semejanza con Bacon al leer a Montalvo, como hace el cubano Medardo Vitier en su clásico *Del ensayo americano* (1945), que nos disminuye como innovadores o simplemente creadores.

Si es casi imposible medir la ansiedad de las influencias en un autor o sus lecturas, por lo menos le podemos acreditar cierta originalidad, cierto papel en que coincide con los adelantos de la sociedad occidental en que le tocó vivir y escribir. Como dijo Borges en «El escritor argentino y la tradición», «pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos». No obstante esos puntos de contacto respecto a cómo Palacio se «distancia» de lo que importaba hacer con la literatura nacional, en *Débora* la crítica social es tradicionalmente explícita en el fragmento de la visita a los «Barrios bajos». El

⁵⁸ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas, Obra completa. Ensayos*, Edición de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 298.

discurso se convierte aquí en lo que la función-autor quería evitar (p. 134). A la vez se da un determinismo y sentimentalismo que hasta ahí sólo funcionaban como embragues discursivos risibles:

Sobre todo emocionan los niños, arrojados como trapos; dormidos con la piel sucia al aire. Candidatos, candidatos... Hijo de la habitación trajinada; hija de la agencia humana: tu madre te echará a la calle. Serás ladrón o prostituta. De hambre te roerás tus propias carnes (p. 134).

Como recurso formal, todo fragmento de *Débora* está referido a una determinada concepción de «literatura», esto es, a un determinado sistema de valores y normas establecidos por una determinada sociedad, como han constatado Rafael Gutiérrez Girardot y otros para la literatura hispanoamericana. Como *Débora*, los textos de Palacio se hacen a vista de estímulos dialectizados entre lector y función-autor. Sus textos muestran un tipo de utilización del texto literario y, a través de ello, es obvio, de la lengua, la literatura y el arte. Pero en el arte la grandeza y la perfección rara vez andan juntas, y ciertos fallos de la novelística de Palacio pueden ser aparentes: tramas detectivescas artificiosas, ciertos momentos de sermón, presencia de figuras fantasiosas. En última instancia, estos exigen la revaloración de las formas (y la crítica que comparte con ellas esferas operativas con las cuales legitimarse) en que un verdadero «contemporáneo» trata artísticamente el contexto social. Incumbe entonces puntualizar cómo esa posición de Palacio ha tergiversado la historia literaria que llega hasta nuestros días, a medio siglo de su muerte.

Vida del ahorcado (novela subjetiva)

Hay un triple juego conceptual en esta última novela de Palacio. Primero, y como acabamos de ver en *Débora*, toda novela no sólo es subjetiva sino que eleva el poder de esa calidad al mezclarse con las de sus lectores. Segundo, entre pleonismo y oxímoron, el subtítulo provee cierta continuidad a la creación novelística del autor, hayan o no leído los lectores su primera novela. Tercero, el hecho de publicar otra novela corta cuando la primera había tenido una recepción muy buena, es en sí un juego autorreferencial que, ya conociendo el *modus operandi* de Palacio, se justifica sobremanera en la lectura. Pero el giro de tuerca que le quiero dar a esta sección es que para 1932, cuando se publica esta obra que en verdad había terminado en 1931, Palacio ya tenía plena conciencia de cómo se leería cualquier narración que escribiera. Las últimas líneas de la obra no son sólo autorreferenciales respecto a la narración que las contiene sino también en términos de la obra completa del autor hasta

entonces: «Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... /Tal era su iluminado alucinamiento» (p. 184). Dicho de otra manera, con *Vida del ahorcado* se proponía aumentar su canon sabiendo que éste formaría parte de otros. Es más, es casi inevitable creer que varios de los fragmentos de la novela contienen por lo menos una leve alusión a sus experiencias personales, sobre todo en lo referente a la política y la *ley* (también discuto el discurso jurídico en la próxima sección). La complejidad de su postura se patentiza en «Audiencia», el penúltimo apartado de ésta la obra más extensa de Palacio:

Pero suprimamos por un momento la prestación lógica de respeto y adhesión por parte del ciudadano al organismo, coloquémoslo en un punto antagónico al fin social, y este ciudadano habrá perdido todo derecho al reclamo de garantía, se habrá colocado fuera de la ley. La sociedad sólo protege a los suyos (p. 181).

El truco está no sólo en considerar quién es el *outsider* y por qué sino también quiénes son «los suyos».

Como arguye Stanley Fish, crítico literario actual que ha indagado en las relaciones entre el derecho y la literatura y sus lenguajes teóricos, la ley es creativa en todo nivel, y construye sus principios aun cuando los está aplicando.⁵⁹ ¿No hacen lo mismo la literatura y la crítica? Estos dos campos, como demuestra el texto de Palacio, no funcionan con la lógica de que si algo *es* una cosa *no es* otra. Sin embargo, lo que los acerca a la literatura es el hecho de que históricamente han creído que tienen una meta, y que de acuerdo a lo que se intuya que sea se los puede entender desde afuera. En estas relaciones yace el problema del canon, y *Vida del ahorcado* las textualiza. En realidad el ideal de la erudición desinteresada siempre será algo elusivo. El hecho es que una cosa es reconocer los aspectos políticos del tipo de crítica considerada purista o retrógrada, y otra es exigirle a aquélla una utilidad política inmediata, especialmente en torno a textos recuperados. En su acepción original, anterior al descubrimiento de las clases, el canon (gr. *kanon*) era una varilla o junco; regla o ley en el sentido moderno. De acuerdo a la menos religiosa tradición postmoderna, el canon puede ser calibrado para ser lo que mejor ataque a cualquier tradición que quiera atacar un crítico particular, desde «obras maestras» o «monumentales» a «transhistóricas». El canon es, como se va viendo, un monolito modular, puesto al servicio de una cultura que no quiere admitir la lucha por el poder entre las clases intelectuales que la fundan. Después de todo, la nove-

⁵⁹ Stanley Fish, «The Law Wishes to Have a Formal Existence», *There's No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too*, Nueva York, Oxford University Press, 1994, p. 172.

la hispanoamericana era postmoderna antes de que la crítica extranjera la aclamara como tal.

Consecuentemente, si su preocupación actual es renovar el canon, los académicos autollamados progresistas tendrán que presentar un nuevo capital, pero constitutivamente diferente del capital plasmado en el conocimiento técnico y profesional.⁶⁰ Hace una generación crítica, en un par de notas acerca de las ediciones originales de *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1953), de Luis Alberto Sánchez, y la ahora canónica *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954), de Anderson Imbert, Torres-Rioseco previene a sus contemporáneos (en la creación de una historia literaria hispanoamericana) respecto al peligro de ensanchar el canon, o funcionar con definiciones generacionales rígidas. Al primero, que en aquella edición maneja más de mil novelas, le urge que «Probablemente la mejor manera de proceder sería eliminar el cincuenta por ciento de las novelas [...] o tal vez ahincar el interés en un manojo de novelas distinguidas y condenar el resto a una mera lista bibliográfica».⁶¹ Al segundo le sugiere que el orden estrictamente cronológico es un «sistema» bastante peligroso para el niño prodigio y para el escritor que llega ya maduro a la literatura.⁶² ¿Cuál es la diferencia para la revisión actual del canon entre esas actitudes de los cincuenta y que Villanueva y Viña Liste digan: «Nosotros, para historiar los casi cincuenta últimos años de la novela hispanoamericana, combinaremos en nuestra ordenación los criterios cronológico y nacional o geográfico, seleccionando a los autores más significativos y a las más representativas de sus obras (procurando no sobrepasar el número de 400 y 1.200 respectivamente) [...]».⁶³ ¿No es esto otra manera de tender hacia el canon? No obstante, una diferencia actual es la mayor preocupación teórica y meticulosidad de Villanueva y Viña Liste, lo cual en sí es otro criterio para la construcción de todavía otros cánones. Pero no hay que echarle la culpa a la teoría, porque siempre existirá. Lo que sí hay que evitar es la teoría mala en torno al canon, que es la que elimina la verdadera diversidad o la lucha verdadera por resolver problemas reales.

Si *Vida del ahorcado* vuelve a la problemática secular de confundir, mediante su narrador-protagonista Andrés Farinango, varios niveles reales y ficticios, permitiéndonos deducir, por enésima vez, que para el autor esos binarismos eran insulsos, hay otro nivel extratextual, genético si se quiere, al que también logra

⁶⁰ Cf. John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 54.

⁶¹ A. Torres-Rioseco, *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 175.

⁶² *Ibid.*, p. 108.

⁶³ Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 9.

llegar el autor. En su libro sobre el autor Fernández señala en una nota que «sólo en la última edición de las *Obras completas* de P. Palacio, realizada en Quito, Ed. El Conejo, 1986, aparecen las parcas indicaciones temporales presentes en la primera edición de *Vida del ahorcado*, inexplicablemente inexistentes en todas las ediciones posteriores».⁶⁴ Su aseveración debe ser templada por el hecho de que «edición» (hasta la actual, todas han sido reimpresiones) de 1976 de la Casa de la Cultura guayaquileña sí las recoge, y están dispuestas de la misma manera en la edición de Fernández de 1998.⁶⁵ Estos detalles, tal vez de mayor consecuencia para el enfoque filológico, son en verdad parte de cómo se va construyendo el canon de Palacio, con discusiones o afirmaciones que no deberían venir al caso después de que la corrección textual ha tenido lugar. Precisamente, cuando Fernández lleva a cabo un análisis estructural⁶⁶ y de la focalización⁶⁷ de *Vida del ahorcado*, lo que peligra es distanciar demasiado el estudio formal del contexto. Aunque Fernández recoge brevemente la polémica en torno a ese libro, en la introducción a su edición de las obras completas de 1998⁶⁸ hay un destiempo en la recuperación de Gallegos Lara, y consecuentemente ésta repercute en la discusión del canon.

Paradójicamente, el canon puede servir para sustraer canonicidad, o no ensancharla, porque mientras más se monumentaliza a los autores lo menos que se cree es que se puede escribir sobre ellos. Esto es lo que está detrás de la reacción negativa de Gallegos Lara a *Vida del ahorcado*: bajar a su autor de su pedestal no sólo por un desacuerdo ideológico sino por quién llevaría la batuta del canon. Respecto al canon de la centuria terminada, y estos textos de Palacio y otros que en varios momentos la historia literaria contemporánea y muy reciente ha leído como novela hispanoamericana, hay por lo menos tres cañones interpretativos (Nuestra América, Europa, Estados Unidos) que apuntan hacia el continente, aunque no siempre den en el blanco. «¡Destruimos los cánones, destruimos los cánones!» es el grito de guerra en esa tríada, o los tres hacen elegías

⁶⁴ María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, *op. cit.*, pp. 335-336.

⁶⁵ Todo esto tiene que ver con el carácter mercantil de la reimpresión o con el simple hecho de no haberse divulgado bien la obra del autor. Por ejemplo, en el suplemento *Paratodos* de *El Universo* de Guayaquil del 27 de junio de 1993, se publica «Relato de la desgracia en la persona del joven Z» [*sic*] (p. 12). Falta la importante adjetivación de desgracia con «muy sensible». Es más, la nota introductoria reza: «(El extraño relato del escritor lojano Pablo Palacio fue publicado en *Diario El Universo* el 18 de marzo de 1973)» (p. 12). Todo este andamiaje le daría la impresión al nuevo lector de Palacio que éste más o menos «nace» a casi setenta años de su fecha original, o que el periódico es responsable de que llegue a un público mayor, lo cual podría ser verdad, si no importara el contexto verídico.

⁶⁶ María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, *op. cit.*, pp. 333-347.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 370-375.

⁶⁸ María del Carmen Fernández, «Estudio introductorio», en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 34-35.

al canon. Nunca se discute el detalle revelador, el soldado raso en ambas posturas ideológico-literarias. Las imágenes castrenses no son gratuitas, y no sólo porque términos como «vanguardia» lo son, sino porque en esas guerras interpretativas salen malheridos varios componentes de la literariedad, o sea, todo detalle logístico, empírico e ideológico que hace o autoriza que un texto determinado sea una obra literaria o no. Ahí quedan autores, críticos y periodistas; hasta editores, proyectos editoriales, libreros, publicistas, historias literarias e incluso congresos. Tanto muerto y herido por el simple hecho de que lo que se cree «buena» novela en Europa, Estados Unidos y en Nuestra América no siempre es lo mismo. Esto ha ocurrido con Palacio. No menos ocurre respecto a la crítica, y basta con preguntar en Nuestra América sobre los «grandes» críticos latinoamericanistas de Estados Unidos para ver lo fuerte que es el silencio. La batalla por construir una narración o gran relato de antecedentes de todo esto no es menor.

La obra de Palacio siempre tendrá que superar lo que quiero llamar la inercia de la convención canónica. Por esa inercia, que también afecta a la crítica, he venido estableciendo el carácter y relación histórica de los géneros narrativos en cuanto la historia literaria de su canon. Los autores similares a Palacio tienen la capacidad generalizada de hacer que sus elecciones parezcan principios, y ofrecen un canon de gustos idiosincráticos como si fuera un sistema permanente de valores. Ello implica la recuperación de facsímiles o palimpsestos de cuentos y novelas marginados por la voluntad de sus autores (pensemos en «Rosita Elguero», escrito al salir de Loja, terminado el bachillerato, y recuperado en 1966), o por su superposición, contaminación o disolución de características genéricas en vigor cuando aparecieron. Sin embargo, hay que recordar la interrogante lógica que no se borra: negar un sistema absoluto y supremo abogando por un pluralismo de formas es imponer otro sistema absoluto y supremo de valores. Para Kermode, «One of the factors ensuring the fallibility of system is the recognition that all observation is dependent upon theoretical presupposition; for such presupposition must vary from age to age, from one community of interpretation to another».⁶⁹ Si vemos a Palacio y su obra desde esta perspectiva, notamos la necesidad de estudiar su recepción no sólo en términos de su relación con la narrativa hispanoamericana-

⁶⁹ *Forms of Attention* (Chicago, University of Chicago Press, 1985), p. 82. Cf. *Canons*, ed. Robert von Hallberg (Chicago, University of Chicago Press, 1984). Como vengo diciendo, no hay una atención fija en Hispanoamérica en torno al problema del canon. Sin embargo, después de que Harold Bloom publicara su polémico (por lo menos respecto a su reduccionismo de segunda mano de las letras latinoamericanas) *The Western Canon* (1994), ha habido por lo menos una reacción, concentrada en el ámbito argentino, *Dominios de la literatura acerca del canon*, ed. Susana Cella (Buenos Aires, Losada, 1998). De las historias de la narrativa hispanoamericana, la única ampliación concentrada del canon contemporáneo a Palacio se halla en Arango, *op. cit.*, pp. 293-328.

na afín, sino en términos de su verdadera relación con la narrativa de su patria. Si ya he afirmado que su «sabotaging of the representation of reality, narrative self-consciousness, details bordering the grotesque, and irony hold his readers»⁷⁰ o «...his subjective imagery [...] and transcription of psychic traumas make up a corpus characterized by existentialism, self-deprecation relegation of social criticism, and sophisticated technique, a combination subsequent narrative would emulate»,⁷¹ esto debe ser dicho con clara conciencia de que Palacio crea un canon.

Respecto a la eventual publicación de *Vida del ahorcado* tenemos varios testimonios, de los cuales los más conocidos y reproducidos son los de Benjamín Carrión y Espinosa. Son testimonios basados en cartas, y la crítica ha notado implícitamente su importancia para la genética de la obra, porque no se sabe si Palacio hizo cambios en sus manuscritos al no encontrar editor. No me incumbe interrumpir ese diálogo, pero sí especular respecto a las apropiaciones que tienen que ver con la construcción del mito personal de un autor. En un texto publicado originalmente en 1947, Espinosa asevera:

En el año de 1932 estuvo en Quito. Pablo Palacio había terminado su obra *Vida del ahorcado*, pero no encontraba editor ni estaba en condiciones de publicarla por su cuenta. Le indiqué que acaso alguna editorial española, con la que yo mantenía relaciones, podía incorporarla en su plan de publicaciones. Pablo Palacio me entregó los originales y yo me encargué de remitirlos a España [...].⁷²

Espinosa reproduce también la contestación de Palacio. Aparte de agradecerle efusivamente, le dice estar demasiado ocupado para aceptar la invitación de colaborar en *Hontanar*, porque como examinador,

tengo que preguntar a los niños: «Dígame, niño, ¿qué es la patria potestad?; dígame, niño, ¿qué es la sociedad conyugal?» También tengo que oírles hablar y apuntar las cosas que dicen, bien ordenaditas en especies de reseñas que se llaman actas. También tengo que interesarme porque uno que otro desgraciado pague su deuda al chulquero de la esquina. Y tengo también que dormir, que comer, que hacer limpiar mis zapatos y salir a conversar en el parque [...]. Ustedes han estado haciendo la revolución, pillos, Cuando triunfen me avisan. Antes no, porque yo soy un hombre ocupado.⁷³

⁷⁰ Wilfrido H. Corral, «Ecuador», *Handbook of Latin American Literature*, 2ª ed., ed. de David William Foster, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1992, pp. 287-316.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Carlos Manuel Espinosa, *Cinco estudios...*, *op. cit.*, p. 100.

⁷³ *Ibid.*, pp. 101-102.

Compárese la «realidad» de la cita tomada de su «novela» y el relato de la viñeta «10» (p. 150) con lo que le manifiesta a Carrión en carta del 17 de diciembre de 1931:

Estuve unos ocho días interesado en la política. Oiga, doctor, eso era una cosa terriblemente graciosa. Se habían reunido unos caballeros en un cuarto grande y Pío era Presidente de esos caballeros y yo era Vicepresidente de los mismos; la gente se había aglomerado para ver funcionar a estos caballeros. Entonces yo me paraba y decía cosas: la gente respondía «bravo, bravo», unos caballeros protestaban y los otros caballeros se ponían de acuerdo conmigo. Después yo insultaba a los caballeros que no se ponían de acuerdo y ellos se admiraban de esto, y ya cuando todos estábamos aburridos, nos íbamos de allí y nos acostábamos en nuestras camas. Por último, nos separamos y ahora ya no se reúnen más los caballeros.⁷⁴

Gustavo Salazar, compilador de estas cartas de Carrión, apunta: «No hemos encontrado datos sobre este asunto». Los detalles no importan, porque la dinámica de grupo, el uso y abuso de la política y su lenguaje, y sobre todo la percepción que tenía de todo aquello, es lo que Palacio va a novelizar, así sea telegráficamente, «para proteger a los culpables». Cronológicamente, Palacio no había tomado posesión de la cátedra de Historia de Filosofía en la Universidad Central, pero la plantilla del discurso jurídico que discuto aquí ya estaba presente en su vida y obra. Las ideas que tienen que ver con la ley giran en torno a los ejes de autonomía, autoridad, creencia, contingencia, verdad, justicia, valores, ilusión, ética, moral, filosofía y otras doctrinas. Éstas no siempre tienen que ver con la realidad, como parece argüir en su ensayo sobre el tema, así que sólo quedan dos términos aplicables a la literatura y la ley: lenguaje e interpretación.

Por estos dos términos, entonces, podemos preguntarnos qué hacer con el contenido de una carta del 14 de noviembre de 1931, en la cual Palacio le dice a Benjamín Carrión:

Rendiré mi grado después de pocos días. Voy a dedicarme definitivamente a la profesión, si es posible. La política, a la porra. Y las masas y los proletarios, a la porra. ¿Para qué toda esa comedia? Aquí los pobres, ilos pobres pobres!, les llaman a los socialistas ladrones. Entonces, ¿qué tenemos que ver nosotros con eso?⁷⁵

Si las viñetas reunidas en los apartados «La rebelión del bosque» (pp. 166-167), «Orden, disciplina, moralidad» (pp. 174-176) y otros se rigen por una incoherencia

⁷⁴ Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 151.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 150.

conceptual en que las formas verbales son el mandato y un lenguaje castrense, las que tienen que ver con Ana, naturalmente y aparte de la manera en que la maltrata, templan el deseo de disciplina que es el subtexto de la novela. Es la disciplina que, si se teje novela y vida, Palacio considera ausente en presuntos progresistas y capitalistas. Veamos lo que dice la novela:

He aquí el 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. 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 remolino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras el lado en donde caerás después del salto (p. 146).

En la que sin duda es la más inteligente recensión extensa de *Vida del ahorcado*, Rubén Darío Buitrón precisa: «En fin, nada ni nadie se salva de apretujarse unos contra otros en ese cubo en donde el narrador encierra a todos y se encierra a sí mismo, como un último reto en el que enfrentar y afrontar la realidad es la última posibilidad de renacer o el golpe definitivo para la destrucción».⁷⁶ Esta descripción es también un emblema del problema de la crítica ante las novelas de Palacio y su «familia». La novedad de ellas estaba en su apariencia no en su substancia, y el *boom* comercial fue más real que la «nueva novela», porque ésta ya estaba en Palacio. Dicho de otra manera, en los años veinte y treinta la historia literaria hubiera podido ver que ciertas técnicas hoy llamadas eurocéntricas eran otra cosa. Es más, ya entonces había una contradicción implícita entre la política de los escritores del *boom* y los aspectos existenciales de sus novelas.

Pero lo que todavía queda para la genética textual es el hecho de que Palacio, aparte de encargarle el manuscrito de *Vida del ahorcado* a Espinosa, también se lo había entregado a Carrión. En carta a Carrión citada anteriormente, se refiere «al folleto aquel a España».⁷⁷ Ahora, ¿hay diferencias, re-escrituras, variantes o cambios importantes, un borrón, notas marginales, tachaduras, apuntes u otras apostillas que permitan hablar de giros en la génesis de *Vida del ahorcado*? Aparentemente nunca lo sabremos, y volvemos así al principio de esta introducción: lo que nos queda es su escritura, y vayamos a sus primeros textos para examinar no tanto la progresión genética sino la del producto final. Si la empresa de la crítica genética por lo general borra el perfil del producto acabado —cuestionando la noción del texto como objeto de arte de la cual se jactaba el

⁷⁶ Rubén Darío Buitrón, «Pablo Palacio: *Vida del ahorcado*», *Cultura*, VII. 20, septiembre-diciembre de 1984, p. 523.

⁷⁷ Benjamín Carrión, *op. cit.*, p. 145.

new criticism estadounidense y algunos filólogos reacios hispanoamericanos— en el caso de Palacio, como en el del antecesor que se le impone, Kafka, y Proust, se ha llegado al punto en el cual uno tiene que cuestionar si en verdad hay tal cosa como una versión definitiva de *Un hombre muerto a puntapiés*. Veamos si la pregunta tiene una base escritural.

Los «cuentos»

Aunque gran parte de su fama se debe al hecho de haber publicado un par de cuentos antológicos, parecería que desde el momento de su reconocimiento inicial por ellos Palacio hacía lujo de poseer una manera literaria distinta y no poco chocante. El autor era honesto hasta el fondo, increíblemente chistoso, y subversivo respecto a lo que se creía normal en la Hispanoamérica de su tiempo, hasta el extremo de que parecía un expatriado cínico. Palacio probablemente sabía que estaba escribiendo cuentos «nuevos», y obviamente no esperaba que el éxito le llegara sin contratiempos. Tenía buen oído, y acostumbraba a escribir rápidamente, en arranques de prosa energética más que pensada, una prosa que extrañamente, considerando el resultado total, en verdad no requería mucha revisión. Esto se nota en cuentos como «El huerfanito» y «Amor y muerte», que son de su primera etapa, si se puede creer en ello para un autor malogrado tan joven. Recuérdese que con estos cuentos Palacio no tuvo que pasar por el rechazo que sería pan de todos los días para un autor joven de hoy. Desde esos dos cuentos se nota claramente que Palacio simpatizaba vívidamente con lo grotesco e insólito. Como arguyo más adelante, conocía a sus *outsiders* y entendía para qué los usaba la gente de su época. «Nos arrojan del pueblo, nos arrojan de la casa porque dice el señor cura, dice el pueblo, dice el casero que vivimos mal» (p. 61) dice Daniel el padre en «El frío» (1923). «Yo sentía pena de que fuera la vía pública el obligado escenario de nuestros amores...» (p. 95), y «yo me admiré de que pudiera decir esas cosas en público» (p. 99) observa el narrador en el subestimado «Una mujer y luego pollo frito» (1929), publicado con pseudónimo. Y la preocupación llega hasta las acotaciones del metarrelato disfrazado de metateatro, «Comedia inmortal»: «¡Ah, el tal público!» (p. 84). En los cuentos, y aun en sus ensayos, la voz autorial pretende ser pública y transmitir lo que Barthes llama *doxa* en *Le plaisir du texte* (1973); es decir, la Opinión Pública, la Mentalidad de la Mayoría, el Consenso Pequeño Burgués, la Voz de la Naturaleza, la Violencia del Prejuicio. O sea, hoy y siempre la opinión pública ha sido la falsa evidencia, las máscaras de la ideología, el habla adaptada a la apariencia.

Es decir, el ser *outsider* se complica con el «qué dirán» que rige a gran parte de la sociedad representada y la real que es su fuente. Son ciertos ecuatorianos

(por así llamarlos) de educación formal incierta que más se parecen a monstruos, parece decir Palacio, aunque son extremadamente divertidos. El diálogo de tono perfecto que él hace salir de sus bocas disminuye el peso de cualquier criterio moral respecto a ellos. Está presente, pero es invisible, porque los lectores probablemente sentían lo mismo. Son almas que en última instancia no le hacen mal a nadie, como cuando en «El cuento» no importa qué le haga el personaje anónimo propuesto por el narrador a la prostituta igualmente anónima sino el «¿qué dirá la opinión pública?» si ella le raja la cabeza. Todo el mundo sabe quiénes son los verdaderos *outsiders* en el mundo. No es casual que, aparte de las referencias a la «Laura» y «Judith» a quienes Palacio dedicó sus poemas, «El cuento» sea el de mayor referencialidad histórica de la colección *Un hombre muerto a puntapiés*. Palacio está diciendo que muy por encima de los problemas reales y de larga historia lo que importa en la sociedad representada es «el cuento», «la opinión pública, morigeradora de las costumbres políticas, de las costumbres sociales, de las costumbres religiosas» (p. 43). Tampoco es casual que en este cuento se vuelva a burlar de los sociólogos (recuérdese el Recoledo de «Un nuevo caso de *mariage en trois*»), y la conexión entre la opinión pública y la ley se va haciendo más patente en un narrador de veintiún años que iba a estudiar leyes. Fernández intuye esta ingerencia en el discurso del autor, pero se limita a una breve discusión en torno a *Vida del ahorcado* y «Un hombre muerto a puntapiés»⁷⁸ y la diluye en una discusión posterior.⁷⁹ Como nuestro en esta sección, el discurso jurídico es más complejo, está en la génesis de su cuentística y es la génesis de su cosmovisión.

Palacio publicó su primer cuento en 1921, y muchas de las colaboraciones en esta edición contienen la novedad de referirse al significado de esa «primera época» de su magra producción y cómo condujo a que su autor se convirtiera en monumento nacional. Sin embargo nunca podremos saber a qué podría atribuir sus dones de escritor, sea familia o lecturas. Tampoco podremos saber cuál creía él ser su primer cuento genuino, o que valía la pena. El problema genético es el siguiente:

Much of the evidence has been manipulated since it was produced. Notaries or widows have numbered and arranged, librarians glued and bound in volumes, creating dossiers which are not always appropriate. Even worse, material has been censored by loving hands. Documents have been dispersed. Many of them, on fragile paper, can only be consulted in reproduced form, which often fails to provide needed evidence (ink color, watermarks, etc.).⁸⁰

⁷⁸ María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, *op. cit.*, pp. 246-248.

⁷⁹ María del Carmen Fernández, «Estudio introductorio», *op. cit.*, p. 46.

⁸⁰ Frank Paul Bowman, *op. cit.*, p. 633.

Pero la evidencia textual de que Palacio al fin se comprometió con los mundos que competían en su mente tal vez esté en «Los aldeanos» (1923) y «Sierra» (1930). A pesar de la materia, no hay nada didáctico en esos cuentos. Esto no es una contradicción, porque el aspecto más perturbador de esos relatos es que, aun cuando evocan la cosmovisión y ciertos elementos autobiográficos del autor, nos permiten ver claramente su efecto en los que rodean a sus protagonistas. En «Los aldeanos», la única manera de obtener el visto bueno de Margarita y Miguel es cediendo a sus fantasías, y tal como se alude con el fin nostálgico, en ello yace la autodestrucción. Sin embargo, el tono de los relatos es tan leve y preciso como el de los que contienen elementos románticos, como «El frío», de 1923, y «Rosita Elguero (historia vulgar)» del año siguiente. Y como los mencionados primero, estos dos cuentos no necesitan nombrar los temas de gran profundidad que contienen –seres marginados, ignorancia, moralidad, sexismo– porque el cincel de Palacio labra tan rápidamente que incluye todos esos temas. Palacio, no cabe duda, no se sentía amenazado por el hecho de tener que convertir el sexo y violencia de su época en texto, especialmente si revelaba algo sobre su sociedad.⁸¹

Sabía muy bien cómo la gente podía ser seductora y mala, simplemente porque así eran (y nadie lo podía explicar) o porque estaban tan desesperados. Pero en cuentos como «Luz lateral», y en verdad en la mayoría de los de *Un hombre muerto a puntapiés*, los narradores quieren explicarse indirectamente el porqué; y cuando los personajes lo hacen directamente el resultado es que los lectores presenciamos cómo los individuos se acercan más entre ellos, a pesar de que sus futuros como parejas, socios o amigos parezcan inciertos. Éste es el caso de Rosalía y de Gual en «Las mujeres miran las estrellas». Palacio, como intuimos por sus ensayos, tal vez era lo suficientemente filósofo como para estar menos interesado en mujeres individuales que en la idea platónica detrás de todas ellas, o en el problema hermenéutico que ellas posan para los hombres cuyos cerebros están atrofiados por la lujuria. Sus mujeres no tienen nada de particular, son conjuradas básicamente por epítetos irónicos, o por sinécdoques. En cierto sentido, hay una reificación de la mujer, y vale conectar esto a una observación de López Alfonso en su estudio para esta edición: una obsesión de los cuentos en *Un hombre muerto a puntapiés* es

⁸¹ Recordemos la elaboradora especulación sobre la actividad homosexual en «Un hombre muerto a puntapiés». No es casual que el padre del niño agredido por el pederasta se llame Epaminondas, general homosexual tebano, líder de soldados homosexuales, famoso por su sentido de la justicia. Recordemos también la mención de la «tribadista» (arcaísmo referente a la práctica lujuriosa entre mujeres) en «Una mujer y luego pollo frito». En noviembre de 1997, después de más de una década de activismo, fue derogada una amplia ley ecuatoriana contra casos de homosexualismo. La actitud social ha cambiado drásticamente, según se desprende de un artículo anónimo reciente, «Gays: la despenalización sí ayudó», *El Comercio*, 21 de junio de 1998, A7. Cualquier actitud machista que se quiera encontrar en la base de estos prejuicios también sería avalada por el Código Penal de 1906 respecto al adulterio.

el miedo a la mujer. Ese miedo explica por qué los elementos «fantásticos» en Palacio están demasiado enredados en la cotidianidad concreta como para permitir el paso hacia la irrealidad. Todo lo «raro» en Palacio está remojado en la razón, y en el razonamiento, en un realismo, sí, realismo, pero envenenado de metáforas. Por eso Fernández afirma con seguridad: «La cosmovisión que se desprende de la obra de Palacio es profundamente escéptica. Percepción existencial antirromántica que la sitúa de lleno en la modernidad».⁸²

Bajo cualquier criterio, Palacio no era un sentimentalista. Si era algo, como sus personajes, era un fantasioso defensivo, un actor, un fabricante, un pavo real, un vendedor de tesoros. Construía «mentiras» en torno a sí mismo y luego se metía dentro de ellas a bailar. Sus hombres y mujeres tienen dinero para mantenerse a duras penas, y frecuentemente tienen profundos problemas personales, porque no tienen la menor idea de qué puede ser *una* verdad. Palacio sabía que cada vida es una historia cuyo gran diseño nunca puede ser visto mientras uno está en él. La vida, como vimos en los comentarios sobre ésta citados respecto a *Débora*, no es asunto de ponerse máscaras. Éstas están lejos de la vida verdadera de Palacio, o de lo que conocemos sobre ella, pero cercanas a su experiencia interna, especialmente respecto a sus esperanzas, arrepentimientos y declive inexorable. Pero no hay suficiente en estos cuentos como para que se pueda hablar de una «familia Palacio», porque la tipicidad no es el fuerte de Palacio. Como consecuencia el autor no teme mostrar lo limitada que es aquella gente respecto a sus sentimientos, sensatez y visión. Siguiendo con la noción de que el ser alienado *avant la lettre* es un prototipo en Palacio, o es un «precursor maldito» según Ruffinelli,⁸³ el siguiente esquema se desprende de sus cuentos. Mucho se ha escrito respecto a cuán extraordinarios son sus personajes. Pero la verdad es que son perversa y terriblemente ordinarios. Lo que siempre nos impacta de ellos es su conciencia desgarradora y horrible de lo ordinarias que son sus vidas, y los esfuerzos que a veces llevan a cabo para escaparse de ellas. Acoplados a un *taedium vitae*, sus esfuerzos son torpes y absurdos, y frecuentemente los conduce a una angustia mayor. Ésa es la horrorosa mediocridad de sus vidas cotidianas, que sólo aumenta con sus desesperados esfuerzos. Pero de repente se da un giro convulsivo y azaroso, ocasionado por algo trivial. Y de inmediato el autómatas salta a los rieles. Es un momento inconsecuente que no dura más de un instante, y él o ella se pasa el resto de su vida arrepintiéndose.

No obstante, sus cuentos también muestran una leve esperanza (a lo Kierkegaard), que nunca se menciona pero que es muy palpable. Ésta se refiere al deseo de que todo saldrá bien en sus vidas, sea por medio de una amistad, un

⁸² «Estudio introductorio», *op. cit.*, p. 51.

⁸³ «Pablo Palacio: retrato de un precursor maldito», *Revista de Bellas Artes*, México, Nueva Época, n° 27, junio-julio de 1976, pp. 20-23, artículo revisado para esta edición.

amor, lazos familiares perdurables, o un acto tan gratuito como el que los hizo saltar al peligro de los rieles. Es así como Palacio dramatiza las luchas del mediocre. Aun en uno de sus cuentos más enigmáticos, «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z», el protagonista está retratado al principio como alguien que se ha agriado física y psicológicamente; lo cual es un recuerdo a los lectores que la gente que de repente enloquece a veces da avisos. En este cuento, como en buena parte de su obra, Palacio está tratando de desentrañar lo inexplicable, a la vez que lo quiere representar: el escritor que escribe desde su perspicacia no sus presentimientos. Palacio es desde entonces un jovencísimo autor que se presenta como un escritor a contracorriente, un insumiso que se plantea un ambicioso proyecto narrativo lleno de bilis, desgarro, hallazgos e insolencia. Como tal, inmediatamente se diría que su obra va acompañada por varias presencias tutelares, y se hablaba de Pirandello. Pero no hay en verdad un expediente en que fije sus influencias, o admita alguna. Como vengo diciendo, tal vez en esa falta de precisión esté su originalidad. No obstante, y como se verá en sus ensayos y traducciones, es bastante seguro que los conceptos encontrados en Heráclito y sus émulos contemporáneos es lo que más le influye a Palacio. Por ahora, pues, todo está en su escritura. Profundicemos entonces por lo menos en el más conocido de sus cuentos, «Un hombre muerto a puntapiés», escrito cuando tenía veinte años, su génesis.

«Un hombre muerto a puntapiés»

¿Por qué un hombre muerto a puntapiés en vez de a «patadas»? ¿Qué reprimía Palacio, cuando bien sabemos que lo que menos le preocupaba era la reacción negativa de la burguesía? Pensar que tal vez creía que con la idea de un hombre muerto de por sí sacudía a ese grupo social es tan especulativo como los artículos que pretenden fijar las razones de su «suicidio». Sin embargo, todo ese título me hizo detenerme y considerar qué sería vivir en una cultura literaria ecuatoriana en que Palacio hubiera sido desterrado u olvidado. El público crítico actual ha encontrado en él la idea del deseo reprimido, es decir, la idea de que uno puede ser atraído apasionadamente hacia otra persona casi sin saberlo. Ésta es una idea algo discutible, en el menor de los casos. Pero no seguir considerándola, no tenerla como recurso explicatorio posible, es una condición empobrecedora. Una excepción es Donoso Pareja, quien al hablar de los grandes autores ecuatorianos de la década del 30, bien dice que volver a Palacio es avanzar en el relato nacional.⁸⁴ Allí dice: «Palacio maneja ya la idea del “deseo”

⁸⁴ Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*, Quito, Editorial del Conejo, 1985, p. 101.

como motor de la organización del discurso [...] la escritura (aunque sea a gatas se irá dando en el deseo y por él [...] quedarse en la simple historia es no haber leído nada».⁸⁵ Palacio muestra, precisamente, que debido a que deseamos y nos oponemos a nuestros deseos nuestras vidas internas siempre están en una especie de guerra civil. Se opone así a la «escuela» psicoanalítica que cree que mientras haya menos deseos y menos conflictos todo saldrá bien. Tal vez dándole la razón a Freud, Palacio nota que si el deseo yace embotellado por demasiado tiempo, estimulado pero no reconocido, es probable que cualquiera de sus lectores actúe como sus personajes que ejecutan actos inesperados. La obra de Palacio, que desde principios de los años setenta ha comenzado a recibir la atención crítica y editorial que antes dialogaba con sordos, provee a la narrativa ecuatoriana, si no un deseo reprimido, una entrada todavía no bien determinada en la prosa hispanoamericana, especialmente en la que irrumpe en los años sesenta y sigue determinando gran parte del canon actual.

Es decir, aparte de la obra de Aguilera Malta, es sólo en la cuarta parte del siglo veinte cuando un autor ecuatoriano (de décadas anteriores) se convierte en parte de la problemática que surge en la historia literaria respecto a la canonicidad y la «modernidad» que suele acompañarla, como digo más adelante. Es precisamente con «Un hombre muerto a puntapiés» (1926) que empieza este tardío rescate textual, iniciado fuera del país. En orden cronológico, Palacio había publicado anteriormente varios otros textos en revistas o periódicos de su Loja natal, como en revistas quiteñas de vanguardia. No obstante, la singularidad de «Un hombre muerto a puntapiés» permite, por ejemplo, que la revista *Hélice*, en la cual había publicado este texto en el número de abril, le publique cuatro «cuentos» más en sendos números consecutivos. De los cinco textos publicados en *Hélice*, «El antropófago» y el que nos ocupa en esta sección llegan en forma original a las irregulares e incompletas compilaciones de su obra.⁸⁶ Hasta la edición reciente de Fernández aquéllas son llamadas ya «escogidas» ya «completas», o coleccionadas bajo el título de cualquiera de sus textos más conocidos. En vida del autor, la última obra publicada es del año 1943, aunque la publicación de lo que se puede denominar su obra «creativa» (lo digo en el sentido tradicional, porque sus ensayos son tan creativos como su ficción) llega

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 104.

⁸⁶ No me detengo en la consabida importancia de las revistas vanguardistas para la historia literaria, por efímeras que hayan sido. Véase, sin embargo, Vladimiro Rivas Iturralde, «Un acercamiento a *Hélice*», en: *Desciframiento y complicidades* (México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1991), pp. 81-94, reproducido en la edición facsimilar de la revista: *Hélice* (Quito, Banco Central del Ecuador, 1993), pp. 9-14. Para un contexto mayor véase el capítulo cuatro de Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana. A través de sus revistas* (México, D.F., Ediciones de Andrea, 1968), pp. 98-121; como también *América. Cahiers du CRICCAL* 4/5 (1989), dedicado a «Le Discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres (1919-1939)».

a su fin en 1932. Es el año de su primera muerte, según la interpretación de su amigo epistolar Espinosa (1987), cuando se publica la segunda de sus «novelas», *Vida del ahorcado*.

En líneas generales, la anterior sería la historia textual del *incipit* de «Un hombre muerto a puntapiés», que luego daría título a la colección de «cuentos» que Palacio publica en 1927. Desde entonces, el relato ha sido publicado en antologías, revistas, periódicos, suplementos, libros de texto y obras de difusión, en el Ecuador y fuera del país. Esto no es difícil con un texto que no llega a las diez páginas de extensión, no importa cuál sea el formato. Dicho sea de paso, las «obras completas» de Palacio casi nunca han cubierto más de unas doscientas cincuenta páginas. Sin embargo, confirman una variante de la clásica posición estética de que lo bueno cuando breve es dos veces bueno. Palacio se adelanta personal y artísticamente a su espacio dialógico, ya lo ha constatado exhaustivamente su crítica más importante y hasta la fecha única autora de un libro completo sobre él.⁸⁷ Como sabemos, Palacio estira los regímenes de la modernidad aún más allá del extremo de chocar a los burgueses, sean críticos o lectores «normales». Al sabotear la infinitud de posibles contratos miméticos, la autoconciencia narrativa, los valores patrios, la cultura localista y la incultura de pretensiones internacionales, Palacio no hace otra cosa que mantener el interés de sus lectores. Si a esto se añade el privilegiar lo grotesco, destacar injusticias sociales, un sentido irónico ilimitado, y la destrucción de la función referencial del lenguaje, se está ante la paradójica situación que encapsula la recepción de «Un hombre muerto a puntapiés». Para la crítica nacional, las obsesiones personales del autor no están muy veladas. Pero esta «ventaja» interpretativa no se vislumbra en el relato, además de que por lo general sus adeptos victimizan la base de sus interpretaciones con la subsecuente falacia biográfica de ver al autor empírico en el texto sacado de sus manos. El relato es en verdad microcosmo de imágenes subjetivas, una transcripción de ciertos traumas psíquicos, personales o universales, que conforman un corpus caracterizado también por el existencialismo, auto-desaprobación, y técnicas sofisticadas. Esta combinación será emulada por la narrativa ecuatoriana posterior, que la aúna a las todavía poco fijadas influencias que recibiría del exterior.⁸⁸

⁸⁷ Véase María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, *op. cit.*

⁸⁸ El texto más cercano al de Palacio sería «Le bonheur dans le crime» de Barbey D'Aurevilly, incluido en *Les Diaboliques* (1874/1882). Un tema que comparten ambas obras es el deseo de oponer a criminales arrepentidos los que no se arrepienten. No creo casual el epígrafe de la obra de Barbey D'Aurevilly, «Dans ce temps délicieux, quand on raconte une histoire vraie, c'est à croire que le Diable a dicté». Tampoco lo son los títulos de los otros textos de la colección, «A un dîner d'athées», «La vengeance d'une femme», «Une histoire sans nom», «Ce qui ne meurt pas», etc. El primero (81-128) y el resto se recogen en Jules Barbey D'Aurevilly, *Oeuvres romanesques complètes*, II, ed. Jacques Petit (Paris, Gallimard, 1966).

La fábula del relato produce abundancia de comillas al analizarlo, porque nada en él puede determinarse con seguridad. Si se trata de normalizar el texto, proveerle un esquema manejable, encasillarlo por códigos narrativos o estrategias temáticas, el resultado es el mismo: un oscilar lingüístico y un reflexionar ensimismado sobre la *dificultad* de narrar. Si se busca marcos detectables, el único sería el del relato policial de vespertinos escandalosos. Las coordenadas de éste están presentes, pero el relato se aleja de los aspectos de los cánones del género (se debe recordar que «Un hombre muerto a puntapiés» es de 1926): se disminuyen el *suspense*, la especificidad negativa, la transición del misterio al problema, las series temporales que giran en torno a los ejes ausencia/presencia, en fin, la importancia que se asigna a tal o cual aspecto de la diégesis. Todo esto para desviar la atención de los lectores a elementos sórdidos, poco ajenos al género de la crónica roja. No obstante, se debe notar entre estos y el esqueleto de estructura narrativa dual que sí deja Palacio las deudas para con los módulos folletinescos, con el protovanguardismo del absurdo e incluso para con el género de perversión rosa. El narrador postula que «hubiera querido hacer un estudio experimental; pero he visto en los libros que tales estudios tratan sólo de investigar el cómo de las cosas; y entre mi primera idea, que era ésta, de reconstrucción, y la que averigua las razones que movieron a unos individuos a atacar a otro [*sic*] a puntapiés, más original y beneficiosa para la especie humana me pareció la segunda».⁸⁹

Esta iniciativa se apoya de inmediato en un discurso seudofilosófico que quiere legitimarse con la cita (escueta) de autoridades, que en verdad socava cualquier efecto de lo real que los lectores del relato quieran dar a éste. El interés de Palacio en la literatura convencional, y en la «paraliteratura» a la vez que en la «metaliteratura» causa una oscilación entre un empleo creador de estos modelos y una asimilación burlesca de componentes literarios formulaicos y bombásticos. El recorrer posiciones alternas es en este autor un reflejo de las condiciones sociales y estéticas en las cuales la vanguardia literaria se quería establecer en el Ecuador (con «El Grupo de Guayaquil» y sus secuelas) durante un momento histórico conservador. Pero es una ruptura que, inevitablemente, se da en la médula de una tradición normativista.⁹⁰ Así también la temática del relato rediseña y tergiversa las experiencias del autor como docente, escritor, periodista y político. Es más, Benjamín Carrión⁹¹ nota en el relato las influencias

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 8.

⁹⁰ Véase: Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», *Narradores ecuatorianos del 30*, ed. de Jorge Enrique Adoum y Pedro Jorge Vera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXI, y Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30...*, *op. cit.*

⁹¹ Benjamín Carrión, «La literatura más atrevida que se ha hecho en el Ecuador», *op. cit.*

de Poe y Maupassant, mientras que Cornejo Polar⁹² conceptualiza «Un hombre muerto a puntapiés» como una discutible aunque parcialmente factible bipolaridad en que se tematizan, con venias antirrealistas, una poética y una narración. Pero en lo que no hay una deuda inmediata, sino más bien un saldo adelantado, a su favor, es con el módulo de «el-texto-dentro-del-texto».

Creo que este relato tiene una fluidez mayor, que se hace patente al desobedecer el «contenido de la forma» que le quiere facilitar a los lectores el apócrifo epígrafe de *El Comercio* de Quito con que comienza el relato. No digo *cuento*, porque, precisamente, el narrador de Palacio quiere revelar el recurso, procesar experiencias vitales, como el acto de leer, y analizar ideologías e intenciones dentro de una narración aparentemente fragmentada. La obsesión del narrador no sólo se convierte en la reconstrucción ilógica de un texto periodístico dado sino también en el estímulo para cuestionar la génesis y verosimilitud de cualquier texto literario. O sea, todos los textos de «Un hombre muerto a puntapiés» son el texto del cuento homónimo, no se los puede dividir. El reportaje periodístico de un hombre muerto a patadas (vocablo que Palacio no emplea, con alevosía) y el relato más largo y simbiótico de la muerte «verdadera» se exoneran de manera mutua al ser igualmente polivalentes y al depender de la subjetividad del narrador. En un sentido es como si se dijera que la psicología básica de un asesino intolerante es la misma en toda clase. Todo esto se logra dentro del marco de una parodia pre-Borges de los métodos inductivos para el razonamiento y, como dije arriba, del género policíaco. De esta manera, se logra la incredulidad de los lectores ante los giros irónicos, alusiones tácitas, simbolismo fálico, y arreglos tipográficos poco ortodoxos. En Palacio, cuya preocupación literaria y filosófica por la «verdad» antecede por mucho a las elucubraciones actuales de Vargas Llosa, el protagonista mayor es el lenguaje y sus esquemas dominantes. La crítica de este relato, que en el caso ecuatoriano constantemente reproduce evaluaciones primerizas sin ninguna actitud revisionista, no se ha dado cuenta de que estos logros son los que convierten a «Un hombre muerto a puntapiés» en el paradigma y barómetro de lo que postulaba Palacio. En última instancia, este «texto modelo» revela dos realidades coherentes e incompatibles: que ninguna narración permite la comprensión de su propia coexistencia dentro de un referente perversamente lúdico, y que cualquier explicación crítica *no* es falsa, debido a que la inaccesibilidad puede ser dada como la solución a los problemas postulados por lo narrado. Esto, como bien ha visto Fernández⁹³ coadyuvada por las teorías de Bal, se debe al desmo-

⁹² Antonio Cornejo Polar, «“Un hombre muerto a puntapiés”: poética y narración», en: Miguel Donoso Pareja, ed., *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas, 1987, pp. 163–171.

⁹³ En: *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, *op. cit.*, p. 358.

ronamiento de las funciones atribuidas a los narradores en primera o tercera persona.

Sin embargo, respecto a lo lúdico, hay algo que no ha notado su crítica. Sabemos, por documentos, referencias y varios intentos de biografía, que Palacio era un abogado de gran profesionalismo, e incluso de cierto éxito. Su tesis no deja duda de ello. En este sentido, lo que recorre como un fantasma por su prosa es lo que podríamos llamar *discurso jurídico*, y le agradezco a Javier Vásconez su claridad y convicción al alertarme al respecto. Hay en la mayor parte de los relatos de Palacio una relación con la ley, entendida como el mantenerse dentro de las reglas del juego. Pero sus personajes, acorralados por varios límites, pautas, normas, reglas, fronteras y muchas otras barreras, optan por quebrantarlos. Sus relatos no nos instruyen en un sentido estricto respecto a la ley. Todo lo contrario, nos ofrecen una mirada al abismo causado al romperla, que también es el caos que nos destruye a nosotros y los que nos rodean. Sus personajes, en vez de darnos ejemplos de cómo ganar el juego nos muestran historias amorfas de obsesiones en torno a cómo ganar el juego. En vez de presentársenos como seres divertidos, lo que tenemos son comportamientos limítrofes, destructivos. En ellos se trata de quebrantar la ley, de saber cómo hacer trampas, y subvertir el sistema; condición agravada al no saber cuál o cómo es el sistema que produce esas leyes. Es natural entonces que la prosa sea cínica, que los personajes no sean fuertes lo suficiente para desarrollar un sistema que les permita vivir con la ley y llegar a una verdad, así sea la suya. Personajes como el teniente en *Débora* no logran pasar del caos al orden porque quieren que así sean las cosas, lo cual los haría los ganadores del sistema. Son, más bien, perdedores, porque, siguiendo con la metáfora del juego, se trata de entender la suerte del juego. Éste, si la sociedad es la mesa en que uno se juega todo, comienza como algo entre amigos, sin leyes. Pero al meterse en un juego más grande, donde abundan las leyes, el jugador individual (digamos, los personajes de Palacio), entran en el anonimato. Los que siguen las leyes pueden ganar; los que no, tienen todas las de perder. Palacio, en su mentalidad de abogado combinada con la de esteta, vio que así eran las cosas, le guste a uno o no. Por ende, y sin intentar aquí un entendimiento psicológico de su *sancta sanctorum*, en sus personajes proyecta deseos que, dígame lo que se diga respecto a su presunta «docura», remiten a la parte de su ser que tenía aprisionada, la que no quería ser un objeto de las leyes, especialmente cuando eran absurdas.

Detrás de este andamiaje, sin embargo, yace y sigue vigente el hecho de que con este relato se inicia y construye el palacio de Palacio. Con la excepción del libro de Fernández y su rehabilitación de las obras casi completas del autor, la crítica posterior a la publicación de la canónica *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*,⁹⁴ no obstante, ha añadido muy poco a lo que se ha argüido hasta la

⁹⁴ Miguel Donoso Pareja, ed., *op. cit.*

saciedad respecto a relatos como «Un hombre muerto a puntapiés»: que la praxis social palaciana queda perfectamente textualizada en el relato.⁹⁵ Más productivo que hablar de un «lector ficticio» (que en verdad queda fulminado por la «función-autor» foucaultiana y su concomitante atención a las relaciones entre discurso, poder y verdad) sería indagar en la crítica de las formaciones estrictamente discursivas que relacionan a este relato con los otros nueve de la colección. Aparentemente poco importantes, títulos como «Las mujeres miran las estrellas», «Señora», «Brujerías» (originalmente publicado como «Brujería primera» y «Brujería segunda»), «Una mujer y luego pollo frito» y «Un nuevo caso de *mariage en trois*» (fragmento de la novela perdida «Ojeras de la virgen») no actúan como guías semánticas para un sexismo sin concesiones sociales, o para una nueva visión posdariana de lo «raro» en la literatura que se autoengendra. Son sobre todo alusiones a una verosimilitud falsa, independiente de los textos. Si se cree en el polo genérico de la ficción policiaca ciertas premisas sociológicas conducen a postular que el ideal del *habeas corpus* fomenta los valores de la democracia liberal. Como se sabe, Palacio no podía estar más lejos de esta elección ideológica. Precisamente, en el relato no hay un cuerpo *per se*. En ese sentido, el análisis sociológico y estructural que sigue de moda en parte de la crítica ecuatoriana de Palacio es falso como hipótesis literaria o sociológica totalizante. Es decir, los títulos que rodean a «Un hombre muerto a puntapiés» son parte de metarrelatos en el sentido que proponen no uno sino varios significados y funciones textuales que se explican parcial o totalmente en el texto.

Siguiendo con lo que *no* ha hecho la crítica de Palacio, se puede pensar en la falta de análisis feminista de su obra. Por cierto, comenzando con obras como *Débora*, es claro que Palacio abandonó voluntariosamente su don para crear personajes y revelar el habla ordinaria, sobre todo de mujeres, y se metió en un mundo simbolista, de figuras recortadas y caprichosas. Si Palacio introdujo todas sus virtudes de escritor en la creación de varias parábolas sobre la mujer, ¿de qué se trataba? No he leído ninguna crítica feminista al respecto, y ni Fernández ni Manzoni (cuyos libros recuperan textos no incluidos en la edición de 1964), que no por ser mujeres tendrían que emplear el enfoque feminista, se han pronunciado al respecto. Tal vez lo que ocurra es que *Débora*, por ejemplo, tuvo una recepción muy positiva, y por ser una obvia reacción a los reinantes modelos realistas, contra los que la crítica de Palacio siempre tendrá que luchar (véase la sección en torno a Cueva, más adelante), ha sido mejor no ampliar más el carácter contestatario de esa obra. Pero todavía quedan, en orden de publicación, «Un nuevo caso de *mariage en trois*», «Las mujeres miran a las

⁹⁵ Véase: David Quintero, ««Un hombre muerto a puntapiés»: lectura introductoria», *Revista Iberoamericana*, a. LIV, n.º 144-145, julio-diciembre de 1988, pp. 725-737.

estrellas», «¡Señora!», los poemas a «Laura», «Una mujer y luego pollo frito», y que se casara con Carmen Palacios y tuviera a su hija Carmen Elena. Todo esto espera alguna reacción de la crítica feminista, del Ecuador o de afuera. Volviendo a la genética, tal vez no se haya dado porque siempre tendremos que depender de textos ya publicados, sin informantes. Aparte de lo que escogió decirnos, poco sabemos de la vida interna de Palacio. Es como si continuara manteniendo que no tuvo una vida personal que valiera la pena saber, y que cualquier evidencia que indique lo contrario nunca será verdad. Es decir, y he ahí la paradoja, todo lo que importa está frente a nosotros, en sus textos. Sus cuentos no son entonces la expresión de un «autor confiable», como argüiría Wayne Booth, o la programación y codificación de la lectura, ni tampoco le dan al lector la sensación de lo que Barthes llamó lo *déjà lu*. Lo que hacen textos como estos son interrumpir la dialéctica entre la incorporación y dispersión pre-«postmodernas» que Palacio, y otros escritores hispanoamericanos de su época, generalmente poetas vanguardistas, comenzaron a distribuir en los años veinte y treinta para beneficio de una narrativa que ni siquiera los ha reconocido tardíamente.

El «redescubridor» en 1971 de «Un hombre muerto a puntapiés» lo expresa de la siguiente manera trece años más tarde: «Sus palabras son proteicas: energía en perpetua mutación y desplazamiento. Estas palabras poseen densidad, olor, pelambres, vísceras, también son víctimas de sus discolos espectros».⁹⁶ Se refiere a oraciones palacianas como las siguientes, típicas del relato en cuestión: «A las ocho, cuando salía, le agitaban todos los tormentos del deseo. En una ciudad extraña para él, la dificultad de satisfacerlo [...] le azuzaba poderosamente. Anduvo casi desesperado, durante dos horas, por las calles céntricas, fijando anhelosamente sus ojos brillantes sobre las espaldas de los hombres que encontraba...».⁹⁷ La primera reacción es notar unos leves toques del expresionismo cinematográfico, que si era típico para la Alemania del momento, no es arriesgar mucho afirmar que era poco común en el Ecuador. Pero no importa. De una manera u otra, lo que quiere hacer el narrador es tomar un contacto humano, «Porque debajo de ese humor “deshumanizado”, de la “amoralidad” que consiste en dar igual categoría a seres sociales y a patrias, alienta un desesperado humanismo cuya primera acción concreta es desmentir los falsos humanismos».⁹⁸ En este relato de Palacio la fuente de su narrativa posterior se desnuda por sí sola, pero, paradójicamente, muestra convincentemente que el emperador (Palacio) y su lector, como el Pablo bíblico en su camino de Damasco, se convierten en el acto de leer, a puntapiés.

⁹⁶ Hermán Lavín Cerda, «Pablo Palacio: el vértigo de la figura», *Cuadernos Americanos*, XLIII, 6, noviembre-diciembre de 1984, p. 79.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁹⁸ Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 23.

No creo que siempre encontremos en los cuentos de Palacio una relación directa entre los personajes y el autor. Más bien, en ellos como en el resto de su obra estamos lidiando con otros tipos, figuras, estereotipos, iconos, signos. Sus personajes siempre serán borrosos, como fotos antiguas, cerrados en sus falsas ilusiones, pequeños e indistintos contra la belleza de lo raro. Y lo raro no los salva de ser, al fin y al cabo, seres vacíos e insatisfechos, calificativos que sigue privilegiando su crítica. Palacio entonces parece haber tenido la sensación de ser un ser fuera de serie en su propia vida, su propio doble. Parece que lo angustiaba el sentido de la ausencia, y que lo cautivaba la noción de en verdad nunca haber nacido. Sí, esto es algo de psicoanálisis, pero no cabe duda al leer sus cuentos que su gran avance fue descubrir cuánto él y sus personajes *no* sabían, lo poco que podían entender o explicar. Ellos, como Palacio, querían dejar de ser unos inadaptados, «equilibrarse», lograr una viveza de percepción y sentidos, un entendimiento del alma humana y su operación. Querían escaparse para siempre de la frivolidad, ser poseídos por una voluntad de poder, tener más vida. Es por eso por lo que su desesperación nos parece tan rara. Sobre todo, querían saber cómo expresarse en un mundo cambiante, porque así hubieran llegado a conocerse a sí mismos y sus posibilidades desconocidas. Su «salvación» yacía entonces en los extremos, y a estos llegaron los personajes y su autor. Ésta es la progresión general que se desprende del andamiaje psicoanalítico en que parece apoyarse Palacio en cada uno de sus cuentos. Una de las fuentes de placer que ofrece la crítica genética es situar al crítico como mirón, cumplir con su «voyeurismo», porque, como el psicoanálisis, los estudios genéticos nos ofrecen una manera de sortear las restricciones antiautoriales de cierta teoría.⁹⁹

No le debe sorprender a nadie que el resumen anterior quepa perfectamente en el esquema que Colin Wilson construye en su clásico *The Outsider*,¹⁰⁰ para lo que prefiere llamar el «nuevo existencialismo» de los grandes escritores y artistas del siglo XX, los hermanos de Palacio. El inadaptado, alienado, extraño, forastero, intruso, extranjero se vierten en ellos. El de afuera, el desconocido segundón, el *flâneur*; todos se combinan en el término *outsider*, nada raro para la crítica de occidente y sus lenguas. Nadie ha fijado mejor esta figura prototípica de la literatura occidental que Wilson, y Palacio define, con su introversión personal y en las acciones de sus personajes, que quiere defender la verdad, sólo uno de los dilemas muy modernos que según Wilson agobian al *outsider*.¹⁰¹ Todos los «locos» en Palacio, se ha argüido sin mucho riesgo, son una proyec-

⁹⁹ Frank Paul Bowman, *op. cit.*, p. 643.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 202.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

ción de autor. Añado que son también una metáfora del escritor como patria. Hay una pregunta histórica en la selección de Palacio: ¿por qué se representa a los escritores o artistas como alcohólicos, temperamentales, y sin la necesidad de tener que ir al trabajo a una hora dada? Es más, ¿por qué se añade a esas representaciones que son drogadictos, egoístas, lascivos y desarreglados? Ante tanta disfunción, es inevitable que al escritor o artista le sea dado un papel aleccionador. Pero no en Palacio. En su obra, la función del escritor empírico no puede ser vista como una que se concentra en la logística que obliga a los personajes a tener tiempo libre. Ellos casi nunca están a la disposición de la mano autorial invisible para rellenar brechas en la trama. Pero esto no es el meollo del asunto. Lo importante es por qué la descripción de escritores y artistas tiende a ser poco halagüeña, aun considerando la rebeldía sin límites de Palacio. Si se le hubiera preguntado directamente a él si creía que los personajes que creaba eran representativos de todos los artistas y escritores, habría dicho que no. Sin embargo, y conectando con el ambiente que lo engendra, también hubiera dicho que en su momento era necesario perpetuar la visión de esos seres como poco profesionales, desagradables e indignos, porque ese tipo de ataque *ad hominem* es un reflejo histórico, e influyente, de la visión que casi siempre ha tenido la sociedad de ellos. Si una respuesta a la elección de Palacio es que las sociedades occidentales casi universalmente ven al artista como neurótico, enfermo, abusivo y trivial, y casi nunca tienen nada bueno que decir sobre ellos, otra es que Palacio no pudo cambiar su visión del artista por lo que le decían sus lecturas y visión del pasado. Y éstas se deducen, sobre todo, de sus ensayos.

Los «ensayos»

El ensayo hispanoamericano, y más en concreto, el ensayo político, ha vuelto a la escena con inusitada fuerza a fin de siglo, como devolviendo, desde diversas perspectivas, la necesidad del análisis. Palacio, como se sabía hasta esta edición, nunca había sido conocido como ensayista o como político de larga distancia. Es más, si lo vemos como un adelantado del «espíritu ensayístico» de lo mejor de género novelístico en español, se podría argüir que su narrativa contiene en sí las ideas que se han transmitido tradicionalmente con el ensayo. Ya que de por sí el estudio del pensamiento ecuatoriano es incompleto, los muy pocos, aunque extensos, textos que dejó Palacio para lo que se puede entender como pensamiento, no hallan cabida en lo que por lo menos un historiador de las ideas llama «El ocaso de la modernidad». La falta de mención de Palacio sería más justificada si se diera una nómina más o menos concreta de quiénes serían esos pensadores. Pero todo lo que tenemos es la siguiente generalización:

En las primeras décadas del naciente siglo, ante el desfase entre el reino de los universales y la igualdad abstracta, que encubría y mistificaba el infierno y la opresión del mundo concreto, una oleada de discusión, crítica y prospectiva comenzó a recorrer a la intelectualidad y a sectores medios populares del Ecuador, abriéndose así las puertas al pensamiento contemporáneo.¹⁰²

Tendremos que esperar la continuación del libro citado para saber en qué corrientes filosóficas ecuatorianas tendría vigencia Palacio, no tanto como pensador en sí, sino respecto a ciertas ideas-núcleo o matrices de las ciencias humanas de este siglo por terminar. Como decía en la sección anterior respecto a la relación entre la literatura y la ley, ésta sería el paraguas bajo el cual se protegen varias de las ideas lingüísticas que se pueden trazar en el autor de «Sentido de la palabra verdad». Más cercanas a la práctica de la escritura, en esas ideas veremos, si pensamos en la especificidad discursiva del autor, las respuestas a de dónde vienen las frases; por qué hablan continuamente los personajes; cómo se va preparando discursivamente la presencia de ocurrencias crueles o irónicas, o ingeniosas o poéticas; y por qué los polos de la comunicación literaria (autor, obra, lector) se ahogan en malentendidos. Hay una especie de virtuosismo poético en estas prácticas cuentísticas que puede resultar espléndido e imprevisible. Parece surgir de las presiones artificiales que Palacio le imponía a su escritura, una devoción algo exagerada a trucos. Sin embargo, los usó para conducir el lenguaje a estructuras inesperadas y a los lectores a una atención fresca. Por ende, esa atención no se fijaría sólo en el lenguaje.

Palacio, reitero, en relación a la ley ve al humano que quiere construir una pureza ideal en la comunicación, lingüística y total. La ley, la cual había estudiado y practicó brillantemente, aparentemente le enseñó otras insuficiencias del lenguaje, y parecería que para él el que contaba la mejor historia tenía más derechos que otros. Por esto, su visión de *la ley*, que comencé a discutir en la sección dedicada a «Un hombre muerto a puntapiés» y otros cuentos, no se puede ni debe separar de su filosofía de la vida. No me refiero por ella a un sistema, sino a una actitud. Palacio entendía que la civilización requiere prohibiciones. Sin leyes, morales, o esa agencia interna de autoridad que se llama el superego, ve que terminaríamos en la anarquía. Debido a que deseamos y nos oponemos a nuestros deseos, nuestras vidas internas siempre están en un estado

¹⁰² Carlos Paladines, *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano* (Quito, Banco Central del Ecuador, 1990), p. 415. Dicho de otra manera, Palacio se adelanta tanto a la quiebra del liberalismo clásico como al ocaso de la modernidad, polos cronológicos del pensamiento ecuatoriano en el momento en que le toca vivir. Las bases filosóficas e interdisciplinarias de la idea del «espíritu ensayístico» están total y brillantemente explicitadas para la literatura de Occidente en Claire De Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay* (Oxford, Clarendon Press, 1995).

constante de guerra civil. Eso se debe a cierta «filosofía» de la vida, o a un entendimiento de qué debe ser esa filosofía. Ésta, dicho sea de paso, no excluye la política, como vemos en «Sentido de la palabra verdad», y sobre todo en «La propiedad de la mujer». En toda discusión de Palacio hasta hoy, en ningún momento se considera la gran capacidad que tenía para sintetizar varios argumentos filosóficos. Ha sido grave no hacerlo, porque ahí están no sólo las claves del trasfondo conceptual con que armaba su obra literaria, sino también un indicio de la profundidad de él, como intelectual y hasta académico. Me refiero específicamente a lo que podemos hallar en dos de sus ensayos, incluidos en esta edición. Lo que es claro en «Sentido de la palabra verdad» y «Sentido de la palabra realidad» es que, a diferencia de discusiones filosóficas actuales, Palacio no manipula el lenguaje para distanciarse de la responsabilidad de examinar cómo las nociones filosóficas podrían tener aplicaciones a nuestra vida. Tampoco manipula el lenguaje para mostrar lo ingenioso que es, o cómo puede deconstruir (el término tenía una significación más exacta en la época en que escribía) cualquier armazón lingüística. Como concluye Grésillon:

La force incontestable d'une linguistique complétée par la connaissance des signifiants graphiques réside en ce qu'elle rend ces hypothèses opérationnelles et les transforme en données analysables. Ainsi la linguistique aide-t-elle à remplacer le mythe obscur de la création par une connaissance exacte des opérations qui président à chaque fois à l'acte d'écrire.¹⁰³

Por esas operaciones, que pasan del genotexto o prototexto al texto publicado, creo oportuno ver en esos dos ensayos de Palacio una *especie* del discurso jurídico que he venido mencionando. A riesgo de seguir sugiriendo que los literatos pueden aprender de los abogados, debo observar que la ley confrontó hace tiempo, y resolvió, el problema de entretejer puntos de vista diferentes para ver si se llega a una verdad o realidad al crear un metarrelato. Hay una textura muy rica en la noción de una ley común, que se aplica a todos. No me refiero al concepto legal anglosajón mediante el cual la ley se basa más en los dictados de jueces que en los estatutos de la legislatura o constituciones. Más bien, me refiero al hecho de que en la prosa de Palacio (ensayos y narrativa) hay un rechazo del informante único, de la opinión «reportada» que puede ser citada con autoridad en nuevas opiniones, y por consecuente mostrar cómo los relatos (sentido amplio) «relacionados» se combinan para apoyar o socavar el relato que se tiene a la mano, el de Palacio. El discurso que construye este autor

¹⁰³ Almuth Grésillon, «Fonctions du langage et genèse du texte», en: Louis Hay, ed., *La naissance du texte*, op. cit., p. 190.

evita citas «precisas», y es así que en verdad crea la metaliteratura que justamente se ha querido ver en él, sobre todo en textos recuperados, como «Novela guillotínada». Esa literatura, como vemos en estos ensayos que no son estrictamente «literarios», es más una manera de escribir una historia o hacer un análisis que contiene algo verdaderamente nuevo. Y por la misma razón que no sabemos exactamente cuáles fueron las lecturas de Palacio más allá de Heráclito, cualquier detalle que consideremos proveniente de otras fuentes no llega a ser más que una referencia. Pensemos también, por cierto, en la inmensa cantidad de alusiones y referencias clásicas en los cuentos del autor.

Por lo anterior, el ensayo «Sentido de la palabra “verdad”» es, a fin de cuentas, un insólito intento de presentar una visión unificada del pensamiento filosófico, lo cual parece ser algo que han tratado de hacer varios narradores que merodean por la filosofía. Sin embargo, si no se puede decir que Palacio haya sido un «filósofo», es dable ver en sus trabajos en ese campo algo más que un amateur.¹⁰⁴ Hay en este texto y en los otros un presentismo argüido con gran precisión y lógica multidisciplinaria, con muchos llamados a un multiculturalismo *avant la lettre*. Palacio aboga también por un relativismo en la discusión y percepción de términos filosóficos, lo cual lo haría un héroe de la condición postmoderna. Aunque no cabe en esta introducción una comparación entre la noción de verdad que mantiene Palacio y la de Vargas Llosa, es claro que el ecuatoriano supera en esta ocasión al peruano en la teoría y en la práctica. No obstante, lo que los une es que ambos ven la filosofía como una empresa personalizada, y por ende politizada. Adelantándose por unos tres lustros al existencialismo expresado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, Palacio llega a decir antes de comenzar la última sección de su ensayo sobre la verdad que «En el fondo de todo, lo que encontramos como máxima agudización de problema es el hombre solo, con su pensamiento y demás armas propias, buscando acomodo en un ambiente que deberá dominar para subsistir. Cuanto más logra triunfar sobre lo externo más verdaderamente se conduce». Es fácil decir que está hablando de sí mismo, de su condición humana. Pero como muestra Colin Wilson en su fascinante y exhaustivo *The Outsider* (véase arriba), ese nuevo existencialismo es una práctica extendida de gran alcurnia.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Véase la falsa polémica entre Elías Muñoz Vicuña, «Faceta desconocida de Pablo Palacio: Filósofo», *Expreso, Suplemento Semanal*, 21 de septiembre de 1986, p. 6; y Felipe N. Ordeñana, «Pablo Palacio no era un filósofo», *El Universo*, 27 de septiembre de 1986, p. 7, que puede ser puesta en perspectiva con la consulta de las notas que he añadido a los ensayos de Palacio para esta edición.

¹⁰⁵ Las conclusiones de Wilson templan la dependencia e insistencia (Fernández) en ver un existencialista en Palacio. La alcurnia a que me refiero se puede rastrear en el siglo de Palacio a un ensayo de Mark Twain de 1882, «On the Decay of Lying», recogido en *Collected Tales, Sketches, Speeches and Essays*, I, ed. Louis J. Budd (Nueva York, The Library of America, 1992), pp. 824-829. Allí Twain dice: «Nótese el venerable proverbio: los niños y los tontos *siempre* dicen la verdad. La

Por lo anterior, quiero argüir que al momento de escribir su ensayo sobre la verdad Palacio podía apreciar con claridad las aparentes discordancias que toda obra literaria posee respecto a las ideas, o por lo menos las que por amplitud y diversidad muestran frutos de distintas cosechas y climas estéticos diversos. Es por esto por lo que también se puede leer en su ensayo una compaginación de la defensa de sus ideas con las objeciones a ellas que intuía. Como corolario, presenta entonces un mapa de cierta evolución psicológica, y ahí surge ya la primera dificultad. Llamar «ensayo» a su texto posa un problema doble. Primero está la legitimidad de clasificaciones de la historia literaria. Para un escritor proteico como Palacio es difícil acomodar una denominación que hoy es banal, porque la noción del «ensayo» está lejos de ser estable. El segundo problema surge del primero, en el sentido de que la individualidad literaria muestra la falsedad de la noción misma de género. La dificultad entonces es que Palacio quiere ser fiel a su tiempo e ideas, a la verdad que ha de transmitirle su memoria. No reconoce entonces la cantidad de fantasía o relativismo que a despecho del control más rígido se habrán de infiltrar en su noción de la «verdad». Así, el elemento de la fantasía se queda en una división casi absoluta entre bien y mal, y tal vez sea por esto por lo que los relatos más populares de Palacio son los que contienen esa división. Movidio por su siempre presente espíritu de contradicción, opta por ceder a una personalización total de la interpretación filosófica, añadiendo todo lo que atañe a una narración, para poder servir a sus fines conscientes de lo que es verdadero.

Quiere entonces salvaguardar *su* verdad, y para ello monta un severo control nemotécnico. Establece entonces un desperdigado trabajo de material erudito basado en sus lecturas, pero en vez de un trabajo de erudición, mezcla sus impresiones personales, las referencias de sus contemporáneos, la literatura de épocas pretéritas y obras de historia y compendios de distintas clases. Es decir, es más un ensayo sobre cómo construir un ensayo que un análisis filosófico memorable, una «fantasía escrupulosa», en el decir de Adorno sobre el género. «Sentido de la palabra “verdad”» es una autointerpretación, en un nivel suprapersonal, del narrador que se reconoce a sí mismo como representante de ciertas ideas, es decir, de una fuerza creadora que alienta en todo hecho de importancia humana. A Palacio no le importaban los resultados de su vida, sino, aún más, una verdad superior, suya, pero que tenía que revelar a otros. No es una rebusca del placer exhibicionista en filosofía sino mostrar la íntima formación

deducción es clara, los adultos y los sabios *nunca* la dicen» (p. 825). Y por supuesto, en 1891, Oscar Wilde, «The Decay of Lying: An Observation», *Literary Criticism of Oscar Wilde*, ed. Stanley Weintraub (Lincoln, University Press of Nebraska Press, 1968), pp. 165-196. Allí, entre otras perlas, dice: «y la única forma reprochable del mentir es mentir por mentir, y el desarrollo más alto de esto, como hemos señalado, es Mentir en el Arte» (pp. 193-194).

de una manera de pensar y traducir ese pensamiento a otras esferas humanas y artísticas.¹⁰⁶ Por esto, a pesar de sus pronunciamientos sobre las tareas morales de la filosofía y sus verdades, el autor de *Débora* parece esencialmente incapaz de crear personajes «decentes», o simplemente ordinarios. Él es un monopolista de lo negativo, y lo «bueno» en su ficción se convierte en un trabalenguas. En sus ensayos del autor parece parodiar su propia solemnidad. Entonces, ¿en verdad qué tipo de verdad quiere transmitir con ellos? Y si se cree que es un cínicco, es como decir que entre 1920 y 1947 Palacio engañó a todo el Ecuador, y ahora a Hispanoamérica, no porque esos lugares fueran un mundo ficticio, sino porque era un mundo que creía sólo en ficciones. Ese mundo ya aparece en su narrativa, y es un mundo que todavía existe entre nosotros.

Por su conducta investigadora, que muestra una formación filosófica bien asimilada, es evidente que este autor de «novelas subjetivas» no es sólo técnicamente verosímil, sino también fundamentalmente honesto en lo que escribe, por especializada que sea la materia. Como le dice a Benjamín Carrión en carta del 10 de enero de 1931, y sin que se pueda deducir ninguna ironía del contexto del resto de la carta: «Soy recomendable por mi seriedad, mi honradez, mi sobriedad y mi cumplimiento. No olvide, doctor, mis prendas morales».¹⁰⁷ Como en sus relatos, en sus ensayos su escritura no es «simpática», sino más bien fastidiosa, escrupulosa, y sobre todo marcada por una gran capacidad para hacer discriminaciones delicadas. Como tales, sus ensayos parecen rompecabezas en los cuales no se encuentran las piezas más importantes, y ni su autor podría hallarlas. Pero son esas mismas piezas las que, por desconcertantes u oscuras que sean, poseen un poder genético incalculable. Cuando Palacio publica sus ensayos faltaban tres lustros para tener conciencia de la mitad de un siglo. Sin embargo, ya entonces comenzaba a hacer (o hacerse) una pregunta reservada para el fin de siglo, y apta hoy: ¿qué hemos aprendido de la filosofía en el siglo XX? Palacio parece decir que hasta el momento en que escribe lo que se ha aprendido es la importancia del lenguaje para la filosofía. Por esta razón hay una paradoja en la crítica pseudomarxista de Palacio. Su obra no es un «reflejo» de una sociedad específica, porque aparte de ser ese tipo de lectura algo que empuja el pensamiento de Marx, termina reduciendo el signo ideológico del lenguaje a una especie de espejo mecánico de las condiciones socioeconómicas de

¹⁰⁶ Para las letras hispanoamericanas y su reciente revulsión, es primordial examinar los sólidos argumentos contemporáneos presentados por José Balza –respecto a la histórica relación de nuestra literatura con el pensamiento, la crítica y el ensayo– en los artículos coleccionados en su *Espejo espejo* (Caracas, Equinoccio/Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997), sobre todo los que despegan desde el compatriota de Palacio, Eugenio de Santa Cruz y Espejo. El excelente estado de la crítica ecuatoriana durante la colonia y la primera república se constata en Isaac J. Barrera *et al.*, *Historiadores y críticos literarios* (Puebla, México, Editorial J. M. Cajica, 1959).

¹⁰⁷ Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, *op. cit.*, p. 144.

su producción. ¿Qué hubiera dicho al respecto don José Ángel Palacio, quien crió y educó al escritor, y sobre todo respaldó sus mudanzas y la edición (sin saberlo) de «Un hombre muerto a puntapiés»?

Sin embargo, Palacio no se concentra en lo que Rorty ha llamado el «giro lingüístico» de la filosofía, sino más bien en el efecto de esa ambigüedad en el hombre y su cotidianidad, en el efecto de ese sistema en la individualidad que no desdeña a la colectividad. En sus ensayos el autor no se concentra en pseudo-problemas de la inmanencia o trascendencia de la obra literaria (textualizados cronológicamente en «Un hombre muerto a puntapiés», «Comedia inmortal», «Novela guillotizada» y *Débora*), sino en los problemas que hay detrás de su conceptualización. Palacio sugiere, sin mencionarlas específicamente, que las lecturas filosóficas que eran sus contemporáneas creen sólo en sus hallazgos. Como consecuencia vuelve a Platón, exponiéndose a la acusación de «platonista, ergo anticuado». Palacio quiere probar, entonces, que hacer preguntas como «¿Hay un mundo exterior?», «¿Es la realidad un sueño?», «¿Hay otras mentes?» y otras interrogantes similares no deben ser vistas como tonterías lingüísticas. Arguye entonces que la paradoja filosófica es que estudiar su pasado es descubrir sus propias tradiciones, la búsqueda de la verdad y el significado. Es obvio que, diferente de su narrativa, Palacio no dedicó años a su ensayística, porque sus mejores obras son veloces y nada solemnes. Éstas también nos recuerdan que a veces la ficción puede adquirir una pátina empresarial, y pareciera que al tener una idea brillante el autor inmediatamente la incluye en escena tras escena. He ahí la publicación de varios episodios de *Vida del ahorcado* en *Elan*. También es obvio que no podía hacer esto con el ensayo, y como consecuencia éste tal vez sea el único género cuyas convenciones y tradición Palacio respetó, hasta cierto punto. Es más, ellos son prueba de que, si la polémica en torno a su «despolitización» permite quitarle a su obra ciertos mensajes extrínsecos, también es verdad que no tenemos que quitarle su valor intrínseco como comunicación humana.

El ensayo «Sentido de la palabra realidad», como el de la verdad, contiene en su título una disyuntiva y trampa lógica. Como vimos en el ensayo sobre la verdad, ésta es el eje de toda especulación filosófica. Sin embargo, enfocarlo así es olvidarse del vocablo «sentido» con que se introduce la idea misma del texto. «Sentido» presupone que las palabras analizadas, *verdad* y *realidad*, incluyen o explican un sentimiento. Aún más, lo dice cualquier diccionario, apuntan hacia una facultad interior en la cual se reciben e imprimen todas las especies e imágenes de los objetos que envían los sentidos exteriores. Por último, Palacio está indicando que uno puede juzgar razonablemente las cosas, o dicho de otra manera, uno puede generalizar sobre qué es lo correcto en el acto de discernir. Bien dice Ángel F. Rojas en un discurso publicado alrededor de un mes después de la muerte de Palacio:

Tenía una mirada anastigmática que le hacía percibir las esencias y la lógica subyacente. Ingeniero frustrado por el sufrimiento económico de su adolescencia, sus razonamientos surgían con el rigor de una demostración matemática. Los hombres y los conceptos podían reducirse pitagóricamente a términos y relaciones geométricos. Y llevarse con ironía, a la literatura desgarrada, torturante y analítica que hizo.¹⁰⁸

Creo que el uso de la palabra «realidad» en el ensayo nunca podrá ser visto o comprendido sin tomar en cuenta lo que significa en su narrativa, o lo que ésta hace con ella al nivel metalingüístico que he discutido anteriormente. Los cuentos de Palacio, por ejemplo, no son anti-realistas. Todo lo contrario, son una obstinada literalización de una realidad social fantástica. Por ejemplo, cuando en «El antropófago» el narrador dice: «Medité usted en la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz», aparte de recordarnos el cuento de Gogol nos damos cuenta de algo importante. Por fantástica que sea la desaparición de las narices, la realidad no es loca o sin base sino dolorosamente *real*. Y debido a que la realidad existe para los personajes de Palacio más allá de las explicaciones ensayísticas o filosóficas, a su vez esos personajes existen ferozmente para nosotros. Lo vemos en que los propósitos de los ejercicios narrativos de Palacio eran una manera de acercarlos a sus personajes, y en ese sentido hay una «realidad» cuando escribe, indistintamente, sobre la clase alta y la baja, porque no le interesaba ganarse puntos con una o con otra. Por otro lado, y ya que el orden de publicación puede ser una base de la genética textual, los ensayos de Palacio se publicaron hacia el fin de su vida, cuando ya había nacido en los lectores que los siguieron ciertas ideas respecto al pensamiento que podía yacer detrás de su prosa.

La realidad es para él algo vivo y operante en sí mismo, y además, es un hecho humano que tiene intrínsecamente incorporadas las valoraciones socio-históricas en una contradicción dinámica, que potencia su capacidad significativa. Aunque no es convincente que para apoyar su argumento general Cornejo Polar confronte los idearios de Ycaza y Palacio (sobre todo cuando la crítica ecuatoriana ha digerido convincentemente la polarización con Gallegos Lara), hay que darle la razón al malogrado crítico peruano cuando especula sobre la última novela de Palacio y su cosmovisión: «Esta clausura en la subjetividad explica que Palacio no estuviera mayormente preocupado por ofrecer nuevas alternativas a la literatura de su país y su tiempo, aunque sin duda las ofrece, sino por expeler la angustia que le producía vivir en un mundo no sólo atrasado sino, definitivamente, mal hecho».¹⁰⁹ Leyendo entonces los ensayos de Palacio a la luz de su narrativa se puede desta-

¹⁰⁸ En: *Cinco estudios...*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994, p. 168.

car por qué para él el signo no sólo refleja sino que refracta. No es en la realidad en sí donde yace lo heteróclito sino en su representación, y ésta a la vez conduce a la arena en que lectores, críticos y editores luchan por sus intereses culturales y económicos. Más que una teoría de la «realidad» Palacio enfoca una estética «realista». Como Bajtín, Palacio se resiste a la idea de que en las estructuras de la vida real o la literatura, o hay un sistema o no hay nada.

Genio excéntrico obsesionado por los límites de la transgresión, la breve herencia escrita de Palacio muestra a un hombre cuyos demonios personales le proveen de una capacidad desmesurada para entender la moderna sociología del control mental. Ése es otro subtexto de sus ensayos. La «filosofía» detrás de ellos retoma el «trastorno de los sentidos» rimbaudiano, la experimentación y la lucha contra el control. El ensayista contempla a la humanidad y representa su esclavitud a la experiencia verbal lineal, a detrimento de las experiencias no verbales. Adelantándose (¡cuántas veces se repite ese hecho en su crítica!) por muchos años a la especulación foucaultiana, Palacio critica la violencia que las maquinarias modernas del control social imponen sin sutileza al espíritu humano. El ensayista ve al ser humano como un cadáver resucitado no por la magia negra sino por una sociedad intransigente, cuya única meta es reproducir infinitamente sus valores. El ser humano, entonces, se tambalea como un muerto en vida ante la realidad y la verdad, y cada uno de sus pensamientos y acciones está circunscrito por la incesante disciplina, diría Foucault, del colegio, el trabajo, el hogar, la mujer (ideal o no), la iglesia, el hospital (para locos o no), el Estado, la policía y otras instituciones que producen el yo moderno. Sin embargo, estos ensayos corrigen el facilismo de mantener en nuestro pensamiento la figura gruñona (otra función-autor que mencioné), quejumbrosa, auto-deprecativa que aducimos en su prosa: el ermitaño de Loja. De la misma manera, estos ensayos muestran un autor que quiere llegar a un estado de consciencia tal vez más puro, muy lejos de seguir ocupando un lugar de honor en la galería de los «chicos malos» de la literatura hispanoamericana. Sus ensayos son un «atreimiento» natural para su tipo de narrador, en sus años, y convocan un riquísimo campo de asociaciones que, para suerte de esta edición y sus lectores, no son exclusiva o estrictamente literarias o realistas.¹¹⁰

¹¹⁰ En un sentido formalista, esta «desfamiliarización» permite que el autor modifique las percepciones habituales del lector, al hacer que éste se fije en el artificio del texto. Este procedimiento, por cierto, desmiente gran parte de las acusaciones puristas contra el «estilo» de Palacio. A la vez, permite entender su preferencia por un «anti-realismo» generalizado, y ponerlo en perspectiva dentro de la precursora literatura ensimismada de la época en que escribe. Este giro ha sido retomado por las generaciones novelísticas más jóvenes. Así, en *Polvo y ceniza* (1979) de Eliécer Cárdenas, Palacio aparece ficcionalizado brevemente y junto al protagonista de «Un hombre muerto a punta-piés». Aún más sutil es la presencia de Palacio en «La Ciudad» y su relación con la ley y la realidad que recrea Javier Vázquez.

Por lo anterior su realismo literario no es una teoría del conocimiento o de verdad sino del ser. Por eso, una posición *realista* en la filosofía de la prosa es una teoría sobre la naturaleza del ser de aquélla. Ya que la «esencia» de una disposición realista es preocuparse de las cosas como son, tal cual, el prosista que cree en ello se aplica en la época contemporánea a desaprehender y descartar hábitos, suposiciones y categorías que dependían de condiciones ontológicas decimonónicas para ser válidas. Sea como sea el realismo en el ensayo, necesitamos géneros, y Palacio lo sabía. Pero éstos no tenían que ser concebidos como un sistema teórico totalizante, sino más bien como categorías deductivas y pragmáticas. Esto es lo que discute implícitamente en su ensayo sobre el vocablo «realidad», que abarcaba todas las tangentes conceptuales que más lo agobiaban. Para él, todo lo de valor perdurable se genera en un espacio intermedio, entre un ensayo y una narración, digamos. El autor del ensayo, ya consagrado como narrador, bien sabía que pocas nociones son más esquivas a una definición en el lenguaje crítico-literario que la del realismo o la realidad. También sabía, es claro, que pocas intervenciones son más problemáticas o rechazadas que la del novelista que quiere hacer de filósofo. Y por eso lo hizo, mostrando otra vez que quien se ríe del realismo más reciente (porque nunca terminará) ríe mejor. Así como es claro que Palacio no creía que existía o debía existir un cisma entre filosofía y política, es patente que trasladó ese fluir a los géneros más «literarios». Como se notará en la sección que sigue, los ensayos de Palacio nunca fueron considerados por la inmensa mayoría de sus críticos. La realidad es que siempre estuvieron disponibles, y aun considerando los precarios medios bibliotecarios del país, siempre ha habido investigadores que pueden encontrar documentación. Pero tal fue el poder de la narrativa de Palacio que hallar su ensayística no se dio hasta los noventa, y en ese lapsus está el *quid*.

Un problema ante la historia literaria

Uno que otro crítico nacional que llegó a conocer a Palacio en persona ha referido versiones del hecho de que el autor tenía un hoyo en el cráneo, causado al ser arrastrado a la edad de tres años por la corriente del canal de la planta eléctrica de Loja. A veces, y como ya dije, parece que si se conoce anécdotas como ésa, aquéllas han sido tomadas a pecho para interpretar al autor. Parecería entonces que quiere establecer insólitas relaciones entre, digamos, un rayo eléctrico y lo que salía de la mente de Palacio. Veamos un par de ejemplos:

Fino buscador de estados de alma, humorista, devoto de las modas literarias de su tiempo, Palacio orillaba el «disparate» con su ingénito lirismo...

Salvo en Jorge Icaza [...] los demás escritores ecuatorianos viven obsesionados por el sexo [...] no están exentos de ello Fernando Chávez ni el propio Pablo Palacio, tan cerebral y deshumanizado a veces (*La vida del ahorcado*, *Un muerto a puntapiés* [*sic*], ...) ni el grupo de Guayaquil.

His clinical types –the syphilitic, the sex fiend, the murderer–, foreshadow some of the creations of the principal Ecuadorian group. In his surrealism and madness Palacio also foreshadows the new novel; indeed, he seems almost to be a character in one of Arlt's works.

Así de fragmentado y abierto es el marco en el cual se ha venido ubicando a Palacio y su obra hasta esta edición. El primer comentario se encuentra en las confusas subdivisiones (novela de tendencia mixta, de aventuras, social, del inmigrante, etc.) que Luis Alberto Sánchez provee para lo que llama novelas de tendencia subjetiva, psicológica y modernista, en su conocido *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1953). El segundo comentario es de Sánchez también, en su *Nueva historia de la literatura americana* (1982), cuando, ya convertido Palacio en sexópata, el crítico lo sitúa en la subsección «La novela social» de la rúbrica «Ojeada sobre las tendencias de postguerra (1916-1944)». Dicho sea de paso, en la cronología que provee Fernández para su reciente edición de las obras completas se manifiesta que en 1932 Palacio es «socio de Luis Alberto Sánchez en una empresa cinematográfica»,¹¹¹ lo cual añade a la extrañeza de los comentarios del crítico peruano. El último comentario es de Kessel Schwartz, en el segundo volumen de su *A New History of Spanish American Fiction* (1971), en el cual Palacio, aparentemente todavía inhabilitado como novelista respetuoso de las convenciones del género que se le acusa de practicar, es parte de la «Public Service Literature, I.».

Los comentarios anteriores muestran la lectura de un escritor muerto a cánones, en la dependencia crítica actual que admite toda lectura, comparación y abuso estético; todo, se cree, sin mala intención. En estos procedimientos de lo que anteriormente llamé *cultura del pre-milenio* se acepta todo. Como consecuencia, las innovaciones estilísticas se han separado de las visiones artísticas que las crearon. Es más, se ha arrancado a la forma de la función, y lo que un crítico de arte llamó «el choque de lo nuevo» se diluye con las imitaciones de la imitación. Ante tal entropía y juego de aporías, no está de más recordar que, tal vez con mucha razón y clarividencia, Sánchez sitúa a Palacio, en 1953, junto a Clemente Palma, Macedonio, Arévalo Martínez, Borges, Bioy Casares y Xavier

¹¹¹ En: «Estudio Introductorio», *op. cit.*, p. 75.

Villaurrutia. «San Pablo» Palacio da para todo y todos, es la tarjeta de ciudadanía «boomista» y, entrando en el siglo veintiuno, «postboomista», de la narrativa ecuatoriana, es nuestro Kafka y sus precursores, nuestro proveedor de buenas y malas lecturas, nuestra fuente de orgullo, nuestro problema; y ahora que está canonizado, el problema de muchos otros. ¿Qué se dirá en el año 2047?

Digo esto porque en este momento Palacio no necesita que se lo presente fuera del ámbito ecuatoriano. Recordemos, al respecto, que en carta a Benjamín Carrión del 20 de enero de 1927 había dicho, respecto a «Un hombre muerto a puntapiés»: «Ya que no ha sido posible que mi libro aparezca en Francia, lo he publicado aquí, con grandes trabajos y muchas faltas [...]. Lo que quiero, ante todo, es repartirlo fuera».¹¹² En otra de 1930 pregunta: «[¿] Tiene usted mucha necesidad de venir en agosto? Pregúnteselo muchas veces. [i] Si yo me escapo alguna vez, Dios mío!».¹¹³ Es más, en carta a Espinosa implora: «Ruéguele a Dios, Carlos –ustedes que le tienen allá cerca–, que nunca permita que yo me vea obligado a regresar a mi pueblo».¹¹⁴ El comienzo de una recepción intercontinental inaudita para un narrador ecuatoriano se da en los años sesenta, cuando se publican las primeras obras completas, más o menos fiables, del autor. Desde entonces ha sido difícil encontrar un texto crítico sobre la narrativa hispanoamericana de «vanguardia» o cualquier tipo de experimentación que no mencione cómo Palacio se aparta en su polifonía de los grandilocuentes discursos que caracterizan a los protagonistas de novelas tradicionales. En este autor, la trascendencia de todo tipo de discurso queda desvirtuada mediante la trivialización. Aleatorias o yuxtapuestas a esta práctica textual, la ironía y el humor (negro o grotesco) le precisan al lector el «intelectualismo» que la crítica ingenua ha querido inflar en Palacio. Con mayor o menor fortuna, las lecturas que se han hecho de este autor han tratado las tematizaciones que menciono, y como ya vimos, sobre todo para *Débora*.

Es por esto por lo que los propósitos de una valoración de Palacio o una contextualización de su obra, me parece superfluo esforzarse por encontrarle o rastrearle la modernidad. Si siempre se termina comparándolo a un Joyce, como se ha hecho en la crítica ecuatoriana, o a un Kafka o Walser –pienso en que el «Teniente» de *Débora* es el diarista Jakob von Gunten en *Ein Tagebuch* (1908) de Walser–, hacerlo es caer en una imprecisa dependencia en modelos europeos. Hay que recordar que es durante la época más activa de Palacio (1925-1935) cuando Proust, Joyce, Kafka, Eliot y Gide escriben sus obras principales. La modernidad de autores como Faulkner, Henry Miller, Gombrowicz, Céline,

¹¹² En: *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 138.

¹¹³ *Ibid.*, p. 143.

¹¹⁴ En: *Cinco estudios...*, op. cit., p. 104.

Nabokov y otros es una modernidad basada en la de la primera tanda, y es la segunda que tendrá más adeptos entre los hispanoamericanos, inmediatamente contemporáneos o *posteriores* a Palacio.¹¹⁵ Es decir, Palacio no se encuentra atrapado por necesidad o elección entre las ansiedades de la influencia ni las incertidumbres de crisis económicas y políticas (escribe después de la primera guerra). Es por esto por lo que vuelvo al «problema» genético que quiero desarrollar en esta sección de mi introducción.

Lo que me interesa examinar en este apartado es la manera por la cual Palacio y su obra han llegado al punto en que se encuentran en el umbral del siglo veintiuno. También quiero examinar hasta qué punto se puede depurar críticamente una obra genéricamente indeterminada, magra en términos de lo que pudo producir el autor, pero sobre todo valorizada contradictoriamente. Palacio ha dado cuerpo a las posibilidades de emplear críticamente frases populares o popularizadas como «en la casa del ciego el tuerto es rey» o «nadie es profeta en su tierra». Creo que en este sentido el autor ecuatoriano no es nada diferente de muchos narradores que entre los años 1923 y 1938 –lo que Rama llamó «la familia latinoamericana» (1980)– producen obras verdaderamente precursoras. Ellas, por razones que muchos críticos han discutido o que veremos, han quedado marginadas para sólo ser rescatadas en nuestros días (véase Corral 1996; Sosnowski). Después de todo, esa familia cuenta entre sus miembros a varios primos, sobrinos, abuelos, padres, hermanos y entenados cuyo lazo es la heterogeneidad, tan de moda a comienzos del siglo veintiuno. Sea como sea, los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*, ambas de 1927; *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* (1932), otros relatos publicados entre 1921 y 1930 (algunos de los cuales resultaron ser anticipos de sus novelas, y se incluyen en esta edición), un par de traducciones, ensayos semifilosóficos, uno que otro poema y la novela inédita y desaparecida «Ojeras de virgen» (1926) componen, como vamos viendo, las verdaderas «obras completas» de este autor. Éstas bastaron para que la historiografía literaria ecuatoriana cambiara paulatinamente y para que, por ende, la lectura que de ellas (obra e historiografía literaria) harían los lectores experimentara una relación de causa y efecto. A su vez, esto llevaría a la consideración de cambios en la noción de la más amplia historiografía literaria hispanoamericana, o a poner en perspectiva a otros «raros» o adelantados de ésta.

El problema es extenso y yace en el medio de todas las preocupaciones críticas de los últimos veinticinco años y las que conducen al nuevo siglo. Se está lidiando, sólo para comenzar, con cuatro situaciones: a) una recepción irresoluta, b) una historiografía (de aquí en adelante, entiéndase que ésta es literaria) infle-

¹¹⁵ Véase: Wilfrido H. Corral, «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento...», *op. cit.*

xible, c) una ofuscación genérica, d) una modernidad incierta. Por supuesto, estas divisiones nunca serán contundentes ni tan tajantes como la crítica que busca en Palacio lo que no hay. No obstante, no creo que sea exagerado hacer una lectura bajtiniana de la obra del autor, sobre todo considerando lo que a primera instancia es una lectura carnavalesca de la cultura y las nociones de «polifonía» y «heteroglosia» a las cuales se abre. Por esto mismo, estos problemas no tienen límites y establecen diálogos, a veces sin ayudarse. Porque en Palacio el diálogo es una manera de recuperar enclaves, una manera de recuperar la lectura y de permitirle al lector llegar a metalecturas por medio de las cuales se revela el complejo mundo que Palacio ha recuperado con su obra. Tomemos, por ejemplo, la noción de la metaliteratura, ya señalada en el autor por el semiólogo boliviano Prada Oropeza (1981). Alrededor de esta fecha, y con la tendencia de los críticos hacia cotejar sus descubrimientos con los que les sirve la teoría, no se dejaba de mencionar la narrativa del lojano sin recurrir a interpretaciones que en última instancia tienen que ver con el metalenguaje, ese lenguaje de segundo orden que puede ser usado para describir, explicar o interpretar el lenguaje más directo del texto. Como demostró Barthes, seguido por las varias nociones de paratextos que sigue explicando Genette en varios libros, la dependencia en estos conceptos puede conducir a una aporía, la cual puede socavar o destruir todos los metalenguajes. Una víctima, expiatoria según los bandos más reaccionarios de la crítica, ha sido la deconstrucción. Pero digamos que Palacio es un deconstruccionista *avant la lettre*, un escritor tan enamorado del mundo de los acertijos o hablar en clave que muestra la realidad como nada más que un juego de ficciones verbales. No y no. Eso no es Palacio, porque si su mundo desaparece en la nada aérea de la palabra, siempre vuelve y queda mostrado que el rango social y sus insignias son una instancia de la realidad misma.

Si vamos en orden, la recepción irresoluta se debería examinar desde su componente más «objetivo», el que –repito, sin mala intención– se deja cegar por un patriotismo que en su versión crítica peca de impresionista. Vamos entonces de lo general a lo particular, de lo internacional a lo nacional. En el segundo tomo («Época contemporánea») de la más reciente edición de su conocida y ya mencionada *Historia de la literatura hispanoamericana*, repito, Anderson Imbert califica *Débora* de novela «de tono sentimental».¹¹⁶ Para él, *Vida de un ahorcado* [*sic*] es «exacerbada, angustiada».¹¹⁷ A pesar de admitir fugazmente (y por extensión, de manera injusta) que los monólogos interiores que practicaba Palacio «serán ejercicios impuestos por los maestros de escuela»,¹¹⁸ sin que

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 265.

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ *Ibíd.*

se aclare la ironía sobre cuáles maestros o qué escuelas. Arrom, en la segunda edición de su condensación de las letras hispanoamericanas, da todo indicio y justificación de que el lector encontrará el nombre de Palacio. Cuando habla de las características de la generación de 1924, a la cual pertenecería Palacio si se aceptan las premisas de Arrom, éste arguye que la obsesión por los «ismos» se debe el desasosiego de la juventud de entonces ante el desquiciado mundo de la postguerra. Para este crítico el irracionalismo, el hermetismo y la escritura automática (que Palacio textualizaba y privilegiaba con gran valentía en el cerrado contexto nacional en que se hallaba) son simplemente «un común anhelo de afirmación individual, una búsqueda de certeza en un clima de incertidumbres, un patético deseo de transitar todos los rumbos con la esperanza de hallar el camino de la propia salvación. Y ésta es la línea profunda, sajada en carne viva, que marca el perfil de la promoción vanguardista».¹¹⁹

Créase lo que se crea sobre esta postura ante el vanguardismo en la prosa, la verdad es que la lectura de Palacio le revelaría mucho a Arrom de lo que atribuye a sus coetáneos. Lo que pasa es que éste ni siquiera menciona al ecuatoriano. Tampoco lo hace Fernando Alegría en la versión levemente corregida y aumentada (1986) de su ahora muy superada *Nueva historia de la novela hispanoamericana* (Hanover, NH, Ediciones del Norte). La misma ausencia se nota en la versión de 1980 de la bien conceptualizada historia del mismo género que hace Cedomil Goic, como en la tercera edición, revisada y aumentada, de la *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid, Cátedra, 1997) de Giuseppe Bellini. Es decir, toda revisión o puesta al día de la historia no abolirá el azar de no encontrar a Palacio. Por último, textos anteriores sobre la novela hispanoamericana y su irrupción, como los cuidadosos resúmenes de Gertel (1970), Brotherston (1977), o Brushwood (1975; la versión en español tampoco llena la laguna), no parecen saber de la existencia de Palacio. No obstante, hallamos en ellos nombres de autores u obras de similar o menor literariedad (el objeto de los estudios literarios, que Roman Jakobson comenzaba a precisar en los años del apogeo de Palacio) que, con muchas lecturas posteriores, resultan ser estéticamente análogos a aquél en su producción. En los años noventa y hasta este fin de siglo, la situación no mejora, con la gran excepción del libro de María del Carmen Fernández, que ocasionó grandes polémicas,¹²⁰ y otras básicamente inconsecuentes, ya por su patriotismo ya por sus ataques *ad feminam*, o una combinación burda de ambos frentes. Esta situación lleva a preguntarse si no

¹¹⁹ José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: ensayo de un método*, 2ª ed., Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuero, 1977, p. 207.

¹²⁰ Véase: Agustín Cueva, «Collage tardío en torno de l'affaire Palacio», *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, ed. Fernando Tinajero, Quito, Planeta, 1993, pp. 143-167, recogido para esta edición.

será por alguna falta de calidad inherente que no se quiera ver en el autor o en su crítica nacional. Por ejemplo, en su introducción a la edición mexicana de 1995 de *Débora y Vida del ahorcado*, Rivas Iturralde dice con cierta razón: «Pero también contó su obra con la adhesión comprensiva de lectores tan inteligentes como Benjamín y Alejandro Carrión, de Ángel F. Rojas y, más recientemente, de Miguel Donoso Pareja, Jorge Ruffinelli y José Miguel Oviedo, quienes han hecho posible el advenimiento de Palacio».¹²¹ Creo exagerada y raramente dependentista la evaluación de la crítica extranjera, sobre todo en el último caso, por una inclusión en una antología del cuento. Recuérdese que en el extranjero se enteran de Palacio por la crítica ecuatoriana, no importa cuáles sean sus limitaciones. No se trata de argüir ingenuamente, como se hizo contra Fernández, que sin la bibliografía ecuatoriana ella no hubiera podido armar su libro, lo cual la misma autora sería la primera en reconocer. Se trata más bien de valorizar la *conceptualización* de un autor y obra en su país, y en el caso de Palacio hay que darle la razón a Fernández.¹²² Honestamente, aun si se considera a Palacio un «escritor en ciernes», no cabe la menor duda de que su producción está a la altura y frecuentemente por encima de otros «escritores en ciernes». Creo que el asunto también tiene que ver con cómo se ve toda la producción literaria del país que lo engendra. En los años noventa hallamos sólo poquísimas fichas en torno a Palacio en varios diccionarios biobibliográficos de autores hispanoamericanos, y lo raro es que la ideología de los compiladores o autores de esos diccionarios o historias literarias no tiene nada que ver con la vergonzosa ausencia del autor de «Un hombre muerto a puntapiés».¹²³

¹²¹ Cf. Introducción de Vladimiro Rivas Iturralde, en: *Débora y Vida del ahorcado*, México D.F., Universidad Autónoma de México, Azcapotzalco, 1995, pp. 6-7.

¹²² El mismo recurso a la autorización foránea se nota en Antonio Sacoto, «Revisión y revaloración de la obra de Pablo Palacio», *Meridiano* [Guayaquil], 22 de enero de 1992, p. 8. Respecto al libro de Fernández, la xenofobia y sus corolarios sobresalen en una nota previsiblemente anónima publicada en la columna «Oigo una voz que me dice», *Matapalo*, 1 de septiembre de 1991, p. 8; y en Fernando Balseca, «Los desprestigiados de Pablo Palacio», *Matapalo*, 22 de septiembre de 1991, p. 6. Ambos textos, sobre todo el último, han sido puestos en perspectiva con lujo de detalles y agudeza conceptual por Leonardo Valencia Assogna, «¿Pasión crítica o la pasión de la crítica?», *El Telégrafo* [Guayaquil], 29 de septiembre de 1991, p. 17.

¹²³ Las menciones son de Pérez Pimentel y Corral, éste en el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* y con un texto de 1987 (que revisó y actualizó extensamente en esta sección) recogido en Sosnowski (1996, véase bibliografía total). En las tres páginas dedicadas al Ecuador en la *Encyclopedia of Latin American Literature*, edición de Verity Smith (Londres, Fitzroy Dearborn, 1997), Palacio merece un párrafo (p. 281), casi lo mismo que escritoras recientes de categoría y obra desconocida. En el segundo tomo de *The Cambridge History of Latin American Literature*, edición de Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (Cambridge, Cambridge University Press, 1996) es sólo gracias a Verani, experto en vanguardias que ya ha rescatado a Palacio en otras ocasiones, como se encuentra una valorización más apegada a la realidad de la historia literaria, cuando ve en *Débora* «the first Latin American metafiction» (p. 133). Se esperaría más de una compilación latinoamericana, como el segundo de los tres tomos de *América Latina: Palabra, literatura e*

Será por lo anterior que en la literatura ecuatoriana Palacio sigue siendo el autor que, a decir verdad, previene que la génesis de otros de sus compatriotas sea considerada como debe ser (pienso en Humberto Salvador). No es tanto que al mencionárselo como precursor se disminuya la originalidad de los autores posteriores a él, que no son necesariamente sus seguidores, sino que verlo como el oxígeno del pulmón creativo ecuatoriano también es olvidarse de Icaza y Aguilera Malta, para sólo nombrar narradores. Veamos entonces dos antologías representativas del cuento ecuatoriano publicadas en las antípodas de los noventa. En la primera, tal vez la más ajustada a la realidad nacional por la probada recepción que han tenido los autores incluidos a partir de los setenta, el antólogo retoma el binarismo estereotípico de la historia literaria al ver dos vertientes en el desarrollo del género. La primera corresponde a esa suerte de «realismo social» de la Generación del 30, que después de dos décadas terminó en la vertiente «estética» [*sic*] de José de la Cuadra. La segunda la ve como sigue: «Sin embargo, en 1927, la aparición de *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio, marcará la otra vertiente de nuestra narrativa en lo que *va del siglo*, y cuyo empate estético se dio, de manera generalizada, en los narradores de la década del 70» (p. 11, el subrayado es mío). Siete años después, en una colección más extensa, de autores menos probados y ceñida a Guayaquil, su compilador dedica varias páginas a Palacio y su aura. Muy correctamente se siente obligado a recorrer lo más reciente de la crítica del autor, y después de valorar la compilación de Donoso Pareja (1987) y el libro de Fernández (1991) asevera:

[...] con lo que se demuestra la vigencia de una literatura que a pesar de los años transcurridos sigue siendo el «espejo de juegos enfrentados», en el que los narradores se contemplan y comprenden que la lucidez y permanencia de Pablo Palacio solo [*sic*] es posible en la medida de que su universo narrativo abarca todas las partes de una realidad a la que es preciso zaherir, golpear y afrentar (p. 14).¹²⁴

Calderón Chico en verdad está reflejando la cosmovisión que con toda probabilidad rodea y limita a sus antologados. La pregunta que salta a la vista es hasta

cultura, edición de Ana Pizarro (São Paulo/Campinas, Memorial/UNICAMP, 1994). Pero otra vez allí las menciones son sólo eso, menciones, y centradas en atribuirle a Palacio una ideología socialista que difícilmente fue tan estable para él como para sus intérpretes.

¹²⁴ Las citas corresponden respectivamente a las introducciones de Raúl Vallejo, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración (antología del nuevo cuento ecuatoriano)* (Quito, Libresa, 1990), y Carlos Calderón Chico, *Cuarenta cuentos ecuatorianos. Narrativa guayaquileña de Fin de Siglo* (Guayaquil, S.E.D.E.C., MANGLAR editores, Banco del Progreso, 1997). Sin embargo, es revelador notar que de los 102 personajes (entre ellos María del Carmen Fernández, pp. 138-142) cuyos testimonios sobre la lectura recoge Edgar Freire Rubio en *Los libros en mi vida. La historia que nunca se contó* (Quito, Círculo de Lectores, 1995), sólo Pérez Torres (p. 242), Rodríguez Castelo (p. 268) y uno que otro menciona a Palacio como influencia o autor de libros importantes.

cuándo se tendrá que poner a Palacio en el mismo pedestal, hasta cuándo será la tarjeta de la ciudadanía «boomista» que he mencionado anteriormente. ¿Por qué no se comienza a pensar en autores de la primera antología, como Vásconez, Pérez Torres, Cárdenas y otros que han tenido, *mutatis mutandis*, una acogida en el exterior no menor a la que Palacio ha tenido hasta esta edición? ¿Cuál sería la influencia de Palacio en los miembros de la «Generación Huracanada», «Mujeres del ático», o en los de las Primeras Jornadas Poéticas Juveniles de 1994?

Pero temo que debo parar aquí, ya que el registro no terminaría o se convertiría en catálogo innecesario. No obstante, debo hacer la salvedad de que la recepción fuera del Ecuador no ha sido totalmente un simple pecado de omisión. Una conocida crítica brasileña encuentra en la obra cáustica y contestataria de Palacio grandes coincidencias con la postura estética del modernista brasileño Oswald de Andrade. Dice ella:

Como em quase todos os artistas sul-americanos, há, em Pablo Palacio, um conflito entre seus ideais e os da sociedade em que viveu, um protesto contra o que considerava menosprezo da beleza constituindo-se, como sua obra, em consciência crítica. Mas não existe nela uma destruição do passado: se assim fosse, seria uma radicalização superficial. Essa inquietação própria da vanguarda da década dos vinte é o desencadeamento crítico de novas estruturas.¹²⁵

Esta afirmación toma lo que es previsible para el lector constante de Palacio y narradores afines, y su crítica le da otra concisión que adquiere una dimensión otra y clara sólo en el segundo lustro de la década del ochenta. Sólo con la lectura de los «nuevos» es como se llega a apreciar a sus antecesores. Se invierte la progresión: los más recientes se convierten en parangones; los mayores, en novelistas ejemplares. Pero la historia literaria no deja de ser selectiva, a veces, se supone, debido a límites de la información presentada o carencias de conocimientos históricos y lingüísticos, o excesos ideológicos. Palacio y su obra hubieran sido una muestra ideal para *Journeys through the Labyrinth*, exhaustivo libro que Gerald Martin publicó en 1989, dividiendo la ficción latinoamericana en

¹²⁵ Bella Jozef, «Pablo Palacio, un renovador», *O jogo mágico*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980, p. 139. Tomemos a Jozef como ejemplo de los destiempos a que es sometido Palacio por la historia literaria. Posteriores a la colección en que estudia a Palacio, Jozef publica por lo menos tres libros cuya temática o elenco de escritores está relacionado con Palacio: *Romance hispano-americano* (São Paulo, Atica, 1986), *A máscara e o enigma. A Modernidade da representação à transgressão* (Río de Janeiro, Francisco Alves, 1986) e *História da literatura hispano-americana*, 3ª edição revista e ampliada (Río de Janeiro, Francisco Alves, 1989). En ninguno de estos retoma a Palacio o sus obras, aun cuando en la sección «O romance psicológico e o fluir das recordações» de *Romance hispano-americano* (pp. 56-61) discute brevemente a Arévalo Martínez y Pedro Prado, autores, digamos, algo cercanos al ecuatoriano.

realismo social, realismo mágico, y la posterior al *boom*. Pero Palacio no cabe dentro de esas especulaciones. Y no importa, claro está, que el texto crítico tenga pocas carencias. Cedomil Goic, por ejemplo, no encuentra cabida para nuestro autor en el tercer volumen (*Época contemporánea*) de su antología *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*.¹²⁶

Por eso no sorprende que se plantee, tal vez pleonásticamente, por enésima vez, la compleja relación ficción-realidad, y se privilegia el formalismo:

Tales incursiones psíquicas y expresivas, de sesgo metafísico, podrían haber quedado como ocurrencias pasajeras o desviaciones enfermizas del autor si la historia de la expresión literaria no diera cuenta de su permanencia y afirmación en ciertas líneas de la literatura contemporánea. Si en las tres primeras décadas del siglo observamos tales características dando un aire común a los artistas del Viejo y el Nuevo Mundo, acaso podríamos firmar que a partir de 1930 es en América Latina donde se despliega, ya con nuevos matices, la aventura vanguardista-surrealista.¹²⁷

Aunque la aventura novelística pudiera regresar o hallar sus raíces en la *Lucía Jerez* (1885) de José Martí, si el crítico se ciñe al facilismo interpretativo que ofrece la dicotomía ficción-realidad, las líneas generales de la afirmación citada cubren el problema que Palacio le ocasiona al intérprete del tipo de narrativa aducida. Lo anterior es sólo una parte de la recepción irresoluta de Palacio. En verdad, y como lo comprueba esta edición, su recepción es ya una internacionalización que se está dando a varios niveles, pero que de una manera u otra depende de la recepción que el autor ha tenido en su propio país. Notemos que aún en 1999 esa dependencia no es algo fijo ni progresivo o revisionista. Precisamente, al principio la recepción crítica ecuatoriana, a pesar de señalar el valor de novedad el autor, no logró superar su reticencia ante lo que le mostraba las deficiencias de la narrativa anterior que ella misma (la crítica) había propulsado con gran entusiasmo. Es decir, el compromiso con Palacio tenía que ser algo muy calculado, con pátina normativista. Al año de muerto Palacio, o sea en 1948, Ángel F. Rojas publica la que sigue siendo (hechas las salvedades metodológicas de los últimos cincuenta años de la crítica y teoría de la novela) la historia más crítica, dentro y fuera del país, de la novela ecuatoriana.

Rojas, como sabemos, pronunció un discurso en ocasión de la muerte del autor, y siempre supo poner los logros de su amigo en perspectiva. Por ese conocimiento íntimo del Ecuador y su literatura, lo que es evidente en las trece

¹²⁶ Barcelona, Editorial Crítica, 1988.

¹²⁷ Graciela Maturo, «Apuntes sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana», *Prosa hispánica de vanguardia*, ed. de Fernando Burgos, Madrid. Editorial Orígenes, 1986, p. 49.

« conclusiones y confirmaciones » con que Rojas finaliza su obra es su sentido de frustración ante la recepción de las novelas racionales. Para poner en perspectiva la recepción fuera del Ecuador que he resumido anteriormente, leamos parte de la novena conclusión/confirmación de Rojas:

La crítica literaria extranjera es la que toma a su cargo, antes que la nacional, la exaltación del valor de los nuevos novelistas ecuatorianos. Su fama en vez de irradiar desde el centro donde lanzaran sus producciones, ha venido desde afuera [...]. La novela ecuatoriana contemporánea, según la crítica foránea lo anota, constituye una de las realizaciones más interesantes de América y, como conjunto, apenas admite parangón.¹²⁸

Ésta, tal vez la más crítica de las conclusiones o afirmaciones generalmente optimistas de Rojas, se da –cronológica y naturalmente– antes de que Aguilera Malta llegue al apogeo de su tipo de realismo mágico y consecuente y muy merecida canonicidad. Y si la fama de Palacio se da antes de que despegue Alfredo Pareja Díezcanseco y que entre en escena Pedro Jorge Vera es porque, por muchos años, el novelista ecuatoriano ha subsistido de las migajas que les dejan los novelistas canónicos del continente, mientras pasan. Ni hablar de Adoum, quien (como vemos), ya como *paterfamilias* más o menos autoimpuesto de la novela ecuatoriana disfuncional inmediatamente moderna, es el novelista que examinará la obra de Palacio con gran objetividad y asimilación crítica.

El optimismo de Rojas, a pesar de los breves e inteligentes comentarios que hace sobre Palacio (especialmente sobre el espacio político-social que representaba su obra), no llega a tocar a ésta porque cree que « produjo una literatura difícil, demasiado intelectualizada. Su ironía magistral le hacía temible, pero lo aislaba en un reducto. La postura que adoptaba frente a los personajes a los cuales hacía comparecer a escena nos está dada por su manera de presentarlos a los ojos del lector... ».¹²⁹ Paradójicamente, las dificultades que intuye Rojas son lo que los lectores, críticos y comentaristas actuales juzgan como estéticamente válido. ¿No son los sesudos acontecimientos fragmentados, el discurso velado y contradictorio, el continuo desmentir humorístico, semióticas afines y sobre todo la función del lector –características palaciegas si las hay– gran parte de lo que está determinando lo que se considera moderno o postmoderno a fin de siglo?¹³⁰

¹²⁸ Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 218.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 1179.

¹³⁰ Pero nótese que en Palacio *no* se pierde el interés entre las analogías, comentarios, digresiones, excursos filológicos y filosóficos, giros, ironías, jueguitos, modismos, paradojas, paréntesis y vericuetos de la lengua. Todos los cambios de estilo están justificados, no hay sandeces tautológicas, o pedanterías y burdas imitaciones. En este extenso sentido, Palacio *no* es postmoderno.

Como decía antes, la modernidad de Palacio no yace en una reacción totalizante a las condiciones que lo rodeaban. El humor acre, burlesco y negro que en el exterior se convertiría en gran vehículo estético en los años anteriores a la segunda guerra ya estaba en él, con los extranjeros y a veces antes que en ellos. Se podría decir que la evaluación de Rojas es típica de su época. Lo grave es que en el Ecuador, con raras excepciones, no se ha logrado superar lo que, después de todo, es una crítica aguda y clarividente. Es decir, a muy pocos años de la muerte de Palacio, Rojas logra una distancia que críticos posteriores raramente emularán. Diez años después de publicado el libro de Rojas, por ejemplo, el crítico Edmundo Ribadeneira M. acusa al autor de «Gente de provincias», de una manera poco velada, de ser anti-ecuatoriano. Lo interesante es que Ribadeneira se ve obligado a admitir el valor «universal» y la modernidad de Palacio. Pero lo disminuye y se contradice, al decir que su literatura es «propia de un cerebro que excluye el enfoque progresivo y que de ninguna manera hace bien a la patria». ¹³¹ Es un patriotismo en el que se detecta una patente diferencia respecto a qué es la nación y el nacionalismo.

Para Ribadeneira, la narrativa de Palacio es negativa, dañina para una interpretación de «lo ecuatoriano», porque es la obra de un autor que sufre de una conciencia que, entre otras cosas, es falsa; «propugna, por ejemplo, un socialismo ecuatoriano, pero se da en escribir cosas desconcertantes, cuentos y novelas sombríos con personajes que difícilmente podrían llamarse ecuatorianos» (pp. 157-158). Aparte de anotar que aquel crítico nunca explica las fuentes verídicas de su falacia biográfica, le dejo al lector el metamensaje de lo citado. Para Ribadeneira, Palacio y su obra son amargos e inhumanos, indignos, aunque inteligentes; y concluye que si en su época no se supo prevenirla y analizarla como un producto ajeno al Ecuador, es hora de ubicarla donde pertenece [¿?]. Pero más reveladora para la lectura que propongo es su aserción de que el lector está ante un escritor inconsecuente con su posición política, que «no hace sino trasplantar a nuestra literatura ideas y conceptos que no coinciden con nuestra verdad nacional y la obligación de ponerse a tono con las necesidades de la patria y la humanidad». ¹³² Este llamado a la militancia ciega y al hermetismo, que yo haya leído, no ha sido criticado o contestado, probablemente porque se trata de decir lo mismo con una retórica materialista más sofisticada, que sigue siendo retórica. No obstante, tal vez sea una muestra de una actitud posterior más abierta y crítica el que se incluyan las líneas que Ribadeneira le dedica a Palacio en *Cinco estudios...* No obstante, la recepción ecuatoriana del autor, posterior a la acusación por Ribadeneira de ser, en el mejor de los casos, apátrida y extraño, no es mucho mejor. Por ejemplo, en el ideológicamente transparente (como muestra, véan-

¹³¹ Edmundo Ribadeneira M., p. 159.

¹³² *Ibid.*, p. 158.

se los agrios comentarios personales sobre la posición política de Jorge Icaza) *Diccionario de la literatura latinoamericana: Ecuador* (1962), que Isaac J. Barrera y Alejandro Carrión prepararon para la O.E.A. en Washington, Palacio y su obra brillan por su ausencia.

No en defensa de Barrera, sino para poner en perspectiva estas ausencias, notamos lo siguiente en su *De Nuestra América: hombres y cosas de la República del Ecuador*.¹³³ En el último y más extenso de los capítulos, dedicado a los «Novelistas modernos» (pp. 127-164), Barrera encasilla a Palacio dentro de la producción lojana, diciendo:

Palacio, condenado al ensombreamiento de su razón, ha dejado las más originales y curiosas obras de nuestra literatura, en la que la risa no sonó siempre con la suficiente franqueza. Es un humorista, se ha dicho; era más bien que ahondaba demasiado en la tristeza de la vida, para no despreciarla con una sonrisa en los labios: *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora* y *Vida del ahorcado*, son episodios de una misma tragedia. El lector anda desconcertado por esas páginas.¹³⁴

Barrera publica su perspicaz criterio en 1956, lo cual hace más difícil entender el porqué en 1962 el autor no existe para él, y sobre todo para Alejandro Carrión, ique se encargaría de prologar las *Obras completas* de 1964! Tal vez se explique esa recepción particular en unos comentarios anteriores del capítulo de Barrera. Ya que su agrupación es cronológica para la época inmediatamente anterior a Palacio, Barrera cree que no podría decirse que irrumpiera solamente una novela francamente revolucionaria, porque la renovación se muestra de diferentes modos, y uno de los ejemplos es Palacio. Sin embargo, añade: «Se aplicaban unas [novelas] a la época política y otras, a la ideológica; pero siguiendo la norma establecida para el género hasta entonces».¹³⁵ Naturalmente, la escisión de Barrera, y por ende su concepto de la novela, dejan mucho que desear, y la novelística de Palacio no cabe en esas categorías, porque es lo que dice él, y muchísimo más.

Es sólo a fines de los sesenta cuando se comienza a recuperar la trascendencia narratológica del autor de *Débora*, quien en *Vida del ahorcado*, una novela «anticapitalista», arltiana, hiperbólica (se subasta el Chimborazo, y ya vimos en la primera sección lo que Palacio pensaba de ello) y visionaria como pocas de su época, hace que el «camarada» Andrés, quien es a veces el narrador, le diga a Ana:

...no te ilusiones. El campo sólo era tierra grande, con viento. Nosotros, americanos, no hemos podido conocerlo ni amarlo. ¿Recuerdas cómo era de noche esa

¹³³ Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 157-158.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 146.

cosa grande, callada, oscura e impenetrable? Tengo miedo del campo; el límite, el límite es lo mío (p. 164).

Digo recuperar, porque este tipo de lirismo, combinado con elementos supuestamente autobiográficos y eufemistas, sólo se concretiza con una lectura abierta. Es así como se comienza a emitir juicios que críticos posteriores retomarán sin darles mayores matices. Uno de los principales es el de Cueva, que manifiesta:

Palacio no es un escritor realista en el sentido riguroso del término. Ciertamente su literatura apunta a desprestigiar la realidad, como él mismo lo asegura; pero, cargada de obsesiones personales, imágenes subjetivas y reflejos de traumas psicológicos, no posee la transparente intención social que puede hallarse en las novelas de Icaza o del grupo de Guayaquil. Mas no por ello es menos valiosa...¹³⁶

Generalmente exacta, y aunque su autor la haya ido afilando hasta sus últimas ideas, esta afirmación es una manera sutil de acercarse al cúmulo de consideraciones y sensaciones que los personajes de Palacio le van pasando al lector. En «Un hombre muerto a puntapiés», por ejemplo, el autor revela que la paranoia es un tipo de enfermedad social, un tipo de rumor o chismorreo imaginado por subsecuentes habladurías que, como comprueba su propia vida, terminan destruyendo su imagen, sin saberse la verdad. Pero la recepción de Palacio en su país no posee ningún foco, monopolio o hegemonía. Y esta falta de patrón, especialmente cuando se está leyendo a un autor que inevitablemente es mencionado como la causa de la inserción de la narrativa ecuatoriana en cierto tipo de canon, es reveladora de un problema cuyas vertientes son ideológicas, estéticas y, sobre todo, críticas, porque este último campo es el que va a difundir lecturas como la que presento en esta introducción. En este sentido, Palacio sigue malentendido en su país. Si se lo aprecia es por ser *sui generis*, si se lo rechaza es por su «demencia». Esta ambivalencia nunca lleva a una verdadera interpretación crítica, y lo que más revela es una falta de distancia en la lectura.

Galo René Pérez, por ejemplo, lee en Palacio un autor solitario, lo que para él no quiere decir que el narrador lojano sea el mayor de la narrativa ecuatoriana, ni el menos imitable. Lo que sí precisa Pérez es que Palacio:

Quiere hallar un personaje de rasgos definidos, de rostro que no se esfume, y únicamente siente el soplo de un fantasma que el autor se lo escamotea cuando

¹³⁶ Agustín Cueva, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 54.

intenta aprehenderlo. Quiere descubrir una doctrina, una tesis clara y coherente, un pensamiento central, o siquisiera un sentimiento más o menos constante, y no da con ellos. Quiere advertir siquiera la unidad externa, la usual, de la ordenación de los capítulos, o la relación lógica de sus títulos, y aun este empeño es vano.¹³⁷

Si es cierto que Palacio comparte con la mayoría de los narradores hispanoamericanos y extranjeros de su época la textualización de una búsqueda estética bastante compleja, no es cierto –según la lectura correctiva que propongo aquí– que esté tratando de llegar a un centro, al logos; peor, a los convencionalismos que la tradición novelística de su época le presentaba. No hay que ser deconstruccionista para darse cuenta de que Pérez no lee que lo que está diciendo Palacio; es que, en el mundo que lo rodeaba, mundo que inmediatamente será nuestro, el logos y el centro no existen. Y si un lector cree que se dan, no sirven para mucho. Pero no se debe creer que éste es el tipo de lectura que va a predominar en años recientes, ya que tampoco quiero convertir la mía en algo menos que una actitud crítica. Lo que quiero puntualizar, sobre todo, es la inconsistencia en la lectura específicamente regionalista de Palacio, ya que, por cierto, no se puede pretender que la lectura general de este autor sea homogénea o reduccionista. La lectura que me parece más fiable para autores como Palacio es la que toma en cuenta todas las fuentes de la literariedad de un autor, entendiéndose por ella no sólo un concepto formalista sino las características definitorias, externas e internas, que definen a una obra. Para mí, es Adoum quien inicia este tipo de acercamiento, con gran rectitud y la seriedad de distancia que mencionaba anteriormente. Adoum nota la inevitabilidad de que la ideología del lector, la de los personajes, narradores, signos y la logística de la publicación se crucen. Es ésta la noción de que los objetos narrativos, en sí desposeídos de significado, lo adquieren por medio de su función en el proceso de producción de un texto. Éste tiene que ver con los códigos y estrategias que están en función cuando el lector lee. Es decir, al leer debilitamos los lazos que nos unen estrictamente al mundo social y al mundo de acción para ajustarnos a lo ideológico.¹³⁸

Vale detenerse un momento en Davis. El problema es que aquellas novelas que son «políticas» lo son sólo en contenido: «Es decir, es enteramente posible pensar en que, como autor, haces una afirmación progresista con una novela y, a la vez, notar que la forma de la novela derrota tal afirmación».¹³⁹ O sea, los

¹³⁷ Galo René Pérez, *Pensamiento y literatura del Ecuador (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972, pp. 410-411.

¹³⁸ Sigo las líneas generales de la excelente revisión del efecto de la ideología en las estructuras de las formas novelescas, propuesta por Davis.

¹³⁹ Lennard Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, Nueva York y Londres, Methuen, 1987, p. 228.

ensayos de Palacio no sólo contienen elementos contradictorios como cualquiera de otro ensayista, sino que son el espacio textual para, al releerlos, añadir las *mínimas correcciones* que satisfagan un estado ideológico actualizado, cualquiera que sea, en la novela. Extrañamente, la teoría de Palacio sería la práctica para Davis, quien añade que en la mayoría de los casos la novela tiene el efecto opuesto: reforzar las defensas de la sociedad que se resisten al cambio y reintroducir la conformidad y la pasividad, lo cual sí han experimentado las novelas de Palacio. Lo que lo aparta de la «familia» que se le atribuye es la consistencia y el dinamismo con el que aborda los géneros, pues ésta es la base de su argumentación crítica. Así como uno puede preguntarse si un novelista teoriza antes de la práctica o viceversa, uno también puede culpar a un crítico por tratar de establecer conexiones demasiado evidentes entre la práctica realizada por el novelista y la teoría que él mismo ofrece como complemento. Creo que Palacio fácilmente cambiaría el 80% de su reconocida destreza técnica para que las novelas «progresistas» pusieran un 20% de valor moral en los usos que hacen de la técnica.

Para novelas como las de Palacio la pregunta lógica que debe preguntarse la historia literaria, especialmente siguiendo a los lectores politizados de izquierda, es si ese género es una forma que puede usarse alguna vez con propósitos progresistas,¹⁴⁰ y la historia literaria no ha demostrado esto para Palacio porque hasta esta edición no se ha referido a sus ensayos. Davis, escéptico ideológico como Palacio, advierte contra el efecto anestésico de las novelas «progresistas», que pueden generar un gesto formal de pensamiento débil, flotante; y una retórica progresista pero incapaz de llevarlo a cabo. Para Davis, fuera de los convencidos, el poder transformador de la novela en la sociedad occidental es muy relativo. En una especie de absolutismo más ceñido a la teoría novelística, Palacio propondría mantener su repertorio de personajes, porque cambiarlos es antitético a su idea de lo que son la verdad o la realidad. Y la política, como la verdad y la historia literaria, ya no puede ser teorizada como una relación entre una representación y un mundo hispanoamericanos, porque en la práctica ninguno de estos polos puede mantenerse aislado del otro. Tan pronto como un autor crea personajes, los ubica, hace que mantengan diálogos, y se enreda en la trama, «el novelista se queda atascado con el equipaje de la ideología, y ningún portero en el mundo va a ser capaz de aliviar ese problema».¹⁴¹

Adoum, entonces, enfoca el desarrollo de las letras ecuatorianas como una progresión de desconocimiento que se desborda desde lo nacional hacia lo internacional. No es ignorancia, se trata sobre todo de no haber constatado la

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 228.

relación estrecha entre el desarrollo de los intereses de clase y la representación de éstas. Según Adoum, es sólo después de la formación del Partido Socialista ecuatoriano cuando se adquiere en el país conciencia de la realidad de otras clases y su posible inclusión en la narrativa. Palacio tenía entonces unos veinte años, y pronto pasó a coadyuvar y depurar las bases ideológicas del partido, fundando el semanario *Cartel*. Ello llevó a una representación bastante realista (sentido estricto) de las clases sociales, sobre todo de la clase media concentrada en las ciudades. Es entonces cuando Adoum describe, en palabras ya citadas,¹⁴² lo que la crítica anterior no podía admitir totalmente: que la burguesía ecuatoriana, como la de otros países similares, sufre de falsa conciencia. Se ha hecho mucho con la apreciación de Adoum, y hay hasta cierta ingenuidad al seguir sus postulados,¹⁴³ como si en este momento no se cuestionara la crítica estrictamente marxista. La realidad es que Palacio mismo se daba cuenta de lo que estaba pasando y podría pasar, y fue muy clarividente en su análisis de lo que implicaba la nueva política.¹⁴⁴ En una carta del 1 de junio de 1926 a Benjamín Carrión evalúa y aconseja:

Se ha organizado el Partido Socialista y tuvo hace unos días su primera asamblea, elaborando un programa de tendencias francamente comunistas. Se declaró la abolición de la propiedad individual. Lo que le cuento para que no extrañe usted el que le quiten su casita y su terreno. Creo que lo mejor que puede usted hacer en estas circunstancias es radicarse definitivamente en Francia para que aquí no esté sufriendo bochornos al respecto.¹⁴⁵

Hasta aquí pondríamos en su contexto las lecturas generadas por Adoum. Pero ¿qué pasa con la lectura de la narrativa ecuatoriana posterior, en la cual, como se ha visto, se espera encontrar atisbos palaciegos? En este punto, el lector interesado deberá ubicarse en los últimos quince años de la crítica sobre el autor. En términos de la narrativa hispanoamericana, estamos saliendo del *boom*, sin ningún indicio de qué es lo que seguirá a éste si se lo acepta como demarca-

¹⁴² Cf. Jorge Enrique Adoum, «Las clases sociales en las letras contemporáneas del Ecuador», *op. cit.*, pp. 163-164.

¹⁴³ Véase el segundo capítulo del libro del Quintero.

¹⁴⁴ Palacio escribe en la época denominada «Período de la decadencia liberal o arroyista (1925-1944)», discutido por Jorge Salvador Lara, *Breve historia contemporánea del Ecuador* (México, D.F., FCE, 1994, pp. 449-471, quien afirma: «Sin embargo de que la crítica ha analizado ampliamente la novela del Ecuador, hay que decir que no se ha hecho hasta el presente el análisis correlativo de su impacto, primero como descripción y denuncia de realidades ominosas, y luego como estímulo para la acción de cambio» (p. 470). Se refiere a los autores de la década del treinta. Dejemos la historia literaria a Rojas y otros y el contexto sociohistórico para Salvador Lara.

¹⁴⁵ Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, *op. cit.*, p. 137.

ción literaria. En 1997 se publican los esbozos de una encuesta/formulario que propone esclarecer la búsqueda generacional de las letras ecuatorianas. Entre las preguntas a que se someten por lo menos cincuenta autores y críticos está, con variantes, la de «¿Qué narradores, a partir del treinta, no deben faltar en una historia de la narrativa ecuatoriana?»¹⁴⁶ Las respuestas, previsiblemente, incluyen la mención de Palacio; los elogios abundan, pero persiste el ambiguo compromiso con su estética. Lo que sí es verdaderamente revelador es que se trate de justificar cómo Palacio hubiera sido un «boomista». El problema cronológico es en cierto sentido superable, si se considera a narradores como Marechal, Onetti y pocos otros. Pero no es tan superable esa especie de predicción mágica que propone una consistencia estética *a posteriori* en la producción de un autor. Sin embargo, en la «Discusión» que sigue a las opiniones mencionadas, la intervención de María Eugenia González apunta a otras dimensiones del «problema Palacio»:

Ninguno de nuestros escritores, ni los de la llamada «Generación del treinta», ni de la actual, se encuentran en el *boom* latinoamericano. La razón es una sola: falta de publicidad. La mayoría de los compañeros de esta discusión han mencionado a Pablo Palacio como un candidato al *boom* si viviese todavía. Pero yo me pregunto: si Palacio estuviera vivo, ¿le habríamos dado una oportunidad para que su nombre trascienda [*sic*] dentro y fuera de los linderos ecuatorianos? Positivamente creo que no. Un público que no sabe leer, que compra libros únicamente por llenar un estante bonito, que busca satisfacer sus anhelos viendo una telenovela o leyendo una novela rosa, no habría comprendido a Palacio.¹⁴⁷

Lo que no considera González, aparte de hacer precisiones que en verdad se

¹⁴⁶ El problema es que a veces se relaciona demasiado la historia empírica con la literaria, así en Juan Valdano, «Una interpretación generacional de la historia del Ecuador», *La historia del Ecuador: Ensayos de interpretación*, ed. de Enrique Ayala M. (Quito, Corporación Editora Nacional, 1985, pp. 169-194). En el mismo volumen, la visión elemental de la historia ecuatoriana queda conceptualizada en la conclusión de la nota de Gabriel Cevallos García: «Pero, sinceramente, en el férreo límite de un artículo, *hago lo que me ordenan*, como puedo hacerlo, y nada más» (p. 98, mi subrayado). Aceptada la celebración de 150 años de vida republicana, cuesta ver cuáles han sido los verdaderos cambios en esa época. Es lo que se puede deducir de la mayoría de los trabajos reunidos en Enrique Ayala Mora *et al.*, *Libro del Sesquicentenario I. Política y sociedad. Ecuador: 1850-1980* (Quito, Corporación Editora Nacional, 1980). Para el contexto histórico también empleo a través de esta introducción la cronología de *Nueva historia del Ecuador*, vol. 14, ed. de Enrique Ayala Mora (Quito, Corporación Editora Nacional/Crijalbo, 1993). Un ejemplo del estudio de la historia ecuatoriana apurado por ideas políticamente correctas es David Corkill y David Cubitt, *Ecuador: Fragile Democracy* (Londres, Latin America Bureau, 1988).

¹⁴⁷ Manuel Corrales Pascual, ed., *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1977, p. 323.

puedan aplicar a otros grupos de lectores hispanoamericanos, es que la crítica (que trata de mantenerse al tanto con sus practicantes en otros países) es la que tiene gran poder respecto a qué se elige como lectura.

Es la crítica la que tiene una posición privilegiada (acceso a la cultura impresa) para pasarle al lector cómo Palacio, al desdoblarse, no sólo tergiversaba el *statu quo* literario, sino que también organizaba, subrepticia e inmediatamente, un proyecto acrítico, una autoestructura (o autoproceso) que virtualmente englobaba todo aspecto de la literariedad del momento. Como bien cultural, la obra de Palacio es, en primer lugar, un modelo sintético que no resume totalmente el efecto de lo real, que es natural para los portadores de la cultura inicial en que se inscribe. Es decir, su «Un hombre muerto a puntapiés» y textos subsecuentes son parte de una cultura dada que ya tenía en sí una serie de oposiciones semánticas que componen el «lenguaje» de la descripción del modelo. Por esto sorprende que el artículo programático de una colección sobre la nueva novela ecuatoriana no haga mención de Palacio, y se diga que la narrativa ecuatoriana ingresa a cierto tipo de literariedad con un retraso de treinta años; es más, que «la novela ecuatoriana de las décadas del 40, 50 y 60 es de valor temático y en algunos casos estilístico [¿?]; sin embargo, se siguen los mismos modelos técnicos y narrativos del realismo social del 30».¹⁴⁸ Esta impresión crítica, basada también en una bibliografía obsoleta sobre la novela hispanoamericana, es bastante sorprendente, debido a que en el mismo libro su autor, además de mencionar *Entre Marx y una mujer desnuda*, examina novelas como *La Linares y Polvo y ceniza*. Estas tres simplemente no ocasionaron un cambio milagroso para la narrativa ecuatoriana de los setenta, ni tampoco lo hicieron novelas como las de Salvador y Palacio, o la poesía de Gangotena o Escudero. Se trata, como vengo diciendo, de un problema de recepción, de cuándo nace en verdad una literatura que sea reconocida por tirios y troyanos del Ecuador.

Cuando en noviembre de 1978 se celebra el «Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana», lo que queda claro es que la desigual política cultu-

¹⁴⁸ Antonio Sacoto, «La novela ecuatoriana en el contexto de la latinoamericana», *La nueva novela ecuatoriana* (Cuenca, Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, 1981), p. 28. Compárese lo que tal vez sea un lenguaje generacional acrítico, bien intencionado como el de Sacoto, pero que cubre un período posterior: Rodríguez Castelo arguye que después de los sesenta llega la novela importante, y que con *Dos muertes en una vida* (1971) de Alfonso Barrera se encuentra la «primera aproximación al realismo maravilloso americano» (p. 147). Salta a la vista la pregunta de si lo que hicieron antes Aguilera Malta y Humberto Salvador tuvo algo que ver con la novedad que detecta Rodríguez Castelo. Éste sigue: «A partir de entonces, la generación hizo novela cada vez más a tono con las altas calidades de una novela latinoamericana que se había convertido en la más sugestiva novedad de la literatura mundial» (p. 147). Hay algo de verdad en ello, pero el comparatismo, aparte de ser una práctica dependentista, funciona con fuentes desiguales, que traducido al momento al que se refiere Rodríguez Castelo, todavía tiene que ver con el aspecto comercial del *boom* del cual hablaba María Eugenia González.

ral del país es en gran parte responsable por la recepción de autores como Palacio. El análisis textual de su obra se agota y se convierte en repetitivo debido a la falta de preguntas contundentes. La historiografía literaria ecuatoriana (segunda de las situaciones que mencioné al principio de esta sección), a pesar de los esfuerzos de Hernán Rodríguez Castelo y Juan Valdano, mantiene los mismos problemas metodológicos que vienen afectando a todo historiador de la literatura hispanoamericana. Aunque la literatura es una de las manifestaciones culturales más desarrolladas en el Ecuador, «el problema básico del fenómeno cultural es la visión conceptual limitada, a veces únicamente subjetiva y sentimental, de la cultura y de su acción».¹⁴⁹ Y esto es raro de concebir para un país en el cual el mestizaje es un discurso cultural de cierta hegemonía. Lo que pasa es que en países andinos como el Ecuador, el mestizaje nunca ha sido visto como una pluralidad real o aceptada más allá de los subdiscursos triunfalistas que surgen ante la amenaza del blanco o indio, y a pesar de que se insista actualmente en acudir a conceptos de heterogeneidad para justificar algo que no existe. Cuando se da un autor para quien ese mestizaje se da también en los géneros que practica, es decir, produciendo, digamos, novelas que no lo son en el sentido convencional, la ofuscación genérica (la tercera de las situaciones que mencioné al principio) se convierte en ofuscación crítica. Se produce entonces un procedimiento reductor en el cual el concepto de literatura «ecuatoriana» alude sólo y exclusivamente a una literatura específica escrita en español. La realidad es que la oralidad, tal como la practicaba Palacio en sus narraciones, es vista en general como la que se nota en las literaturas orales, en lenguas nativas, escrita en un español que, si no llega a tergiversar la sintaxis como Ycaza, no es siempre «culto». Por ende, a cierta crítica de la novela le fue difícil incluir la literatura

¹⁴⁹ Darío Moreira, *La política cultural en Ecuador* (París, UNESCO, 1977), p. 76. Para otros detalles véase: Hernán Rodríguez Castelo, *1969-1979: Diez años de cultura en el Ecuador* (Quito, Pùblicitécnica, 1980). Para la continuación de la producción novelesca o novelística (no se precisa), en su otro libro de 1980 Rodríguez Castelo dice con razón que desde los setenta a principios de los ochenta es en la novela corta (género obviamente favorecido por Palacio) donde se publica lo más sobresaliente del país, v.g., tres de 1976, *La Linares* de Egüez, *María Joaquina en la vida y en la muerte* de Dávila Vásquez, e *Historia de un intruso* de Marco A. Rodríguez, como también *Tribu sí* (1974/1983), de Carlos Béjar. Mediando los ochenta, sale el panorama de Agustín Cueva, «Claves para la literatura ecuatoriana de hoy», *Débora*, [Quito], I. 1, enero de 1987, pp. 7-22. Para otra ubicación de Palacio véase Diego Araujo Sánchez, «Variaciones en torno a la novela ecuatoriana», Luis Mora Ortega *et al.*, *Libro del Sesquicentenario II. Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980* (Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, pp. 299-325), que retoma con variantes lo que manifiesta en su «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», *Cultura*, II. 3, enero-abril de 1979, pp. 17-25. Ese número monográfico recoge las ponencias presentadas en el «Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana» mencionado anteriormente. Respecto al género novela, las ponencias publicadas contienen aserciones previsibles sobre Palacio.

de Palacio como parte representativa de la literatura nacional sin caer en oposiciones ideológicas radicales.¹⁵⁰ Por esto:

El problema debe plantearse en otros términos, por cierto. En lo esencial discutiendo el carácter imprescindible de la categoría de unidad, que como se habrá comprendido es casi sinónimo de parcialidad y fragmentación, y postulando la opción de encarar objetos definidos por su multiplicidad heterogénea. En este sentido, la crítica literaria latinoamericana tendría que habituarse a trabajar, en consonancia con su materia, sobre objetos internamente contradictorios. No está de más recordar que para ello existe el método dialéctico.¹⁵¹

En 1999, a una década de la caída del sistema que permitió tales insistencias, hay pocos convencidos de la vigencia del método dialéctico. Será entonces, en los conflictivos años ochenta, cuando la narrativa de Palacio recibe un tratamiento si no más adecuado, más sofisticado. Pienso en textos de Prada Oropeza, Lavín Cerda, Pareja Díezcanseco, Corral y otros, referidos en la bibliografía total de esta edición (véase también los textos de Fernández en esta edición, y el apartado sobre Cueva en esta Introducción). De estos desacuerdos críticos surge la modernidad incierta (cuarta y última de las situaciones que mencioné) que rodea a Palacio, sobre todo porque la narrativa ecuatoriana estaba pasando por la misma incertidumbre. Es el momento concentrado en lo que uno de sus representantes más reconocidos ha llamado «la generación del desencanto».¹⁵²

¹⁵⁰ Preciso su injerencia para la novela hispanoamericana en «Diez problemas para el novelista latinoamericano y la cultura crítica nacional», *Texto crítico*, X, 31-32, enero-agosto de 1985, pp. 271-297. Para el mestizaje como referente empírico véase Ronald Stutzman, «El mestizaje: An All-Inclusive Ideology», *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, ed. Norman E. Whitten Jr., Urbana, University of Illinois Press, 1981, pp. 45-94; y Benjamín Carrión, «El mestizaje y lo mestizo», *América Latina en sus ideas*, edición de Leopoldo Zea, México D.F./París, Siglo XXI/UNESCO, 1986, pp. 375-400. Es una ideología cuya paradoja yace en el hecho de que, mientras más se radicaliza su estudio, más se hunde en un patriotismo similar al de la izquierda ecuatoriana actual ante el tratado que dio fin, por este fin de siglo, al conflicto con el Perú. Véase, por ejemplo, Erika Silva, *Los mitos de la ecuatorianidad*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1992. Para cualquier posibilidad referencial «quiteña» en la obra de Palacio véase Edgar Freire Rubio, ed. *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*, 3ª edición revisada, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1989.

¹⁵¹ Antonio Cornejo Polar, «Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar», *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 1982, p. 38. Desde los años en que se publicó esta observación la historia literaria y su estudio han cambiado enormemente, y ahora se diría que el método dialéctico sirve más bien como recuerdo de que los varios postestructuralismos frecuentemente se desmoronan por su propio peso, haciendo de la crítica genética una manera de mediar entre los excesos teóricos y formales.

¹⁵² Véase el fino trabajo de Raúl Pérez Torres, «La generación del desencanto», en: Yolanda Montalvo et al., *La literatura ecuatoriana en las últimas décadas: Encuentro Nacional de Escritores*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1996, pp. 59-67. Pérez Torres considera los años 1925-1945 «la edad de oro» de nuestras letras» (p. 60), y cree que el porfiado realismo social regía, con poquísi-

Si Samuel Beckett, nacido el mismo año que Palacio y muerto en 1989, pertenece espiritualmente a una época mucho más temprana, el ecuatoriano es también un adelantado ante la tradición europea y norteamericana que mencioné anteriormente como la segunda tanda de influencia en los escritores hispanoamericanos. Palacio llevó la modernidad a sus límites, asumiendo la liberación de la narración convencional y la psicología ordinaria de esa segunda tanda. Además ostentó las exploraciones de la memoria (Proust), la virtuosidad lingüística, la parodia y los caprichos eruditos (Joyce); como la fascinación surrealista con la lógica onírica, y el profundo sentido de esterilidad que caracterizó a Eliot y Kafka, escritores que estaban «en el aire» a fines de los años veinte, como él.

No obstante, la parodia, que caracteriza mucho de las secuelas postmodernas del momento en que releemos a Palacio en 1999, a más de cincuenta años de su muerte, es una práctica textual que el autor aplicó a la mayoría de lo que escribía. Es algo que sin querer todavía hacen algunos de sus críticos, sobre sí mismos. Con la excepción de los estudios de Fernández, los recogidos en esta edición, y del análisis psicobiográfico de Renán Flores Jaramillo, en el que sintetiza de manera correlativa lo que se ha supuesto desordenadamente sobre la relación vida y obra en Palacio, estamos en las mismas, pero a punto de cambiar. Recordemos cómo una floresta sobre este autor cayó otra vez en la repetición y en la ingenuidad, y poco añade a la renovación de las lecturas del autor.¹⁵³ Palacio, en verdad, ha tenido suerte en convertirse en el maestro que se le considera, sobre todo si se confirma que la preservación y renovación de maestros como él se ha convertido en el deber, no de artistas y entusiastas, como postula Frank Kermode, sino de cuidadosos catedráticos llenos de teoría y defensores del canon. Pero sigamos con el canon, porque si la cultura es el alma de una nación aquél es el alma de la historia literaria. Es más, las batallas actuales en torno al canon han desmentido la idea de Marx que, con una mayor

mas excepciones, la conceptualización de lo que era o debía ser la narrativa del país. Es ya en los ochenta, sigue Pérez Torres, cuando comienza a cambiar el panorama, con los cuentos de Javier Vásconez y otros, y cita a Vladimiro Rivas respecto al hecho de que «nuestra adhesión a la obra de Palacio deba entenderse como un síntoma de desamparo, de ausencia de padres» (p. 62). El mismo Pérez Torres novelizó el ambiente de los sesenta en su *Teoría del desencanto* (1985). Véase entonces el trabajo del joven narrador y crítico Leonardo Valencia incluido en esta edición, como también Miguel Ángel Zambrano *et al.*, «Jorge Enrique Adoum: “Yo no soy padre de nadie”», *Eskeletra*, 8, mayo de 1998, pp. 26-28.

¹⁵³ Me refiero a algunos trabajos recogidos en *Cultura* (VII, 20, septiembre-diciembre de 1984), en que se recoge el de Flores Jaramillo. Por otro lado, el de Jaime Montesinos, por ejemplo, es un anacrónico catálogo estilístico. El de Humberto Robles correctamente ha merecido republicarse en ésta y otras revistas o colecciones, y vale anotar la importancia de la reseña de una edición mexicana de *Vida del ahorcado* (1982), presentada por Rubén Darío Buitrón (pp. 519-526). En este mismo número de *Cultura* Myriam Julia Kohen (pp. 103-128) propone una genética a lo Goldmann (sin mencionarlo). Lo que hubiera sido un loable esfuerzo se desmorona al convertirse en una reiteración de la recepción del autor, debido al constante autocuestionamiento de la autora.

democracia comunitaria, no habría artistas especializados. Hoy hay tanta discusión sobre el canon que no tenemos el sentido de que se descubre algo con ella. No estás en el canon por lo que alguien llamaría tu «estilo», por tus preferencias sexuales, por tus ideas políticas, por salirte de la norma, por escribir poco, por paria primitivo. También porque tu reducido público es demasiado exquisito, por creer que estar en el canon es venderte, por hacer todo a contrapelo; y en años recientes, porque no te traducen y nadie sabe de ti en universidades norteamericanas. Pero volvamos al Ecuador.

Jimmy Chica, en uno de los estudios más recientes de la novela ecuatoriana, asevera que Palacio «ejerce impacto en el mundo intimista, pesadillesco [*sic*] y surrealista de la ficción actual, como en el caso de Fernando Tinajero, *El desencuentro* (1976), Miguel Donoso Pareja, *Henry Black* (1969) y *Día tras día* (1976), Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), entre otros. De este modo, la novela ecuatoriana encuentra sus raíces firmes en los años 30».¹⁵⁴ Este criterio no renueva o actualiza lo que se ha venido diciendo sobre el impacto de Palacio. Es más, en ningún momento se especifica la más mínima «influencia» de Palacio en la inexistente discusión de Tinajero,¹⁵⁵ en la brevísima de *Día tras día*¹⁵⁶ y en la más extensa de Adoum.¹⁵⁷ Hay un vacío en lo que dice Chica. Argumenta repetitivamente¹⁵⁸ que ubicar la novela ecuatoriana en el *boom* y la llamada nueva novela hispanoamericana [*sic*] desmerece a la primera. Por eso, «la investigación de los textos y de este período literario en el Ecuador, dentro del contexto de Latinoamérica y de Occidente, lleva a la conclusión de que la novela ecuatoriana actual debe estudiarse en última instancia, no como novela que se sitúa en el “boom” o en el posboom hispanoamericano, sino dentro del contexto mayor de la modernidad y la posmodernidad».¹⁵⁹ Esta evaluación, por darse al fin del estudio, y por dedicar el autor varias páginas a examinar (ya sensata, ya repetitivamente) el *boom*,¹⁶⁰ presenta un grave problema lógico: ¿por qué no examinar desde un comienzo la narrativa ecuatoriana *vis-à-vis* Palacio partiendo de la modernidad y postmodernidad, por difícil que sea su aplicabilidad al momento histórico al que se dedica Chica? En última instancia, el estudio de Chica, a pesar de su brevísima e infrecuentemente exacta revisión de los estudios críticos de la novela ecuatoriana,¹⁶¹ no es más que un reciente intento

¹⁵⁴ Jimmy Jorge Chica, *La novela ecuatoriana contemporánea de 1970-1985 y su marginación*, Nueva York, P. Lang, 1995, p. 3.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 168-169.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 39-67.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 161 y 163.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 13-37 *et passim*.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 3-11.

desesperado por sacar a nuestra narrativa de la marginación. La paradoja es que se quiere elevar lo nacional «según la perspectiva marxista de Terry Eagleton, pasando por lo dialógico y heteroglósico de Mijaíl Bajtín, hasta llegar a la teoría feminista de Julia Kristeva»,¹⁶² y quedándose en un entendimiento pasajero de estas teorías. Es esta dependencia, criticada con razón en otros por Chica, la que no cambia las condiciones interpretativas que trato. Por último, el mismo aspecto derivativo y reiterativo se da en Wishnia cuando examina «Un hombre muerto a puntapiés» como un desafío a varias autoridades discursivas. Que lo haga así en 1999, y sin cuestionar la crítica convencional que cita o la carga conceptual del nombre Epaminondas, revela los peligros de las buenas intenciones en torno a un autor mucho más complejo.

La cueva de Cueva, o el vergonzoso en palacio

Me parece trazar un círculo apropiado terminar este apartado de mi introducción con la reiteración de cómo el «problema Palacio» no dejará de afectar a la interpretación futura de la literatura ecuatoriana, y por ende a cualquier otra con un autor similar en el siglo XX. La crítica nacional de Palacio, como se puede constatar en lo citado o mencionado sobre ella aquí y en su revisión en varias colaboraciones de esta edición, quiere especializarse en un tipo de reciclaje, especialmente el de la polémica en torno a la «ecuatorianidad» del autor o falta de ella. El más internacional de los críticos ecuatorianos recientes, el malogrado Agustín Cueva, no pudo evitar protegerse de esos cruces, y no debe extrañar que confrontó lo peor de esa actitud al volver a nuestra patria desde México. Precisamente porque su contestación a sus detractores es emblemática de lo que sigue afectando a Palacio, aun entre sus mejores intérpretes, he optado por incluir la versión integral del texto de Cueva en esta edición. Se trata de «“Collage” tardío en torno de “l’affaire” Palacio». Naturalmente, Cueva no podrá contestar a lo que digo, pero creo que se requeriría una respuesta sólo si mi crítica fuera *ad hominem*. Más bien, lo que quiero mostrar en esta sección es cómo Palacio y su obra no dejarán de crear el caos en nuestro país, lo cual veo como positivo, especialmente en el ambiente intelectual a cuyo provincianismo alude Cueva. No obstante, ninguno de nosotros puede tirar la primera piedra, sobre todo en el acto de interpretar. Es por esto por lo que más que distanciarme de las siempre interesantes opiniones de Cueva, lo que quiero es rastrear cómo el tono personalizado de la crítica empeora con la imprecisión de los textos que se usa para documentar sus opiniones.

¹⁶² *Ibid.*, p. 11.

En la *República* Platón desarrolla completamente su teoría moral y metafísica de las formas, y la comunidad utópica que emplea para apoyar su tesis tiene como su centro ético el ideal de la justicia. Si le creemos a Karl Popper, los componentes de esa comunidad y las normas o deseos que la rigen son el origen del tipo de comunismo que comenzó su fin en 1989. Como sabemos, los filósofos serían los líderes de esa comunidad. Platón compara la educación de aquellos a la de un prisionero que, al no haber visto otra cosa que sobras en la luz artificial de una cueva, es liberado, deja la cueva, aprende a ver el sol, y en consecuencia está capacitado para volver a la cueva y ver las imágenes como verdaderamente eran. Al volver al Ecuador, Cueva se introdujo en la cueva intelectual del país. Sin embargo no dejó la cueva conceptual que lo condujo, con las mejores intenciones, a ver las ideas utópicas como la solución a los problemas de la sociedad ecuatoriana, especialmente en su representación literaria. En el Prólogo al libro póstumo en que Cueva incluye su ensayo sobre Palacio, y siguiendo la distinción establecida por Isaiah Berlin, Fernando Tinajero postula que Cueva fue un erizo más que un zorro. Parafraseando a Berlin, los zorros persiguen muchos fines, a menudo inconexos y hasta contradictorios; y los erizos relacionan todo con una única visión central. No viene al caso corregir el empleo selectivo de lo que verdaderamente dice el letón Berlin. Lo que debe interesar es que atribuirle a un crítico una visión central y única es otorgarle la posibilidad de equivocarse cuando lo que examina no cabe en su esquema. Éste parece ser el problema de Cueva con Palacio, y sólo con él, porque no cabe duda de que su seminal *El desarrollo del capitalismo en América Latina* (1977) es uno de los clásicos de la segunda mitad del siglo XX. Es con ese libro, más que con la literatura ficticia, como el Ecuador o uno de sus ciudadanos adquiere un justo reconocimiento internacional. ¿Pero cuál fue el problema de Cueva con Palacio?

Comencemos por el fin. Cueva provee seis conclusiones respecto a Palacio, basadas en los por lo menos veinticinco años que se dedicó a publicar sobre su obra. Las resumo de las páginas originales en que aparecen.¹⁶³ Primera, no es un autor de primera línea a nivel continental. Segunda, es un escritor de los años veinte. Tercera, y en relación estrecha a la conclusión anterior, no es ni realista «abierto» ni «social». Cuarta, Palacio no es un precursor de nada. Quinta (y dejó a los lectores la importancia de incluirla con las otras conclusiones), el gobierno de la Unidad Popular chilena nunca reconoció a Palacio, ironía que surge de errores diluidos entre críticos, editoriales y linotipistas. Sexta y última, hasta los setenta Palacio no influyó en ningún realista [*sic*] ecuatoriano. Veamos ahora cómo Cueva llega a estas conclusiones, cuya contundencia es equiparable a los detalles de que se componen.

¹⁶³ Cf., pp. 166-167.

Así como se decía, tal vez no en broma, que el periodista literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal creía que Borges se refería a él en su revelador «Borges y yo», muy bien se podría creer que gran parte de la autopolemica creada por Cueva se reduce a un «Palacio y yo». También se puede decir que la polémica degenera al dedicarle buena parte a una especie de «Miguel Donoso Pareja y yo». Éste, como queda probado en su aguda y bien documentada relación tripartita del problema (que con inteligencia y objetividad conecta al libro de Fernández), «El realismo abierto de Pablo Palacio»,¹⁶⁴ cree necesario poner en perspectiva la aserción de Cueva de que Palacio era un autor «de segunda línea». No relataré la intrahistoria que el mismo Cueva cuenta en su artículo. Resulta que los nombres de Palacio, Cueva y Donoso Pareja, de por sí relacionados al del autor lojano en el último cuarto del siglo que culmina, se encuentran ya coadyuvados ya puestos en perspectiva por el de Fernández, autora, reitero, del trabajo más exhaustivo hasta la fecha sobre Palacio. Al incluir a aquella crítica se creería que Cueva cierra sutilmente el círculo interpretativo inmediato en torno a Palacio, por lo menos hasta esta edición, y a la vez se ve forzado a hablar sobre el comienzo, del cual él fue protagonista. Sin embargo, y como he venido diciendo, hay que situar el problema Palacio más allá del autor y su obra, y del crítico y la suya. En ese sentido, Steinsleger actualiza, teóricamente y en términos de información, la mayoría de los argumentos de Cueva en torno a la vigencia de Palacio en los ochenta, y en una manera informativa y bien documentada, sin la carga de querer hacer política con la crítica y desde ella.¹⁶⁵

Ese canon que gran parte de la crítica (no excluyo a los tres críticos mencionados) establece como posterior al año 1930 es la razón por la cual las aproximaciones a la narrativa ecuatoriana de este siglo se han dado en un binarismo de génesis anteriores o posteriores a ese año. Donoso Pareja plantea inteligentemente que el devenir de todo *corpus* literario se da en espiral,¹⁶⁶ algo que ya había comprobado al establecer lazos convincentes dentro del «nuevo realismo» de las novelas nacionales posteriores a 1930 en su *Nuevo realismo ecuatoriano. La novela después del 30* (1984). Por esto, rupturas como la de Palacio se producen en las entrañas de una tradición, que la crítica no ha podido contextualizar hasta fines del siglo xx. Decir que el realismo contra el que batallaba el autor es unidimensional es un lugar común que en las lecturas de hoy no conduce a nada. Adoum es otro crítico que provee una opción de continuo interpretativo

¹⁶⁴ Cf. María del Carmen Fernández, «El realismo abierto de Pablo Palacio», Tesis de Doctorado, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990. Las tres fichas de Donoso Pareja están en la bibliografía final.

¹⁶⁵ Véase José Steinsleger, «Tiempo de incertidumbre. Política, literatura y sociedad en el Ecuador (1960-87)», *Casa de las Américas*, 169, julio-agosto de 1988, pp. 34-43.

¹⁶⁶ Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30...*, *op. cit.*, p. 101.

para la recepción del autor. El crítico cree extraño que Palacio se haya declarado antirrealista con su primera obra, antes de que el realismo proliferara en la narrativa hispanoamericana, y antes de que apareciera en el Ecuador. Si pensamos en que el realismo adquiere su hegemonía en el siglo XIX la extrañeza de Adoum se refiere más bien a *cierto* tipo de realismo, uno con el que él estaría de acuerdo. En lo que sí tiene razón, al revisar la crítica sobre Palacio, es al presentar la exégesis de que ningún comentarista, actuando individualmente,

se dio cuenta de que al encontrarle entre todos semejanzas con unos quince autores diferentes, casi casi le estaban negando la originalidad que en él exaltaba ante el desconcierto de encontrarse por primera vez en nuestro país, y en aquella época, con una literatura que se piensa a sí misma [...].¹⁶⁷

Por estas razones, es una lectura más gratificante y genética leer las lecturas que se han hecho sobre el autor. La fusión de voces narrativas que presenta el autor no es solamente un recurso narratológico que no hay que llamar bajtiniano, sino que es, en un sentido simbólico, un proceso paralelo a las lecturas que se han hecho de su obra. Ésta, como vemos a continuación, más que liberar al lector, lo aprisiona. Más que hacerle sentirse ligado a un paradójico pasado y futuro vanguardistas, le hace ver que tal solidaridad debe romperse en cuanto se establezca. Para desconcierto de los lectores, la provocación que ocasiona Palacio no cesa: se anulan héroes, desaparecen virtudes, posesiones, atributos y tributos, perfiles temporales y actuaciones. En esos cruces yacen las polémicas en torno a Palacio, y si Cueva y Donoso Pareja mencionan nombres, y Fernández reitera esas polémicas, veo en todo ello una luz directa, que espero ampare a la crítica del autor en el próximo siglo. Todo ocurre de antemano, porque desde su génesis vemos que Palacio y su obra luchan contra la artificiosidad y solemnidad del discurso crítico que, bien sabía, querría fijarlo. Ya en un nuevo siglo, es claro que su canonización será similar a la de otros de su familia. Pero ahora partirá de él, y en ello yace la vigencia de su canonización.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», *op. cit.*, p. LVI.

¹⁶⁸ Así por ejemplo, en el prefacio a *Il fico d'oro* (Milán, Mondadori, 1998), reciente traducción italiana de *La tuna de oro* (1951) de Julio Garmendia, Lucio D'Arcangelo dice: «Come in altri scrittori della sua "famiglia" (*Pablo Palacio, segnatamente*) in Garmendia troviamo una scrittura dell'io: il che vuol dire che non siamo in presenza di una formula letteraria, ma di uno stile, inteso come qualcosa di inconfondibile e intransferibile» (p. 4, el subrayado es mío).