

HUELLAS GENÉTICAS Y VESTIGIOS LITERARIOS EN LA PROSA BREVE DE PABLO PALACIO

GENETIC TRACES AND LITERARY VESTIGES IN THE SHORT PROSE OF PABLO PALACIO

ÁNGEL DARÍO JIMÉNEZ GAONA

Universidad de las Artes
angel.jimenez@uartes.edu.ec

Resumen: El escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) es considerado por la crítica literaria como uno de los más desconcertantes exponentes de la vanguardia latinoamericana. De su obra breve ha merecido exhaustivas lecturas su único libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), dejando de lado aquellos relatos de aprendizaje del lojano. Este ensayo se centra, pues, en problematizar los vestigios textuales, las huellas estéticas y las obsesiones temáticas que aparecen en once de sus relatos de formación narrativa, publicados entre 1921 y 1930. De modo que se pueda componer un mapa más completo de su proyecto literario y clarificar ciertos rasgos de estilo y propósitos estéticos en la provocativa obra de este singular escritor vanguardista.

Palabras clave: narrativa vanguardista; Pablo Palacio; análisis literario; literatura ecuatoriana; literatura latinoamericana.

Abstract: The Ecuadorian writer Pablo Palacio (1906-1947) is considered by the literary criticism as one of the more disconcerting avant-garde authors in Latin America. His brief body of work has been thoroughly analyzed, particularly his only short story collection, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), while overlooking the early learning narratives of the writer from Loja. This essay focuses on examining the textual traces, aesthetic marks, and thematic obsessions that appear in eleven of his formative narrative pieces, published between 1921 and 1930. The aim is to construct a more comprehensive map of his literary project and clarify certain stylistic features and aesthetic intentions in the provocative work of this singular avant-garde writer.

Keywords: Avant-garde Narrative; Pablo Palacio; Literary Analysis; Ecuadorian Literature; Latin American literature.

Recibido: 12/02/2025. Aceptado: 20/06/2025.

Introducción

Solo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo
y están en el plano más alto de las categorías intelectuales.

El cuentista es otro maniático. Todos somos maniáticos;
los que no, son animales raros.

Pablo Palacio

Pablo Palacio (Loja, Ecuador, 1906 - Guayaquil, 1947) es considerado por la crítica literaria como uno de los narradores más arriesgados y originales de la vanguardia latinoamericana de inicios del siglo XX. En el Ecuador, su imagen encarna la ruptura extrema debido a las prácticas profundamente experimentales de sus textos (introduciendo sobre todo el discurso médico y de la anormalidad). Asimismo, su imagen es mítica en el panorama literario dada su peculiar vida y trágico final. Lo que sin duda ha hecho de Palacio un escritor maldito (A. Carrión, 1983).¹ Quizás, junto a Humberto Salvador (1909-1982), otro vanguardista de mérito, sea el escritor más innovador en cuanto a estructuras, temas y registros del relato en los albores del siglo XX (Robles 1980, 1988, 2000). Algunos de sus cuentos más conocidos, y celebrados, como “Un hombre muerto a puntapiés”, “La doble y única mujer” o “El antropófago”, son ejemplos de textos audaces que reflexionan sobre su tiempo, cuestionando la sociedad burguesa y los procedimientos artificiosos de la ficción realista (Fernández, 1991). Basta con fijarnos en los títulos para saber que estamos ante narraciones que desafían al lector, y, más que nada, a los acartonamientos estéticos y culturales de su época.

¹ La vida de Pablo Palacio está plagada de anécdotas y de historias, muchas inverosímiles. Una de ellas tiene que ver con un accidente que sufrió en su niñez. La caída en la quebrada “La chorrera” que le produjo setenta y siete heridas en el cuerpo. Afirma Alejandro Carrión (en *Galería de retratos*) que de este accidente le quedó un hueco en la cabeza con el que el escritor se divertía haciendo bromas a sus camaradas. Y la gente decía que por ese agujero le entró la inteligencia. Además, es un debate conocido en la academia la discusión en torno a cómo contrajo la enfermedad (supuestamente sífilis) que acabaría con su vida, luego de pasar los últimos siete años internado en una casa de salud mental, el mítico hospital Lorenzo Ponce, en Guayaquil. Son conocidas sus bromas y chascarrillos cuando fue secretario de la cámara de diputados en 1938 y la polémica que tuvo con Joaquín Gallegos Lara sobre el realismo y el compromiso social del escritor.

Estos cuentos, por sus cualidades experimentales evidentes, son los que más atención han suscitado de la crítica. Y, salvo por los aportes de Pierre Lopez (2001) y Adriana Castillo (2000), la recepción canónica ha soslayado la faceta inicial de Palacio como cuentista en desarrollo, pese a las trazas literarias que son el germen (ADN) de su estilo posterior. En tal sentido, en este estudio se pretende hacer un recorrido que muestre las características de sus cuentos “iniciáticos”, tanto como los de su época de transición, entendidos ambos como momentos creativos cruciales para la experimentación vanguardista en su prosa de madurez. Se trata del análisis de once cuentos del escritor lojano publicados entre 1921 y 1930 que, sin duda, contienen una rica veta estética y que muestran a un Palacio aprendiz, preocupado por el oficio de escritor y por el hecho literario de su tiempo.

Para el análisis, el corpus se dividió en tres categorías. En primera instancia, el diálogo se activa con aquellos cuentos de rasgos modernistas: “El huerfanito”, “Amor y muerte”, “El frío”, “Los aldeanos” y “Sierra”. Luego, nos adentramos en una interpretación de los relatos que componen su fase de transición, textos por demás paródicos del realismo y el naturalismo: “Rosita Elguero (Historia vulgar)”, “Un nuevo caso de *mariage en trois*” (sic) y “Gente de provincias”. Finalmente, se analiza su propuesta de consolidación literaria. En este último apartado sobresale el desarrollo de un *ethos* decididamente experimental, más que nada metaliterario, que conjuga y asimila de manera admirable sus dos facetas anteriores: “Una carta, un hombre y algunas cosas más”, “Comedia inmortal” y “Novela guillotizada”.

Antecedentes literarios y contextuales

Antes de convertirse en el cuentista perspicaz y radical de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), el autor lojano tuvo que recorrer un camino espinoso de aprendizaje literario y estético. Entre 1921, con la publicación de su primer cuento, “El huerfanito”, hasta 1930, con “Sierra”, el último cuento que se conoce hasta la fecha,² se despliega en torno al artista lojano

² Al parecer, aún en ciertos círculos literarios se busca su novela, supuestamente “perdida”, *Ojeras de virgen*. Las novelas *Oscurana*, (2013), de Luis Carlos Mussó, y *Mal de espejos* (2023), de Edwin Alcarás han ficcionado sobre este aspecto. De igual manera, la críti-

un abanico de vicisitudes literarias, problemas sociales y políticos, pero, sobre todo, registros escriturales al calor de las vanguardias históricas que es necesario abordar. Estamos ante un momento trascendental en la construcción de su proyecto ficcional: la asimilación de un *ethos* artístico, desde la experimentación con técnicas, estructuras y estilos en el repetitivo mundo literario del Ecuador de los años 20 y 30 del siglo XX (Millares, 2013).

No es gratuito que las bases teóricas y políticas de este período tuvieran como esquema literario-político al realismo social, al realismo socialista o al indigenismo. Este momento, cumbre de la expresión literaria comprometida, conocido ampliamente con el membrete de Generación del 30 (Donoso, 1984), dio piezas claves como *Los que se van* (1930) o *Huasipungo* (1934), paradigmas absolutos del realismo en el Ecuador. A contrapelo, esto supuso para Palacio (y otros vanguardistas como Hugo Mayo o César E. Arroyo) una réplica extrema desde las vanguardias estéticas.

Participante de un mundo en transformación, que requiere formas de expresión artística novedosas, Pablo Palacio rechaza, mediante su tratamiento paródico, dos estilos literarios vigentes en el Ecuador de los años 20: el romanticismo decadente, reflejo de la ideología conservadora y de su moral católica; y el realismo decimonónico, fruto del positivismo científico en apogeo desde la Revolución Liberal. (Fernández, 1991, p. 309)

Sin duda este tiempo convulso, que va desde 1922 a 1948, según Ayala (2002), en Ecuador se caracteriza por una abstrusa modernización estatal y una debacle de la institucionalidad del Estado; inestabilidad que repercutió no solo en lo económico, sino en lo político y artístico. Un claro síntoma de esta encrucijada es que pasaron 27 gobiernos por el poder en menos de 25 años (Cueva, 1981). De modo que al calor de estos confusos tiempos de crisis (bananera, cacaotera, bancaria), la propuesta arriesgada y vigorosa de Palacio refrescó el panorama literario postmodernista, que despertaba del Romanticismo, encandilándose, irónicamente, con el realismo social. Lo suyo, estaba claro, era hacer un viraje del timón realista y aparcarse

ca sigue rescatando textos no recopilados del autor. En *Poética de lo imaginario* (2023), de la poeta Siomara España, se ha rescatado, “Minutos”, “publicado en la revista *Iris*, en el año 1924, pero fechado en 1923, cuando el escritor tenía 17 años.” (p. 123). Asimismo, en Loja, se ha encontrado una loa publicada en la revista *Alba Nueva*, que dirigía Pío Jaramillo Alvarado. Con lo cual, al parecer, sus obras completas están lejos de ver la luz.

naos en la orilla de las vanguardias más explosivas y arriesgadas. Asimismo, su gesto parece ser, una vez que ha dejado la aldea lojana para vivir en la capital, Quito, volver la mirada a la urbe y desprestigiar a la clase media, incipiente y confundida, que asomaba su cabeza prejuiciosa a la modernidad avasalladora de los cambios de época: el cine, la aviación y las técnicas de las empresas de la guerra.

No extraña que este gesto le haya valido a Palacio detractores ideológicos y algunas lecturas poco amables, apenas publicado en 1927 su primer libro, *Un hombre muerto a puntapiés* (Gallegos, 1994 [1933]; Ribadeneira, 1981; Cueva, 2000). En realidad, ese pequeño libro de cuentos significó una lluvia ácida, *épater le bourgeois*, en la cara pacata de la sociedad quiteña. Sobre esto, la crítica María del Carmen Fernández desmiente que Palacio haya sido poco leído en su tiempo. En uno de los estudios más completos sobre el lojano, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, llena vacíos, marca yerros de la crítica y ayuda a recomponer la imagen de un Palacio que se codeó con la intelectualidad del momento, reseñado y leído como una rara novedad (1991). Lo cierto es que los reconocimientos le vinieron ya cuando el escritor llevaba veinte años muerto. En parte por la publicación de las obras completas, editadas en 1964 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Dávila, 1980; Sacoto, 1992; Schwart, 2006). Y su repercusión final se confirma con la justa reivindicación, que va más allá de animosos imitadores, de los últimos tiempos (Corral, 1977, 1979; Donoso, 1984). En tal virtud, la necesaria recepción de la lectura de especialistas (Manzoni, 1994; C. Salazar, 2012; Salmeri, 2014; Vallejo, 2010), y del lector común, ha ayudado a que en la actualidad se asista a una especie de canonización literaria de Palacio, que ha propiciado que se lo lea fuera del país con bastante interés.

En resumen, Pablo Palacio es un caso especial de una vanguardia latinoamericana atrevida, y, sobre todo, de aquellos escritores ecuatorianos que apostaron por otros rumbos estéticos, a despecho de si eran comprendidos o no, de si creaban literatura porque les daba la gana. Palacio, claro, forma parte de ese gesto literario combativo que encuentra en el humor y el desacato la mejor manera de incomodar y decir. Lo que sin duda se convierte en una marca de estilo que atraviesa la mayoría de sus producciones ficcionales. Aquella manera enunciativa y rizomática que perturba y desacraliza mostrando de manera descarnada lo que encubre la realidad.

Personajes suyos como el pederasta, el antropófago, el sifilítico, o la mujer siamesa, le han valido una especial acogida entre lectores y estudiosos.

La fría iniciación: la muerte, el amor, el viaje

Hay que hacer una aclaración filológica importante antes de empezar. Para el análisis de los cuentos se ha empleado la edición de Wilfrido Corral de las *Obras completas de Palacio* (colección Archivos).³ Se trata de una edición cuidada en la que constan, salvo el cuento “Una carta, un hombre y algunas cosas más” (1924), todos los textos que se le han atribuido a Pablo Palacio, aunque, como se dijo anteriormente, estas obras siguen incompletas. De todas formas, este estudio monográfico proporciona una revisión crítica de gran valía, ineludible en cualquier estudio sobre el autor de *Débora*.

Los cuatro primeros cuentos de Palacio se caracterizan por el uso de recursos netamente modernistas, con predominancia del narrador omnisciente, quien generalmente describe escenarios idílicos, atravesados por el pesimismo y la orfandad (A. Carrión, 1983). Se supone, en efecto, las influencias naturalistas de la literatura francesa en un joven escritor de provincia, muy curioso, pero encandilado con el *spleen* que aún reinaba en los círculos intelectuales del Ecuador de esas fechas. El modernismo, como lo han hecho notar algunos críticos, en Ecuador tuvo una asimilación tardía, y su recepción se prolongó en gran medida por la influencia de revistas literarias como *Altos relieves* (1906), *Letras* (1912) o *Renacimiento* (1916) (Valencia, 2021).

En “El huerfanito”, cuento publicado en la revista *Alba Nueva*, de Loja, en 1921, el trabajo con el lenguaje, y esa predilección por ambientar los relatos en lugares oscuros y lúgubres es decidora de estos pinitos que daba Palacio en la literatura (A. Carrión, 1983). De este relato sobresalen, las marcas alambicadas de un modernismo apenas asimilado. Recursos poéticos como el símil, la anáfora o la hipérbole muestran ese temprano interés de Palacio por la retórica y el lenguaje refinado, estetizante, como pretendían los Rubén Darío o los Nájera.

³ Ver Corral, Wilfrido. *Pablo Palacio. Obras Completas*, editado por Wilfrido H., ALLCA XX, 2000.

Y las manos del huerfanito se agitaban ante el espacio inmenso.
Y en el azulado fondo, como el continuo parpadeo de vírgenes con sueño, titilaban las estrellas, iluminando el rostro del huerfanito que parecía más pálido que ellas. (Palacio, 2000, p. 54)

“El huerfanito” no puede ser considerado de ninguna manera un cuento de ruptura. Si bien no es un texto acartonado (reflejo de ese rico “mundo interior” del que se habló tanto en los círculos literarios modernistas), permite que Palacio explore por vez primera su conciencia para ofrecer una representación autobiográfica de marcada carga melancólica a través de una sentida imprecación hacia la muerte. Palacio, como es sabido, perdió a su madre cuando tenía tres años, y jamás fue reconocido por su padre biológico (A. Carrión, 1983). Conmociones vitales, sin duda reflejadas en los momentos más desesperanzadores de su novela *Vida del ahorcado* (1932) o en muchos de sus relatos más herméticos como *Luz lateral* o *Una mujer y luego pollo frito*. Si bien paisaje y *ethos* modernista son la marca estética predominante en “El huerfanito”, se puede rastrear en este primer relato la influencia del romanticismo de Bécquer (2006/1871). Recursos también empleados en su soneto “Ojos negros” (1920), publicado en la revista *Iniciación* de Loja. Un poema de clara sensibilidad romántica: “Ojos de amor y de pena/Ojos cual negros diamantes, /De mi virgen agarena;/Ojos que su luz dilatan/Como estrellas rutilantes, /Ojos que queman, que matan...” (Palacio, 2000, p. 187).

Volviendo a “El huerfanito”, es interesante resaltar que Palacio anuncia algunos símbolos que usará más adelante para desacreditar a la sociedad de su tiempo, como la imagen constante de la Iglesia, que, para él, por su formación bolchevique,⁴ representa un orden social punitivo y alienante. No está por demás recordar que Palacio se formó en la Escuela de los Hermanos Cristianos de Loja. (A. Carrión, 1983): “abre desmesuradamente los ojos y la boca y así continúa el pobre inconsciente [se refiere al protagonista, un niño huérfano] viendo morir el día, viendo la enorme mole de

⁴ En esta generación de escritores las ideas del marxismo-leninismo y los ideales rojos están claramente definidos. Palacio formó parte del Partido Socialista en 1926. Y como muchos, la Revolución Rusa y las ideas de la lucha de clases y el comunismo eran parte de su discurso. En *Banca*, Ángel F. Rojas habla de ese desarrollo embrionario, político, ideológico de las juventudes del momento.

la iglesia parroquial de un color oscuro” (Palacio, 2000, p. 54). En este texto, además, sobresale un primer intento de interpelación hacia el narrador; una huella de su estilo lacónico, magro, que sobrevivirá a lo largo de toda su obra. Ese constante llamado de atención al lector, gesto cervantino que muchas veces incomoda y otras crea un virtual vínculo con el narrador cómplice.

En suma, se puede afirmar que es determinante este cuento en la formación y oficio de Palacio, pues como su primera obra publicada, sirve de nexo vinculante con el mundo cultural del momento. Con dicho texto se hizo acreedor a un accésit en los Juegos Florales, impulsados por Benjamín Carrión, en Loja (A. Carrión, 1983). Nació, es cierto, con un talento evidente Pablo Palacio en la literatura ecuatoriana; nació con el espaldarazo de la intelectualidad del momento un cuentista que escribía literatura que iba más allá del *ethos* romántico, o del esteticismo del modernismo y que, lo mejor de todo, lo hacía sin parecerse a nadie, que ya era un logro por aquel entonces.

Un año después publica el relato “Amor y muerte” (1922). Otra vez en la revista *Alba Nueva*, de Loja. En este cuento el tono, el tema y los recursos idiomáticos siguen anclados a la tradición romántico-modernista, pero con leves gestos que intentan desafiar esos principios estéticos. El narrador omnisciente ubica las acciones en lugares exóticos y fríos. Algunos elementos siguen idealizados, romantizados o exagerados. “Las Estrellas y la Luna temblaron palideciendo, un resplandor rojizo vino de Oriente, y más atrás el Sol poniendo una caricia en aquellos labios, muertos para el beso; en aquellos cuerpos, muertos para el amor”⁵ (Palacio, 2000, p. 57). Tierras lejanas como Orán y Siberia determinan el recorrido que harán los personajes del cuento, Herminia y Julián, para reencontrarse y descubrir, en una explosión de impotencia contemplativa, que el amor, al más puro estilo de la decadencia y el *spleen*, es una marca ineludible de la tragedia. O al revés.

Fue en los estertores de un crepúsculo invernal que, en el límite visible del camino, se dibujó la silueta temblona de una Vieja,⁶ con el bordón a

⁵ Con mayúscula en el texto de Corral (2000).

⁶ *Idem*.

la mano y la espalda doblada bajo un fardo de penas. Fue acercándose lentamente por el camino intransitable y, su voz cansada, sonó extraña a los oídos del viejo.

—Hermano: habréis visto pasar por esta ruta a un peregrino joven, de mirar encendido, negra la cabellera, como el corazón de sus perseguidores; rojos sus cantos, con el rojo de los combates. (Palacio, 2000, p. 55)

Se trata de un cuento lineal, con personajes planos, que sigue la senda de la construcción *exposición, nudo y desenlace*. La estilización idiomática pasa al plano de la metáfora, del símil y del epíteto; con lo que consigue interesantes cotas poéticas. En todo caso, lo que al final se nos presenta no está lejos de ser una especie de moraleja hiperbólica, del amor romántico, idealizado, es decir, la tan anhelada “eternidad de amor” de los constructos estético-filosóficos imperantes en la época. Aunque este cuento bien puede ser una de las primeras ironías que compondría el lojano en torno al alambicado mundo que le heredaba el Romanticismo, y eso le da un vuelco a su propuesta escritural.

En sí, este cuento recuerda un poco a las narraciones rusas del siglo XIX, por el tono alegórico y la noción de las atmósferas que insinúa el narrador. En “Amor y muerte”, como pasa con “El huerfanito”, y en general, con toda la obra palaciana, hay una carga atmosférica muy densa, lúgubre, que reclama una atención especial. Pero también, si se quiere, emana ecos de los mundos nórdicos y de la alegórica tradición que inaugura Perrault. Leídos estos símbolos entendiendo el contexto, el cuento imbrica una crítica a la maniquea asimilación de la verdad y la realidad, problemas filosóficos sobre los que ensayará en 1935 en: “Sentido de la palabra realidad” y “Sentido de la palabra verdad”, publicados ambos en la revista de vanguardia *Bloque* (Palacio, 2000, pp. 203-232).

En el cuento “El frío”, publicado en la revista *Inquietud*, de Loja, en 1923, el autor persiste en los fantasmales páramos romantizados y en las eglógicas idealizaciones. En cuanto a la estructura, la elipsis, los silencios y los símbolos son más notorios pues el viaje es, como en muchos de sus cuentos, hacia dentro de la conciencia. Aunque el cuento conserva un regusto modernista, se nota un gesto disruptivo por mantener los silencios y dejar los finales abiertos como sucede en la literatura realista. De todas formas, la intención simbólica global de construcción del relato persiste: lugares gélidos y claustrofóbicos y personajes sombríos: “Enero. Noche de

grandes ventarrones. El frío cala los huesos, hace tiritar a los niños y ladrar furiosamente a los famélicos perros.” (Palacio, 2000, p. 60).

La historia se desarrolla en torno a una idílica familia que, sin aviso, es expulsada de su casa. Al iniciar el relato, sin embargo, las acciones de los personajes rezuman calidez, incluso paz. Tres niños pequeños jugando con sus padres; disfrutando del amor, protegidos por el tibio calor del hogar. Pero de pronto, esa felicidad es interrumpida por un giro aterrador del destino. Una insistente risa vesánica afuera de la casa es la anticipación de la tragedia. Y luego, el padre de la familia explica a su amada mujer: “—Nos arrojan del pueblo, nos arrojan de la casa, porque dice el señor cura, dice el pueblo, dice el casero que vivimos mal... No importa bien mío, somos jóvenes y hay ilusión en los corazones [responde la esposa].” (Palacio, 2000, p. 61).

Al parecer una fuerza maligna ha llegado inesperadamente a turbar la paz de esta familia. Afuera espera el dolor, el odio, la miseria, el frío; y ellos, esa familia amorosa no tiene otra alternativa que huir. Este quiebre siniestro resemantiza las acciones y pone el acento sobre las posibles significaciones de este cuento particularmente simbólico de Palacio. Lo único cierto parece ser que el centro de la acción está dado por la enigmática expulsión del pueblo de la familia protagonista sin una explicación razonable. Únicamente, y esto es decisivo, se les informa que “viven mal”. El final queda abierto y el conflicto interno jamás se resuelve. Palacio, con este texto, empieza una de las formas del procedimiento literario preferido, sugerir, dejar abierta siempre una puerta, un silencio, a la posibilidad de la interpretación.

Quizás Palacio sabía, como buen lector de los franceses Huysmans y Maupassant, que lo que se cuenta importa menos que lo que no se cuenta. Por eso, fiel a su estilo irónico enhebra una precisa argucia, una bromilla, en medio de la catástrofe. Los hijos se encuentran leyendo un cuento de hadas (esto es importante en el intertexto de la trama), cuando de pronto Víctor, el hijo mayor, cierra el libro y dice:

—Oye, ¿qué te vas a hacer?

—¿Yo?... Rey.

Hunden entrambos la cabeza entre las manos.

Luego, el menor:

—¿Y a los reyes los matan?

El mayor:

—¡Sí, tonto!

El menor:

—Entonces qué me haré? (...)

—Y vos ¿qué te vas a hacer?

El mayor, pasándose la mano por la frente:

—¿Quién ganará más, un Obispo o un Capitán? (Palacio, 2000, p. 62)

El cuento “Los aldeanos”, publicado, como el cuento anterior, en la revista *Inquietud*, números 2-3, entre marzo y abril de 1923, es otro de sus textos de desarrollo lineal. El narrador, nuevamente omnisciente, no da más que indicios del dónde o el cuándo de la diégesis en este cuento bastante estilizado de Palacio: “El villorrio era tan pequeño, que parecía un nidal de palomas en medio del campo extenso, besado por el río. Lo formaban tres ringlas de casas simétricamente colocadas en torno de la iglesia antañosa...” (Palacio, 2000, p. 63)

Se narra la historia de amor de Margarita y Miguel, ambos habitantes de una aldea ubicada, posiblemente, en los Andes ecuatorianos. Se puede reconocer el pueblo natal del escritor, su amada y odiada Loja. Ante la incomprensión del amor por parte de los padres de Margarita, que creen que ella se merece un mejor “partido”, las murmuraciones de la gente y los anatemas de la Iglesia, los enamorados deciden fugarse. Huyen a la costa en busca de espacios más prometedores para vivir su amor. Sin embargo, al llegar a la ciudad ven que, a pesar de encontrarse en una urbe más grande y desarrollada, no deja de ser una ciudad igualmente dominada por gazmoñerías y prejuicios. Los símbolos de las campanas dan cuenta de esto: “Por uno y otro lado sonaban las campanas de las iglesias; por uno y otro lado cruzaban viejas enlutadas haciendo resonar por los portales la madera de los zuecos; pasaban y se introducían en la Catedral” (Palacio, 2000, p. 66).

Es otro de los cuentos simbólicamente fríos de Palacio. No hay en este texto nada que anticipe al escritor de *Débora*, más que ese desencanto ya mencionado con las adocenadas tradiciones y costumbres de una provincia como Loja, históricamente aislada, conocida como “el último rincón del mundo”. Diez días de viaje a lomo de mula decía Benjamín Carrión que se debía soportar para llegar al puerto más cercano. (B. Carrión, 1930). En esa alejada aldea, sin embargo, se erigió una rica cultura, permeada por los intelectuales que se formaron en el colegio Bernardo Valdivieso, bajo la tutela

de grandes pensadores como Carlos Manuel Espinoza (B. Carrión, 1930).

A la postre, en esta etapa de formación, aparece el cuento “Sierra”. Si bien fue publicado en la *Revista Universitaria*, de Loja, en noviembre de 1930, su escritura parece ser anterior. “Sierra” es un cuento con escasa acción. Un narrador en tercera persona, que se entromete constantemente en el texto (otra de las huellas genéticas palacianas), realiza una desmedida interpelación hacia un narratario intuido. La focalización se sitúa en un viaje a través de las montañas.

Éste es un viaje de siete días y usted, caballero, caballero en una mula flaca, tiene por bien insultar a las autoridades civiles, y a las militares, y a las eclesiásticas. Unas veces el sol le latiguea las espaldas, de la salida a la puesta. Otras, el cierzo le masca los huesos. (Palacio, 2000, p. 107)

Todo hace pensar que se trata de una referencia directa a su vida. Pues Palacio se había mudado hacía poco a Quito, y atravesar la cordillera era una travesía, como ya se dijo. Este cuento hace un notable contraste, que también aparece en *Vida del ahorcado*, y que ya vimos en los cuentos anteriores, sobre las realidades del campo, sobre las penurias de la agreste geografía gélida, reflejado aquí en los idílicos paisajes y la lejanía, con la vida de las ciudades como Guayaquil y Quito, que se abrían a otro tipo de frialdad, la modernidad. Además, expone las artificiales relaciones sociales ciudadinas, pretenciosas y vacías. En este cuento Palacio, como acostumbra, enhebra una fina ocurrencia sobre la sociedad de su tiempo. El viajero se increpa, pues ha viajado bajo el sol durante días:

¡Y usted aquí solo, sin tener un amigo para que le aconseje!

En la ciudad le habrían dicho:

—¿Por qué no escribes un libro?

—¿Por qué no te enamoras de Adriana?

(...)

O habrá usted visto, en la ciudad, a las damas que echan tan atrás la cabeza que parecen perros de caza. (Palacio, 2000, pp. 107-108)

Creemos que este cuento, por el año de publicación, podría ser una de las piezas que compondrían su novela perdida “Ojeras de virgen”, pues como en “Una mujer y luego pollo frito”, y en “Sierra”, aparece el nombre de Adriana, y, como sabemos, Palacio solía hacer adelantos de su trabajo a

las revistas del momento. Algunos cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* aparecieron en revistas antes de ser publicados en la colección definitiva. Ahora bien, Palacio era un escritor prolijo, que corregía sus textos, enmendando, cambiando, y quién sabe, reescribiendo. Solo basta fijarse en los cambios que realizó en la publicación de su cuento “Novela guillotina-da”, en *Revista de Avance* (1927), con la edición posterior de *Savia* (1927). Igualmente, al final de su novela corta *Débora* anuncia la publicación de “Rumiantes a la sombra”, novela cuyo título, entendemos, cambió por *Vida del ahorcado*, si no es que “Rumiantes a la sombra” sea otra novela perdida del autor lojano.

En definitiva, en estos cuentos los temas centrales son la muerte, el amor y el viaje que emprenden los protagonistas, generalmente signados por un adusto paisaje y un destino aún más desesperanzador, gélido como el abandono o la soledad de los páramos de la sierra ecuatoriana. Además, se puede ver que dichos relatos son vasos comunicantes de lo que Palacio pensaba sobre la posición política del hombre de su tiempo, más aún teniendo en cuenta que, en 1926, fue uno de los fundadores del Partido Socialista Ecuatoriano. En conclusión, estos textos, si no anticipan al cuentista que vendrá más adelante, sí muestran algunos de los símbolos sobre los que se ocupará el lojano con intensidad casi obsesiva. Y evidencian, en definitiva, la temprana formación lectora de Pablo Palacio y esa necesidad de escribir a partir de esquemas establecidos por la tradición, para, a raíz de ellos, construir sus propios paradigmas desde la ironía, la interpelación al narratorio y el desencanto.

La transición: el vacío de la vulgaridad y la masculinidad

En esta sección se analizarán aquellos cuentos en los que Palacio sitúa la experimentación escritural más cerca de la vanguardia. Si bien desde el punto estructural estos relatos no se atreven a tanto, la postura que adoptan en cuanto a confrontar el hecho literario, a través de un *ethos* nihilista, situado en los bordes, es notable (López, 2000). Se trata de cuentos fluctuantes de estilo y tono, que sin embargo dicen mucho del interés de Palacio por sumirse en “la vulgaridad como categoría social vigente” y generar una obra autónoma en su complejidad (Fernández, 1991, pp. 221-226). Y,

claro, es una manera de criticar la hegemonía político-cultural, mofándose de la mediocridad de la clase media burguesa de Quito. Además, en esta fase “quiteña” se rastrea eso que ha visto Pierre Lopez (2001) como una construcción de la masculinidad en fuerte negación de lo femenino.

Con el relato “Rosita Elguero (Historia vulgar)”, publicado en la *Revista del Colegio Bernardo Valdivieso* (1924), el lojano aborda otra vez el tema del amor-desamor. Siempre con un tono melancólico, que envuelve toda la diégesis del relato. Se trata, claramente, de una historia de venganza por el honor mancillado. La acción, de focalización omnisciente, sitúa a los personajes del relato en un pueblo de clima tropical: “Aquel amor hondo y bravío se le entró en el corazón con todo el fuego del trópico” (Palacio, 2000, p. 67). La historia no podía ser más anodina y provinciana. Juliano es un joven rico del pueblo, quien se enamora de Rosita, muchacha de condición humilde, amorosa y resignada. El romance, a lo *Romeo y Julieta*, surge justo después de que Juliano descubre en Rosita las virtudes de una mujer digna de él, pese a su condición social y de clase. De modo que la enamora para, casi de inmediato, dejarla por la presión que don Edmundo, su padre, ejerce sobre él. Juliano, ante la posibilidad latente de ser desheredado, decide poner fin al idilio y huir.

Don Edmundo se levantó furioso, creciendo su indignación a punto que se ponía rojo y hacía ademanes exagerados con los brazos.

—¡Cómo! ¿Tú casarte con esa... Con una *pobrete* de la laya...? ¿Tú...? Eso nunca. ¿Para eso te he criado y te he educado? No. Hoy mismo sales de mi casa. (Palacio, 2000, p. 68)

Palacio sitúa, otra vez, a sus personajes dentro de una sociedad provinciana y mediocre, sumida en el caduco recuerdo de una herencia colonial rancia y regida por roles claramente androcéntricos. En igual medida, retoma las sutilezas que ya había usado contra la adocenada sociedad y sus prácticas religiosas marcadas por una tradición judeocristiana que impone virtudes y reprime deseos.

El cuento, como se esperarí, finaliza con la decepción del amante ofendido. Pues ante la lejanía de Juliano, y al no recibir respuesta del joven heredero, Rosita se ha casado con alguien más. Ante esta afrenta a la masculinidad de Juliano, el narrador reflexiona de la siguiente manera: “No. Había sido una pasión que nació sólo en su alma. Él no la quiso nunca. Ni siquiera

le contestó sus cartas. Haría lo que quisiera porque era libre. Y nació el odio. Y nació el amor.” (Palacio, 2000, p. 70). Al final, cuando el amante desdeñado se siente impotente, sus últimas y lapidarias palabras son: “–La he de matar... La he de matar” (Palacio, 2000, p. 72). En este particular relato, paródico y esperpéntico, Pierre Lopez ha visto que Palacio:

cristaliza, en el tratamiento de los personajes, esta “frontera sexual” entre lo masculino o de lo femenino (sic). De cierto modo, esta obra corresponde a un periodo de transición en la vida del propio autor, en la que se recalcan de forma casi caricaturesca los valores inherentes a la construcción de la masculinidad por oposición de la feminidad. (2001, p. 105)

Como se aprecia, este es uno de los cuentos que se inscriben en esa categoría de la masculinidad puesta en entredicho. O más bien escarnecida. Palacio fue uno de los intelectuales de su tiempo que estuvo pendiente de la discusión en torno a los derechos de las mujeres abordó estos temas, con su conocimiento y desde su circunstancia, lo mejor que pudo. Un ejemplo de ello es su artículo “La propiedad de la mujer”, publicado en 1932, en el diario *El Día*:

Quiero referirme a una especie de propiedad sentimental, la propiedad de la mujer, para examinar el concepto que el hombre como legislador –apropiado a la fuerza– ha tenido y tiene realmente sobre el bello sexo en la constitución de sus relaciones legales. (Palacio, 2000, p. 200)

Pasa algo similar en el cuento “Un nuevo caso de *mariage en trois*” (sic), que apareció en la revista *América* de Quito, en 1925. El cuento inicia cuando el sociólogo Antonio Recoledo se despierta abruptamente mientras sueña estar besando a una mujer de nombre Elvira. “–¡La mosca, por Dios, la mosca! Se nos ha metido entre las bocas”, dice el sociólogo al despertar (Palacio, 2000, p. 73). Otra vez el recurso de la premonición: la mosca funciona como un presagio simbólico de la intromisión de un tercer miembro en la relación que, como lo explica más adelante el narrador, Recoledo mantiene con su mucama. El tercer miembro de este triángulo amoroso. El narrador, otra vez omnisciente, se focaliza en las minucias, en los compactos sentidos que sugieren las acciones del personaje “sabio”: “Recoledo se sentó bruscamente sobre el lecho y estornudó con fuerza. ¡Qué barbari-

dad!: entre sus brazos sudorosos estrechaba una tibia almohada y a su lado no había nadie.” (Palacio, 2000, p. 73)

¿Pero quién es Recoledo? El narrador explica que es un hombre serio e inteligente que ha estudiado mucho; fundador de diarios y bachiller. En definitiva, un hombre ilustrado. Aunque el cuento de a poco descubre a un hombrecillo pusilánime, mujeriego y presuntuoso, que intenta medrar en la intelectualidad local a punta de sus ideas en apariencia progresistas. A tal punto que ha publicado el libro *En defensa de la mitad más interesante de la especie humana* (Palacio, 2000, p. 75):

La mujer, “ángel de luz”, había escrito Recoledo, “toda sentimiento y amor, así sensible y frágil como es, está llamada a fines grandes. Comprensiva e inteligente, casi tanto como nosotros los hombres, será, sin duda alguna, la base más sólida de la vida futura”. (Palacio, 2000, p. 74)

Aquí, a más de la parodia evidente a la falsa construcción del binomio intelectualidad/virilidad, hay una masculinidad construida desde la oposición de su “contrario”: la feminidad. Recoledo es una contradicción, un esperpento, como lo son estos personajes masculinos (“letrados”), en conflicto claro y permanente con el género femenino, al que en el fondo odian.

En las obras palacianas, el personaje masculino tipo se centra en la figura del macho, la mayoría de las veces culto, que encuentra su complemento en la del caballero cortés. La figura del macho y la del caballero con buenos modales van estrechamente vinculadas con la noción de “honor”. A veces los refinamientos del buen caballero y los apetitos sexuales del macho chocan y revelan las debilidades del hombre. (Lopez, 2001, p. 103)

Palacio pone en tela de juicio los valores de la frágil virilidad/masculinidad representada por estos “sabios”, y parodia hábilmente a la sociedad del “chulla quiteño”, galante conquistador de su época (Lopez, 2001). Recoledo es la representación de ideas llenas de lugares comunes y oportunistas sobre los roles de género y las prácticas patriarcales del momento (Goetschel, 1999).

En 1926 Pablo Palacio publicó el cuento “Gente de provincias”, en la revista *América* de Quito. En este cuento, de tono similar a “Los Aldeanos”,

el protagonista pueblerino, Santiago Maya, emprende un viaje a la capital para curarse una hernia. Lo medular de la historia sucede cuando ya allí, luego de operarse, Santiago contrae matrimonio con Adriana.⁷ Conoce, asimismo, a familiares importantes por lo que decide anteponer en su apellido la partícula “de”. Pasa a ser Santiago de Maya. Con este blasón de prestigio regresa a su pueblo, como pasa con Juliano en el cuento “Rosita Elguero”. Y aunque de cierta manera este personaje evoluciona, sigue siendo el ser unilateral producto del ambiente provinciano en el que vive. El narrador omnisciente dice: “se casó; regresó al pueblo; vendió el molino y las tierras de labor; instaló una lencería; vistió americana y echó vientre: Santiago Maya fue Santiago de Maya” (Palacio, 2000, p. 79).

El leitmotiv en este texto vuelve a ser la iglesia monumental. La iglesia que, como norma, como construcción del sistema de valores, modela las acciones de los personajes cuya gazmoñería solo se equipara con su fe ciega. De hecho, la lencería que Santiago de Maya monta a su regreso queda frente a la iglesia del pueblo. Y, como para recalcar el carácter hipócrita, de doble moral, acorde con las creencias y supersticiones provincianas, Palacio enhebra la leyenda de los “gagones”⁸.

¿Conoce usted a los gagones”? No, seguramente que no. Me refiero a los hombres a la *denière*. Pero, acaso oyó alguna vez hablar de ellos. Pertenecen a la familia perruna; son pequeños y graciosos; representan a los que viven mal⁹. (Palacio, 2000, p. 81)

⁷ El nombre Adriana se repite en sus cuentos posteriores “Sierra” y “Una mujer y luego pollo frito”. Lo que incluso hace suponer que “Gente de provincias”, y los antes señalados, fueran parte de la novela supuestamente perdida “Ojeras de virgen”. O que formaran parte de otro proyecto literario inacabado. Incluso que sean el germen de *Vida el ahorcado*, por esa división en secciones/fragmentos propias de estos textos. Nunca se encontró documentación (notas, diarios, apuntes, etc.) que revelaran cómo era el proceso creativo de Palacio.

⁸ “Los gagones” es una leyenda popular muy conocida en la sierra del Ecuador. La leyenda dice que los gagones son personas trasmutadas en pequeños perros, convertidos en tal por mantener relaciones no permitidas (contubernio, adulterio, amancebamiento, incesto...) durante la noche. Es de dominio popular que, si se captura a uno de los gagones, y se lo marca con algo cortante, al día siguiente se revelará en el rostro de la persona esa misma señal, con lo que quedará en evidencia su falta, y, por su puesto, la identidad del o de la pecadora.

⁹ No se puede pasar por alto que en “El frío”, la familia que protagoniza el relato está siendo expulsada del pueblo porque, al igual que en este texto, “viven mal”.

De esta manera es cómo Santiago descubre el adulterio de su mujer, al encontrarla con un corte en su cara, pues, previamente, el cornudo, la noche anterior, había encontrado a uno de esos animalillos y lo había marcado con su navaja. Con este gesto Palacio, como lo ha visto Fernández (1991), desacredita el honor que se impone a la masculinidad del momento, pues, de saberse la afrenta cometida por su esposa, “implicaría la burla de sus conciudadanos y, por lo tanto, el derrumbamiento de su prestigio provinciano” (p. 240).

E iba a besar su boca apetitosa cuando una gotita de sangre, al final de un largo rasguño que tenía en la mejilla, paralizó sus movimientos, dejándolo mudo de sorpresa. (...) A don Santiago le pareció que el mundo se le venía encima. ¡Ella, ella, su mujer, su mujercita! (Palacio, 2000, p. 83)

Palacio ampliará este recurso en sus “Brujerías”. Cuento formado por “Brujería primera” y “Brujería segunda”, que forman parte de *Un hombre muerto a puntapiés*. Una pieza de doble contenido imaginativo. En ambos, el momento de quiebre está dado por la maldición, o la superstición hecha realidad. Cabe destacar, para finalizar esta parte, que Santiago de Maya es otro de los personajes masculinos reducidos, impotentes y flojos sobre los que Palacio gustaba mofarse. Incluso, en el aspecto físico estos personajes comparten características similares: bajos y rechonchos, impotentes y ladinos. En fin, con este cuento, y con el personaje siamés de “La doble y única mujer” y “Brujerías”, se cierra el triángulo de lo fantástico en el narrador lojano que es uno de los aspectos más interesantes de su narrativa que aborda, como se ha visto, diversos temas amparados en una tradición de un gótico que se supone heredero de escritores ecuatorianos como Montalvo, o extranjeros como Maupassant.¹⁰

¹⁰ El “gótico andino” es un tema que ha suscitado la atención de la crítica reciente. Se trata, en todo caso, de aproximaciones y supuestos que se encuentran aún en revisión por la crítica. Un adelanto significativo ha dado el estudioso Iván Mendizábal en “Gótico andino o neogótico ecuatoriano. Brumal. Vol. X, n.º 1 (primavera/spring 2022), pp. 53-75, ISSN: 2014-7910. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>

La fase experimental: metaliteratura, parodia y digresión

A esta parte corresponde el análisis de los cuentos de corte más vanguardista del lojano. Se trata de aquellos textos arriesgados en cuanto a la forma y al intento por crear un sistema de parodia inter e intratextual (Prada, 1981). Por la polisemia y el procedimiento interpelante (huella de estilo que ya se localizó), estos textos presagian ese gran mosaico de la digresión y el fragmento que será *Vida del ahorcado* (1932), novela que el autor publicará como su obra final. A rasgos generales, la intención es poner en entredicho la tradición literaria del relato lineal, pues algunos de estos textos (“El Cuento” o “Las mujeres miran las estrellas”) parecen los inicios de novelas que no pudo, o no quiso terminar, al más puro estilo de narradores vanguardistas como Macedonio Fernández o Felisberto Hernández.

“Una carta, un hombre y algunas cosas más” fue publicado en la revista lojana *Iris*, en junio de 1924. Este texto, portador de los criterios metaliterarios que empleará más adelante Palacio, es significativo y la historia de su recepción particular. Se incluye por primera vez en un libro, con la publicación en 2005 de *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, editado por Raúl Vallejo. Cabe recalcar que dicho relato fue encontrado por el investigador Raúl Salazar, y difundido por Wilfrido Corral en un afán “divulgativo-comprensivo” de rescate, en la revista *Guaragua* (2001). Allí mismo, Corral afirma que este cuento “es un emblema y suma del Palacio de ese momento, y de su futuro como escritor” (Corral, 2001, p. 141). Sin embargo, hasta la fecha no se ha dicho nada más de este singular texto de Palacio.

Con el recurso del manuscrito hallado, un narrador en primera persona, encarnado en Fidel (primer narrador) hace llegar a su amigo Eustaquio una carta en clave de crítica literaria. La misiva da cuenta de tres supuestos “artículos” procedentes de unos “legajos” encontrados casualmente por Fidel, escritos por don Pancho de la Piedra y Carrión, crítico literario, que no llegó a publicarlos en vida. En un tono sardónico, Fidel no sabe si otorgar valor o desechar aquellos escritos, por lo que decide hacérselos llegar a su amigo Eustaquio, para que este los valore. Ahora bien, el esquema “parodial” y el gesto de desafío al lector y su sistema de valores es lo que domina la narración-confidencia en la diégesis de este poco convencional cuento palaciano. De paso, con el tonito altisonante de sus “personajes sa-

bios” pone en entredicho la pericia como escritor de Pancho de la Piedra y Carrión.

Son a veces alegres [*los textos*], irónicos, picantes, mordaces; a veces hay descripciones de paisajes de esta tierra; a veces cavilaciones acerca de los primeros principios, que satisfacerían al más ortodoxo; a veces consejos llenos de amor y de sano optimismo. (Palacio, *Obras Completas* [1997], p. 320)¹¹

Parece una saeta teledirigida, mordaz y cómica, a los poetas provincianos que tanto gustaban declamar sus versos ramplones.

¿Qué escribió Panches? Ahora es fácil saberlo. Nuestro poeta es el autor de “Soledades”, mas no son como aquellas del gran Lope, del famoso cantor del Siglo de Oro. Panches inspiró su lira armoniosa en los perfiles *ambrosíacos*, como él mismo lo decía de unas honradas señoras hermanas, de las cuales a la mayor llamaban Soledad. (Palacio, *Obras Completas* [1997], p. 320)

De pronto, como un guiño metatextual a su propia obra, Palacio compone esta sátira de los artistas y de “la inteligencia local” desde un relato, como era su estilo, desmañado y sarcástico. La intención parece ser cuestionar a la crítica engolada que encubre su mediocridad literaria que se refleja en las pretensiones y falsas sabidurías. Y, sobre todo, con imposturas ideológicas de avanzada, como sucedía con Recoledo.

En esta misma línea, el cuento “Comedia inmortal”, fronterizo entre el teatro y el relato, que apareció en la revista *Esfinge*, de Quito, en 1926, parodia los temas manidos puestos en la escena teatral de su tiempo. Lo más interesante, sin embargo, son las acotaciones que hace el narrador-comediógrafo: “Voy a hacer una comedia de enredo” (p. 84), se dice al inicio del cuento, con lo que se deja al descubierto los cables del artefacto literario, en un gesto que genera “ironización metaliteraria” sobre el proceso y los objetivos textuales. Estamos ante un drama pirandelliano que habla de sí

¹¹ Esta y la siguiente cita son de las *Obras Completas*, coordinadas por María del Carmen Fernández (1997), no corresponden a las *Obras Completas* editadas por Wilfrido Corral (2000), que, como se ha dicho en líneas anteriores, ha sido el texto de mayor sustento en este estudio.

mismo, de su construcción ficcional, y que se mofa de su creador en constantes referencias al demiurgo que nada puede controlar. La trama es en apariencia “vulgar”: Enrique, un hombre despechado, carente de horizontes vitales, conoce a Luna, una muchacha núbil que sabe mucho menos de la vida que él. Quedan, pues, perdidamente enamorados.

Apenas la veo y ya ardo en deseos de saber su nombre, de arrojarme a sus pies para adorarla... (Acercándose a ella) Encantadora niña, ángel del cielo. ¿Qué hado bueno hizo que os encontrara en mi camino? (Palacio, 2000, p. 85)

A estas edulcoradas líneas, dichas por anacrónicos personajes, sacados de otro tiempo, se intercalan notas aclaratorias de la escena (al modo de *Seis personajes en busca de autor*), y de un narrador que se entromete con comentarios sobre el carácter de la obra. Una vez que los personajes han dejado la escena, y puesto que Enrique tiene un predicamento que nadie escucha, el narrador-autor comenta:

Se han seguido fielmente, aunque usted no quiera creerlo, todas las reglas de composición de los grandes maestros. Como la comedia es en tres actos, estas son las normas: en el primero, exposición del asunto; en el segundo, cumbre de la acción emotiva; en el tercero, solución del problema. (Palacio, 2000, p. 84)

Pasadas las explicaciones sobre la estructura del relato, volvemos a la trama. Ante la imposibilidad de que Don Íñigo, padre de Luna, acepte la unión de los enamorados (referencia a *Romeo y Julieta*, o a “Rosita Helguero”) Enrique la rapta con ayuda de su padre, don Carlos. El acto tercero presenta a la pareja, un año después, ante el altar. Al final de la escena primera, entra don Íñigo y revela a Enrique que Luna es su hermana. En tanto, la señora de Alarcón, madre de Luna, lo confirma, desde un fino desmayo de su voz. El cuento concluye con la dramática intervención de Enrique: “ENRIQUE: –¡Ha triunfado el amor, el amor fraternal y puro!” (Palacio, 2000, p. 89).

María del Carmen Fernández ha querido ver en este relato una parodia de la célebre novela romántica *Cumandá* (1891) de Juan León Mera, donde la trama es similar a *Atala* (1801) de Chateaubriand. El cuento culmina,

irónicamente, con esta nota aclaratoria del intrínquilis amoroso:

Al terminarse la representación de esta comedia, el público quedó algo desconcertado: pero luego aplaudió hasta rabiar. Algunos amigos me llamaron gran comediógrafo. Pero, a última hora, un crítico se me ha acercado desvergonzadamente para decirme que la obra es un desastre, que no hay tal enredo y que si lo hay será después del final que es para confundirlo todo y dejar en ayunas a los espectadores. Y todo esto me lo ha dicho de egoísta, de puro egoísta, ¡Ah, los críticos...! (Palacio, 2000, p. 89)

Texto tardíamente recuperado, “Novela guillotizada”, apareció en la revista *Savia*, número 36, de Guayaquil, en diciembre de 1927. Sin embargo, este cuento tuvo una edición anterior en *Revista de Avance*, número 11, en La Habana, el 15 de septiembre de 1927. Hay que recordar que este cuento fue sacado a la luz por la crítica María del Carmen Fernández en su estudio *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, en 1991.

Para la fecha de su publicación, Palacio ya había editado su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* y su novela *Débora*. No obstante, con este texto el lojano muestra decididamente los andamios de la construcción ficcional, y problematiza, mejor que en ninguna de sus otras piezas breves, la truculencia de ciertos principios de la narrativa realista, sobre todo de la que se consumía en el Ecuador. Palacio continúa con la experimentación desde la metatextualidad y la parodia. “La preocupación por la relación entre ficción y realidad, presente en todas las narraciones palacianas, sobre todo a partir de “Comedia inmortal” (1926), se expresa explícitamente en “Novela guillotizada” y más específicamente en *Débora*”. (Fernández, 1991, p. 298)

El inicio de este cuento es muy revelador de la intención de confrontar la realidad literaria con la realidad vivida. Por ello, la vuelta de tuerca aparece en la búsqueda del sujeto-personaje-monigote con el cual el narrador hará su novela: “Ir tras el hombre que proyectará tu espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores” (Palacio, 2000, p. 90). Una idea vanguardista más claramente desarrollada en *Débora*, donde el narrador, en un tono similar, acota.

Teniente. Has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojo 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. (Palacio, 2000, p. 115)

Este texto bien pudo ser el embrión de *Débora*, o quizás una parte de esta pieza. El personaje, como pasa en la novela, es un tipo simplón, como casi todos los personajes palacianos. Hace lo que todos hacen; vive, en definitiva, de la repetición en la vacuidad de una sociedad que no lo reconoce, aunque lo fagocita. “Engaña a la de él con la de otro [dice el narrador omnisciente], o sencillamente con la de todos” (Palacio, 2000, p. 90). Se retoma, sin duda, ese espejismo metatextual en el que se interpela a la entidad autoral sobre la obra en construcción: “Se pasmarán ante el psicólogo erudito, conocedor profundo del corazón humano” (Palacio, 2000, p. 91).

Por otra parte, cabe decir que estaríamos ante un cuento hecho con las posibilidades escriturales de esa novela que el narrador quiere construir: “larga hasta exprimirle los sesos; estirando, estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen” (Palacio, 2000, p. 90). Así, en medio de la “trama” se enlista una serie de frases que pudo haber usado el escritor, en un tono por demás paródico, pues se enlista lugares comunes de la ficción realista, más que nada de cierto realismo español:

Tocado con elegante sombrero de felpa (...). La señora de Mendizábal estaba en la edad en que la mujer vuelve a Dios” (...). “El jardinero, hombre receloso, pegó el ojo a la cerradura (...). (Palacio, 2000, p. 90)

El narrador-comediógrafo se burla de los “vicios” literarios en el arte de crear novelas que inician con frases hechas, con personajes acartonados, y, por ello, casi todo el cuento está infestado de estas frases cliché. El narrador se transforma decididamente en un ser que interpela al lector desde un “tú”, que es el personaje sobre el que construirá la novela, pero que a la vez parece tratarse del lector. Este es sin duda un juego de espejos y de planos referenciales y focalizaciones cinematográficas muy vanguardistas, que caracterizan gran parte de su obra de madurez. La acción es casi inexistente, salvo por las alusiones al personaje sobre el que se construirá la novela (que nunca arranca, como en *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio

Fernández) que muere tan trágica como inesperadamente de un certero disparo en la cabeza.

Ya está encontrado el hombre y lo acecho como un fantasma, para robarle sus reacciones interiores.

Pero, para, que un tendero limpia su escopeta tras la puerta de la esquina,

Mí hombre pasa y tan! “un tiro le raja la cabeza”. (Palacio, 2000, p. 91)

Algo parecido sucede con “El cuento”, texto que aparece en *Un hombre muerto a puntapiés* (1927). Se trata de un relato sin desarrollo, donde la “opinión pública” funciona como punto focalizador. La historia sigue siendo baladí. Y como lo ha señalado López: “no se narra ningún supuesto acontecimiento; tan solo una suposición cuyo interés reside en su sentido de fenómeno social” (2000, p. 385).

Don Francisco o Don Manuel, tiene que ser pequeño, de párpados con bolsas, usar jaquet y detestable sombrero.

Solterón y aburrido, deberá tener una amiga que fue amiga de todos, conquistada a fuerza de acostumbramiento, y a quien cualquier mequetrefe pudo llamar:

—Pst. Pst... (etc.). (Palacio, 2000, p. 43)

Palacio retoma el lugar común del hombre sabio y de frágil virilidad, como un motivo desplegado también en varios cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*. Estamos ante una versión de Recoledo, solo que Don Francisco o Don Manuel recurre a una sexoservidora. Tema en parte acariado en “Las mujeres miran las estrellas”, “Un nuevo caso de *mariage en trois*”, e incluso en su cuento donde la mujer es quien persigue al hombre “Señora”. Y que también reaparece en sus novelas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932). La parodia está en lo que no se narra (en esos silencios contagiosos de Palacio), en la “opinión pública” que gana la partida. Y que, puestos a pensar, en realidad no les interesa a los personajes de “El Cuento”, perdidos en sus insignificantes tragedias cotidianas. Es notable constatar que, llegados a este punto, estamos ante un fino humorista y un empedernido de la interpelación y el silencio. Como decía Ángel F. Rojas, otro gran narrador lojano, “Palacio ayudó a caracterizar la descomposición social de la época” (2004, p. 15).

Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este análisis, Pablo Palacio fue un escritor atrevido de lo insólito en un mudo donde la normalidad era concebida como la medida de la verdad. La realidad es, claro, todo lo contrario. Pero a más de esta constatación, es importante también pensar en cómo llegó Palacio a construir esos mundos ficticios, descoyuntados, anómalos y raros, alejados de los principios de lo políticamente correcto, apropiándose de un discurso desobediente y paródico a través del uso de técnicas ficcionales experimentales. Destaca, claro, el proceso creativo palaciano que propone, desde el humor, la interpelación o los silencios un cambio en la tradición imperante del realismo.

Con esta breve revisión de las huellas genéticas en sus textos iniciáticos, los de aprendizaje y los de madurez, se ha conseguido establecer el recorrido de gran parte de su prosa menos conocida. Su estilo compuesto por algunas “marcas” muy decidoras de su proyecto escritural posterior: el uso de narradores omniscientes, alejados a veces, a veces fríos, otras demasiado entrometidos, pero decididamente sarcásticos. La complejidad del tejido paródico y paradójico. En fin, este acercamiento da cuenta de un escritor que se nutre de corrientes y estilos, que se obsesiona con temas, personajes y que, sobre todo, reflexiona sobre el oficio de escribir. Un escritor preocupado por sus textos, que los corrige y enmienda. Un marcado trabajo de artesanía que ha legado una literatura que nació maldita, como decía Benjamín Carrión, en un ya lejano 1930. Y con Gadamer se podría afirmar que la intimidad con que la obra de Palacio nos afecta, “es de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual” (1998: 62).

Y pese a esta propuesta altamente arriesgada y atípica, sin las notas de Palacio, sus diarios, sus registros, etc., es difícil componer un mejor panorama sobre cómo trabajaba este escritor. Es decir, conocer cómo funcionaba el laboratorio creativo del lojano. Lo cierto es que la representación ficcional de Palacio ridiculiza a una sociedad anclada en un pasado colonial y aburguesada. Una sociedad que poco parece diferenciarse de la actual, gazmoña, pacata, heredera de viejas tradiciones e ideas anticuadas. Esta sociedad del burgués con acceso a Internet. En fin, no estamos lejos de que la sociedad del buen pensar y el buen decir actual, como fue la sociedad que le tocó vivir a él, un buen día se despierte, como Recoledo, de un mal sueño,

y diga, estos cuentitos me parecen ofensivos. Habrá que revisarlos al calor de algún mandamiento. Y Palacio, haciendo guiños, riéndose de ellos en sus narices de salchicha, dirá:

Quiero entenebreecer la alegría de alguien.
Quiero turbar la paz del que esté tranquilo.
Quiero deslizarme calladamente en lo tuyo para que no tengas sosiego;
justamente como el parásito que ha tenido el acierto de localizarse en tu cerebro y que te congestionará uno de estos días; sin anuncio ni remordimiento. (Palacio, 2000, p. 149)

Por si no quedó claro, el parásito es él.

Bibliografía

- Ayala, E. (2002). Ecuador desde 1930. En Leslie Bethell (Ed.), *Historia de América Latina* (pp. 259-300). Crítica.
- Bécquer, A. (2006). *Rimas y leyendas*. Cátedra. (Obra original publicada en 1871)
- Carrión, A. (1983). Fulminado por el rayo. En *Galería de retratos* (pp.73-93). Banco Central del Ecuador.
- Carrión, B. (1930). *Mapa de América*. Sociedad General Española de Librería.
- Castillo, A. (2000). Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos. En Wilfrido H. Corral (Ed.), *Pablo Palacio: Obras completas* (pp. 273-309). ALLCA XX.
- Corral, W. H. (1977). La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, 709-724.
- Corral, W. H. (1979). Colindantes sociales y literarios de Débora de Pablo Palacio. *Texto Crítico*, 14, 188-199.
- Corral, W. H. (Ed.). (2000). *Pablo Palacio: Obras completas*. ALLCA XX.
- Corral, W. H. (2001). Un cuento rescatado de Pablo Palacio, o la manía de adelantarse. *Guaraguo* 5 (13), 140-142.
- Cueva, A. (1981). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Editorial Alberto Crespo Encalada.

- Cueva, A. (2000). Collage tardío en torno de L'affaire Palacio. En Wilfrido H. Corral (Ed.), *Pablo Palacio: Obras completas* (pp. 584-599). ALLCA XX.
- Dávila, J. (1980). Tal era su iluminado alucinamiento. *Cultura*, 39-83.
- Donoso, M. (1984). *Los grandes de la década del 30*. El Conejo.
- Gadamer, H. G. (1998). *Estética y hermenéutica*. Tecnos.
- Gallegos, J. (1994 [1933]). Hechos ideas y proclamas: La vida del ahorcado. En Celina Manzoni (Ed.), *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (pp. 49-51). Biblos.
- Goetschel, A. M. (1999). *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad*. Abya-Yala.
- Fernández, M. del C. (1991). *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Librimundi.
- López, F. (2000). El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*. En Wilfrido H. Corral (Ed.), *Pablo Palacio: Obras completas* (pp. 375-390). ALLCA XX.
- Lopez, P. (2001). Los personajes masculinos de Pablo Palacio: orden y desorden del buen caballero quiteño. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 11, 100-107. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901110>
- Manzoni, C. (Ed.). (1994). *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio [Antología crítica]*. Biblos.
- Mendizábal, I. Gótico Andino o neogótico ecuatoriano. *Brumal*, 1(22), (53-75). Recuperado de: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>
- Millares, S. (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia [Antología]*. Cátedra.
- Palacio, P. (1997). En María del Carmen Fernández (Ed.), *Obras completas*. Libresa.
- Palacio, P. (2000). En Wilfrido H. Corral (Ed.), *Pablo Palacio: Obras completas*. ALLCA XX.
- Prada, R. (1981). La metaliteratura de Pablo Palacio. *Hispanamérica* 10(28), 3-17. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20541876>
- Ribadeneira, E. (1981). *La moderna novela ecuatoriana*. Editorial Universitaria.
- Robles, H. (1980). El anhelo insatisfecho. *Caravelle: Cahiers du monde*

- hispanique et luso-brésilien* 34, 141-156. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/43687365>
- Robles, H. (1988). La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934). *Iberoamericana*, 649-674. Recuperado de: <https://www.flacso.edu.ec/portal/modules/umPublicacion/pndata/files/docs/antlitrobles.pdf>
- Robles, H. (2000). A punta de risa. (Vanguardia/posmodernidad y la vigencia de su obra). En Wilfrido H. Corral (Ed.), *Pablo Palacio: Obras completas* (pp. 310-330). ALLCA XX.
- Rojas, Á. F. (1948). *La novela ecuatoriana*, En Hernán Rodríguez Castelo (Ed.). Publicaciones Educativas Ariel.
- Rojas, Á. F. (2004). *El éxodo de Yangana*, En Fausto Aguirre (Coord.). Editorial Universitaria.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Sacoto, A. (1992). *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*. Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca.
- Salazar, C. (2012). Pablo Palacio o de las claves para resolver una obsesión. *Encuentros*, 1. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/4766/476655850010.pdf>
- Salmeri, R. (2005). El escritor como alquimista textual (Cinco novelistas ecuatorianos del siglo XX). *Kipus* 19, 125-141. Recuperado de: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1303>
- Valencia, G. (2021). La revista literaria modernista (1900-1920): Proyecto editorial, arte, crítica e intervención en el discurso cultural (Tesis doctoral). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/8427>
- Vallejo, R. (2005). *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Vallejo, R. (2010). Lucidez teórica y exclusiones mutuas. *Guaraguo* 14(33), 83-92.