



---

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**La estética de lo grotesco en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio: la disolución del hombre moderno**

Que para obtener el título de:  
**Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta:  
**Juan Fernando Ortiz Falconí**

Asesora:  
**Dra. Carmen Álvarez Lobato**

**Toluca, Estado de México, 2023**

## Índice de contenidos

<i>Introducción</i> .....	1
<i>Capítulo 1. Pablo Palacio, vida y obra</i> .....	7
1.1. Pablo Palacio, un hombre ahorcado.....	7
1.2. Contexto ecuatoriano.....	32
1.3. Palacio y la noción de vanguardia en el Ecuador.....	45
<i>Capítulo 2. Fragmentación, modernidad y la estética de lo grotesco en Vida del ahorcado (novela subjetiva)</i> .....	56
2.1. La estructura fragmentada de la novela.....	57
2.2. Modernidad e ironía.....	71
2.3. Rasgos de lo grotesco moderno de Kayser en <i>Vida del ahorcado (novela subjetiva)</i> .....	89
<i>Capítulo 3. La poética palaciana: la disolución del hombre moderno</i> .....	96
3.1. El hombre moderno y la sociedad: el <i>superhombre</i> .....	102
3.2. El hombre moderno y el amor: el <i>enamorado</i> .....	136
3.3. El hombre moderno y el mundo: <i>el suicida</i> .....	172
<i>Conclusiones</i> .....	187
<i>Lista de referencias</i> .....	192

## Introducción

*Vida del ahorcado (novela subjetiva)* del escritor ecuatoriano Pablo Palacio es una obra desconcertante y magnífica. Confieso que mi interés por estudiar esta novela provino de mi primera experiencia con ella: no la entendí. Terminé de leerla y sentí que no supe de qué trataba realmente, como si el tiempo de lectura se hubiese esfumado junto con las palabras de Palacio. Sin embargo, palpé ligeramente su profundidad y vi un atisbo del vacío que posee este texto como una mancha en el corazón y, lo peor, sin saber siquiera el por qué, quedé con la incertidumbre de un romance que termina mal. En consecuencia, esta tesis surge a partir de una búsqueda de razón. Releí y releí muchas veces la pequeña obra y en cada ocasión las cosas iban cobrando más sentido, la comprendía un poquito más. Me di cuenta de que realmente se trataba de un maravilloso laberinto que Pablo Palacio trazó para sus lectores y pienso que es necesario destacar la oscura belleza que esconde desde lo grotesco, desde la revelación de un mundo enajenado. También cabe analizar la posible postura que el autor desarrolla ante estas ideas y que se ve reflejada en el personaje principal de texto Andrés Farinango, en mi opinión el prototipo del hombre en una modernidad decadente. Hago esta breve acotación personal para explicar la íntima necesidad que propició la formulación del presente trabajo.

Pablo Palacio nace en Loja, Ecuador, en 1906 durante un momento caótico para el país y para el mundo. Tras sufrir una infancia marcada por las vicisitudes sale a la capital, Quito, donde se desarrolla profesionalmente en la jurisprudencia y también artísticamente como escritor. Palacio tuvo una corta carrera literaria que sin embargo brindó al mundo magnas obras tales como el objeto de esta tesis, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* en 1932. Tras publicar sus primeros cuentos en 1927, la obra palaciana se consolida como un gran adelanto literario en el panorama cultural ecuatoriano debido a su estilo y a su fuerza expresiva, pero sobre todo por los temas que

aborda en sus narraciones, contraponiéndose estos a sus contemporáneos como José de la Cuadra, Jorge Icaza, Joaquín Gallegos Lara o Medardo Ángel Silva cuyas corrientes poseían un corte más social. Hasta los años sesenta Palacio fue ampliamente olvidado. La recuperación de su obra suscitó una enorme preocupación por parte de los críticos nacionales e internacionales al intentar adentrarse en su narrativa. Se trata de un escritor genial que desgraciadamente pasó los últimos años de su vida encadenado en la casa por su esposa a causa de la locura y la sífilis. Sus trabajos, trágicamente, permanecieron casi tres décadas en el olvido.

Es notable que el resurgimiento de la estética palaciana trajo consigo un nuevo campo de trabajo y análisis literario ecuatoriano. El Ecuador por naturaleza absorto en sí mismo, no tuvo el mismo reconocimiento artístico como fue el caso de otros países latinoamericanos. Pablo Palacio se presenta, entonces, como el perfecto vínculo para subsanar esta carencia: un autor controversial y contestatario, con un estilo moderno en las primeras décadas del siglo XX, con una historia de vida dramática y triste, siempre bajo la sombra de la locura y el desacato.

En concordancia con estos planteamientos, la presente tesis pretende aunar a esta nueva tendencia reivindicadora de la literatura ecuatoriana para con el mundo, un esfuerzo por empezar a mirar más allá de las fronteras y de ser posible quebrarlas, para no quedarnos más en nacionalismos vacuos: Palacio es un ecuatoriano que escribió para el mundo entero, apuntó hacia la universalidad del ser humano moderno mediante la crítica de su condición.

Otro enfoque que subyace dentro de este estudio, algo más personal, y que deseo anclar a los temas de modernidad y de disolución tiene que ver con la identidad ecuatoriana, con lo propio. Si bien más de cien años me separan de mi coterráneo Pablo Palacio, opino que su figura representa sentimientos nacionales importantes para el país que siguen estando vigentes. Su imagen como un autor olvidado pero genial, trasluce un poco de cómo el Ecuador se ha ido construyendo como

nación desde su independencia en 1822. La invisibilidad de nuestro chiquito país se torna cada vez más notoria mientras más se investiga. Por lo tanto, esta tesis también surge como un íntimo acercamiento a una búsqueda identitaria e histórica desde la literatura, un poco combatiendo con el sentimiento de desgracia que veo en ciertos autores ecuatorianos que retomaré en mi discurso. En parte es seguir la línea a la que invita Jorge Enrique Adoum de trabajar para que el futuro no sea una copia exacta, una continuación de un ayer maldito: si brillábamos por nuestra ausencia, hoy solamente podemos alzar la voz.

Se han trabajado ya muchos temas de la obra palaciana: la crítica se ha enfocado principalmente en el cuento más famoso del querido Pablo Palacio: “Un hombre muerto a puntapiés”. Surgieron además líneas de investigación acerca de la identidad ecuatoriana de la época, la ciudad como ente protagónico y la homosexualidad latente de los personajes. Otras vertientes analizan elementos de su narrativa en relación con lo social, la política, lo legal y el cuerpo. En consecuencia, se trata de un autor complejo y multiforme que da muchas y diversas lecturas. Sin embargo, sea quizás *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* la obra menos trabajada de este escritor lo cual también motiva a mi estudio.

El enfoque principal de este trabajo es generar una propuesta sobre la poética que Pablo Palacio maneja en su última novela publicada con la que da cierre a su carrera como literato. En este magno texto se perfila una profunda crítica a la modernidad y al ser humano como parte de ella que poco a poco se va perdiendo y diluyendo. Esta revelación acerca de la naturaleza del mundo que vive intensamente el protagonista de la historia, Andrés Farinango, se la puede enmarcar dentro de la estética de lo grotesco que perfila Kayser haciendo posible conjugar a estos dos autores.

El objetivo de este trabajo es determinar de qué manera funcionan los mecanismos de la estética de lo grotesco en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* del escritor ecuatoriano Pablo Palacio. Mi hipótesis es que Palacio configura en este texto una historia donde paulatinamente su personaje se irá diluyendo en la modernidad que lo consume. Farinango es un hombre que es todos los hombres, es un espejo del ser humano. El autor lo hará sufrir y perder la esperanza en las principales instituciones sociales para llegar a entender que necesita, en términos de Kayser, salir de la enajenación en la que vive. Propongo que Pablo Palacio lleva al extremo la búsqueda de la libertad por parte de su personaje como rechazo y crítica ante la disolución moderna.

Esta obra publicada en 1932 cae dentro de la vanguardia latinoamericana que abre el siglo XX. Para el análisis tomaré como fundamento a la teoría sobre lo grotesco que configura Wolfgang Kayser en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Por otro lado, en cuanto modernidad e ironía me resultará fundamental revisar el pensamiento de Octavio Paz que desarrolla en *Los hijos del limo*. Recupero, además, las ideas de Rafael Argullol en *El héroe y el único* para cerrar el análisis del texto y explicar que Farinango es en realidad, desde esta perspectiva, un héroe romántico trágico en la modernidad y que su búsqueda primordial es la de la libertad. En esta obra la estética de lo grotesco fundamenta la disolución sistemática del sujeto, del hombre moderno, representada en su totalidad en el personaje Andrés Farinango al exponerlo ante el vacío de la vida, la fragmentación y la deshumanización. Al avanzar la novela, Palacio realiza paralelamente una crítica al individuo que también se extienden a los ámbitos colectivos y sociales de su entorno y que es vigente hasta nuestros tiempos.

He seleccionado a estos teóricos en concreto porque pienso que sus ideas combinan perfectamente con los temas y los motivos que desarrolla Palacio en la novela: todos ellos hablan acerca de la modernidad como fundamento y cruz de la vida humana desde diferentes ámbitos y

perspectivas. Kayser nos brinda una conciencia acerca de la naturaleza enajenada del mundo, Paz estudia este fenómeno desde la literatura y el arte de la época moderna latinoamericana y Argullo desarrolla una concepción del Romanticismo como acción y espíritu de modernidad, de la lucha entre lo finito de la condición humana a la par de una aspiración hacia lo infinito. Anclo a todos estos autores dentro de la narrativa palaciana para destacar a los elementos que sostengo son fundamentales dentro de la novela y que denotan, a su vez, una lucha constante del ser humano en este contexto moderno ante la disolución que la rutina y el capitalismo actual exigen de sus ciudadanos.

En el primer capítulo de esta tesis abordaré todos los elementos necesarios para comprender y conocer el contexto biográfico del autor, así como también la situación histórica y política del Ecuador durante la primera mitad del siglo XX. Remarco además ciertos acontecimientos previos que son fundamentales para entender a la figura del ecuatoriano moderno que trabaja y desarrolla Palacio en su novela. Finalmente, haré una breve discusión y recuento en torno a lo que fueron los movimientos y las expresiones de la vanguardia ecuatoriana, enfocándome principalmente en lo literario, así como el lugar que ocupó Pablo Palacio en el contexto artístico del Ecuador durante sus años como escritor.

El capítulo dos comienza con el análisis de la estructura formal de la novela, es decir, cómo el autor decidió configurar su texto, ya que está compuesto por diversos fragmentos que parecen inconexos pero que esconden una profunda relación entre sí. El sentido que le otorgo a estas figuras se fundamenta en la noción del cubo, una metáfora primordial en este texto literario palaciano: la propia obra es cúbica en su totalidad. Posteriormente dedicaré el resto del capítulo para recapitular y condensar las nociones requeridas del pensamiento de Paz y de Kayser sobre la modernidad y lo grotesco respectivamente para proponer una poética palaciana en *Vida del ahorcado (novela*

*subjetiva*). Dejo a Argullol relegado para el análisis del tercer capítulo ya que considero sus ideas encajan de mejor manera en esta parte.

El objetivo fundamental de esta tesis, entonces, es encontrar los rasgos esenciales de la poética que desarrolla Pablo Palacio en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, específicamente, pienso sustentarlas desde la teoría de lo grotesco. Por ello, en el tercer y último capítulo de esta tesis me dedicaré a revisar la materia literaria en sí, uniendo los conceptos previamente resaltados en los capítulos anteriores para comprender de mejor manera dónde y cómo se ubican los mecanismos de lo grotesco en la novela y cuál es la propuesta de poética que el autor trabaja en la obra. En este sentido, delimito tres ejes básicos para el análisis sobre la disolución del hombre moderno: la sociedad, el amor y el mundo; y los anclo con tres figuras de héroes románticos trágicos que maneja Argullol: el *superhombre*, el *enamorado* y el *suicida*.

Finalmente, lo que deseo poner en evidencia con este trabajo es que Pablo Palacio en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* construye un mundo de subjetividades para un personaje ahorcado por su realidad con la finalidad de destacar la enorme enajenación que consume la vida de los seres humanos modernos. Palacio lo destruye todo, no da cabida a ningún elemento o estructura que nos salve u oriente en este mundo trastocado. Se toma el tiempo a lo largo de esta breve novela para ir poco a poco mostrándonos la trágica ironía de la modernidad: el vacío de nuestra existencia y lo ridículo de nuestras sociedades.

“Each of us leaves an imprint of something when we die.  
A stain on the world”.

Echo of a previous life, *Hollow Knight*

## **Capítulo 1: Pablo Palacio, vida y obra**

En el presente capítulo realizaré una revisión biográfica e histórica acerca de la vida y obra del autor Pablo Palacio, ubicándolo dentro del contexto ecuatoriano de la época y enfatizando sobre todo la relevancia de la novela *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. Parto de una línea temporal con base en 1906, fecha de nacimiento del autor, hasta 1932 año en que se publica el texto que compete a esta tesis. Este marcaje temporal es aproximado, ya que será necesario retomar hechos previos o posteriores, según sea el caso, a las fechas anteriormente mencionadas para ubicarnos de manera adecuada dentro del contexto analizado. Destacaré aspectos biográficos relevantes del escritor, así como una breve revisión histórica del panorama político y social que vivía el Ecuador a comienzos del siglo XX matizando algunos antecedentes relevantes para la mejor comprensión del momento que tuvo que vivir Palacio. En las *Obras completas* de la Colección Antares de Libresa, el estudio introductorio que realiza Ma. del Carmen Fernández me será de especial relevancia como fuente principal para recapitular los datos biográficos del autor que mencionaré durante toda la tesis, complementados con algunos testimonios pertinentes de otras fuentes. Finalmente, recalco que las citas textuales que usaré de esta versión de la novela en concreto poseen una sangría específica que deseo conservar tal cual.

### **1.1. Pablo Palacio, un hombre ahorcado**

El escritor ecuatoriano Pablo Arturo Palacio Suárez (1906-1947), el “iluminado” según lo describe Francisco Tobar García en un brevísimo ensayo de 1973, tuvo una corta carrera literaria mediante la cual generó una propuesta compleja, vertiginosa y de enormes dimensiones. La realidad que

Palacio teje con paciencia y maña es de vértices múltiples, casi infinitos, geométricos y a la vez asimétricos: nada ni nadie en sus mundos escapa a la narrativa corrosiva y reveladora que la pluma palaciana crea para su lector. Esa iluminación que destaca a este autor, desatada en la forma de su poética, lo convierte en un adelantado a su época y a sus contemporáneos. Ese estilo único, apabullador, le concede el don de destruir la totalidad del universo para reconstruirlo de manera fragmentaria: la realidad fusilada por la palabra. Tobar García concluye su sucinta revisión de la obra palaciana en *Anales de literatura hispanoamericana* (1973-1974) dejándonos una hermosa imagen de este gran artista:

La genialidad de Palacio está en haber descubierto el lado cómico de lo inaudito, de lo metafísico. [...] Orate, solitario, acurado en su vestir impertérrito, todavía lo veo como si avanzara por la calle, en Quito, a tres mil metros de altura, cuando todo parece increíble, casi asfixiándose, con una mano en el bolsillo y otra acariciando una nube. (Tobar García, 1973-1974, p. 664)

Pablo Palacio vio la luz un 25 de enero de 1906 en Loja, en aquel entonces un diminuto poblado austral al extremo sur del Ecuador que forma parte de la zona fronteriza con el Perú. En la época, la austera comunicación geográfica entre las diferentes zonas del país de la mitad del mundo generó durante muchas décadas en los lojanos un pensamiento conservador, tradicional y colonialista con fuertes tintes religiosos y de prohibición. Benjamín Carrión, ilustre literato lojano, político e íntimo amigo de Palacio, comenta acerca de esta realidad que vivían en su natal Loja en *Mapa de América* de 1930. Para Carrión la situación de lejanía con el resto de la civilización era tal que: “Realmente, diez días *a lomo de mula*, por entre inverosímiles senderuelos bordeados de precipicios, separan este pueblo de las más próximas vías del mar o del ferrocarril. Peor que en el centro de África” (Carrión, p. 65). Es en este contexto donde nace y se cría Pablo Palacio: una figura en constante confrontación contra el statu quo y de una irreverencia sin rival. Los cambios políticos y sociales que vivía el Ecuador, y el resto del planeta, fueron fundamentales para forjar

en el joven Palacio una postura crítica ante la vida que claramente se encuentra reflejada en todas sus producciones, tanto literarias como filosóficas, políticas y ensayísticas.

Pablo Palacio tuvo una vida tumultuosa y llena de conflictos: la sogá de una horca existencial constantemente lo perseguía. Desde muy temprana edad el futuro escritor sintió el rechazo y la crueldad del mundo. Fue el hijo ilegítimo de un hombre que por muchos años no figuró para nada en su vida. La única cercanía que tuvo a una familia fue por parte de la línea materna. De hecho, su apellido con el que lo conocemos, Palacio, era el de su madre. Desgraciadamente ella fallece cuando él era solamente un niño pequeño. Jorge Reyes, otro gran amigo de Pablo Palacio, comenta acerca de esta abismal pérdida durante la infancia del autor:

Otro día el niño es apresuradamente sacado de su casa. Momentos después mira pasar un cortejo fúnebre. Con infantil curiosidad pregunta por el muerto y le responden que es su madre. Lo inesperado del suceso pone en tensión sus músculos, aprieta sus labios, se le agita el corazón y pone niebla en sus ojos, pero el llanto se le queda dentro, se desliza suavemente hasta lo más hondo de su ser y lo traspasa de esa amargura irónica que no ha de dejarlo jamás. (Reyes en Palacio, 2018, p. 14)

Este hecho marcará profundamente al joven Palacio. Reyes, poéticamente, en este fragmento contrasta a la inocencia del niño que con curiosidad inquiera acerca del cortejo fúnebre con la revelación de la tenebrosa realidad de la muerte de un ser amado. En el desarrollo de su literatura, el tema de la orfandad, el abandono y la soledad de los seres humanos estarán siempre presentes de manera transversal en su obra.

Otra anécdota de la infancia del autor, quizá la más famosa, ya que le otorga a este artista cierta aura de misticismo, suerte y tragedia, todo en uno, una desgracia con felicidad como dicen en el Ecuador; es cuando de pequeño, apenas con tres años, por el descuido de una criada cae en el arroyo La Chorrera del Pedestal que circunda al pueblo lojano. Se dice que recorrió más de

medio kilómetro hasta que pudo ser por fin rescatado. Este mítico accidente, que el propio escritor presumía, provocó en el infante más de setenta lesiones craneales, setenta y siete para ser precisos. Este apunte biográfico fue usado, y abusado cabe recalcar, por parte tanto de sus admiradores como de sus detractores para justificar o criticar a su obra literaria: el antecedente fisiológico como vínculo con la genialidad narrativa o con la locura que posteriormente desarrollaría Palacio, explicaba por fin a esa narrativa tan diferente, provocadora e irreverente, lejana de los intereses de la época y de sus colegas. Sin embargo, es importante entender que Pablo Palacio escribió y culminó su corta pero magnífica carrera literaria antes de que se presentaran los primeros síntomas de su enfermedad mental.

Por ejemplo, regresando a las propias palabras de B. Carrión, fuente invaluable para contar la historia de Palacio, dice que antes del accidente el niño: “[...] a los tres años de edad no daba señales de gran inteligencia, ni mucho menos” (p. 71); y que, posterior al traumatismo craneal:

[...] las palabras, que antes del accidente eran difíciles, babosas, surtieron llenas de inteligencia. Y en la curiosidad infantil que iba descubriendo las cosas, como alguien que despierta de una larga letargia cataléptica, había siempre el acerito de las relaciones y las comparaciones: parecía una persona mayor. No balbuceó nunca, no dijo medias palabras. (Carrión, 1930, pp. 73)

Al otro lado del espectro, este incidente de la vida de Palacio se convirtió a la par en un argumento ampliamente difundido para desvirtuar a la producción literaria del autor lojano: su narrativa no eran más que las palabras de un desquiciado. Por ejemplo, Hernán Rodríguez Castelo hace alusión a este hecho en su prólogo a la edición de Ariel de *Obras escogidas* (2017) de Pablo Palacio: “Siempre guardaría cicatrices de ese gravísimo accidente, que bien podría tener que ver con su locura de sus años finales” (p. 7). Por otro lado, Wilfrido H. Corral en su artículo *La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria*

*hispanoamericana*, nos proporciona otro ejemplo de cómo concebía la crítica literaria ecuatoriana de su momento a Pablo Palacio:

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" [...] 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 [¿?] [sic]. (Corral, 1987, p. 779)

Corral, quien además fue el coordinador de la edición del Fondo de Cultura Económica de las *Obras Completas* de Pablo Palacio en el 2000, apunta en su texto varias ideas importantes en torno a esta crítica. Primero, en cuanto a esa percepción negativa que tiene Ribadeneira de Pablo Palacio, Wilfrido Corral la adjudica al corto lapso temporal que posee la reseña con la muerte del autor: el crítico habla desde 1958, solamente once años después del fallecimiento del lojano. En segundo lugar, destaca lo irónico de las palabras de Ribadeneira al alabar a la literatura palaciana como sin duda inteligente, para luego calificarla de apátrida: nos acerca al escritor para alejarnos de él. Finalmente, Corral da cuenta del sinsentido de los comentarios de Ribadeneira mediante aquel sagaz "[¿?]" que añade a manera de colofón discursivo. Sin embargo, aunque Ribadeneira desdeñe la labor patriótica de la literatura de Pablo Palacio, por lo menos figura, de mala manera, en los márgenes de las críticas literarias de la época, ya que, como bien apunta líneas más adelante Wilfrido H. Corral en el mismo texto, en otros libros de crítica literaria latinoamericana de esos años: "Palacio y su obra brillan por su ausencia" (p. 780).

Es así como a muy temprana edad Pablo Palacio se encontraba ya en una precaria situación de orfandad y de limitaciones. Su familia materna ostentaba ser de un ilustre linaje español, pero

había caído en severas desgracias económicas. Fue entonces cuando su tío, José Ángel Palacio, decide acogerlo y criarlo como propio, ya que él no tenía hijos. Es este hombre quién impulsó y apoyó en gran medida los estudios de su joven sobrino, ya que, según recuerda Benjamín Carrión, para la familia de Palacio educarlo fue una inversión y una puesta, ya que cabía la posibilidad de: “[...] el que acaso había madera de prior o de arzobispo” (p. 74). A los seis años ingresó a la Escuela de los Hermanos Cristianos, donde Palacio demostró poseer una ávida inteligencia productiva, según algunos, del accidente en el río, y es aquí donde desarrolló por primera vez un amor que nunca abandonaría por la lectura y la literatura. Además, era un niño de buen comportamiento, lo que incentivó a su tío para que siguiera costeando su educación durante muchos años más, hasta los primeros estudios universitarios en Quito.

El antes mencionado ambiente de claustro que pecaba de una bucólica sencillez rural en la cual vivió Palacio durante sus años formativos en Loja, también fue motor para que se gestaran en el colegio Bernardo Valdivieso, donde nuestro autor cursó sus años de secundaria y preparatoria, grandes figuras intelectuales ecuatorianas. Lojanos ilustres como el ya citado Benjamín Carrión, amigo de toda la vida, protector, fan y mecenas de Palacio; Alejandro Carrión, poeta y literato de calibre nacional; así como también el maestro Carlos Manuel Espinoza, entre otros. Todos estos hombres destacaron en el ámbito cultural de la época, ya que poseían un enorme interés por el conocimiento, el arte y la literatura. Gracias a ellos, Loja pudo acceder a buenos y diversos libros importados que distaban del pensamiento cristiano recalcitrante. Se dedicaron a instruir y a guiar a la juventud ecuatoriana austral, dentro de la cual figuraba Pablo Palacio, sobre los acontecimientos mundiales, históricos y culturales más importantes.

Así fue capaz Palacio de acceder a literaturas diversas y contestatarias. Por ejemplo, algunas de las lecturas que más lo impactaron fue la de los poetas simbolistas franceses: Mallarmé,

Baudelaire, Rimbaud, etcétera. Se acercó a las obras clásicas griegas y romanas, pudo conocer lo que escribían los modernistas, los naturalistas, los realistas, pero, sobre todo, los románticos cuyos planteamientos quedaron marcados profundamente en la mente del joven lojano. Recuerda Carrión en *Mapa de América*:

Quiso leer D'Annunzio, en Loja, a los quince años. Le presté "El Fuego"; me lo devolvió sin haber podido pasar de las primeras páginas. Insistí con dos o tres libros más: inútil. En cambio, devoraba los libros de Eça de Queiroz, los de Pirandello, entonces recién revelados a los públicos hispanoamericanos, y los novelistas franceses desde Flaubert. (Carrión, 1930, pp. 75-76)

Se constata, entonces, la influencia evidente que todas estas lecturas tuvieron en su posterior narrativa de vanguardia. El académico español Rafael Argullol, cuyo pensamiento me será fundamental para el análisis de la obra palaciana en esta tesis, comenta al inicio de su libro acerca de la unión que tienen el espíritu romántico y la tragedia existencial:

[El Romanticismo] al considerarlo una concepción trágica de la vida, me ha parecido necesario vincular la mente romántica con sus grandes antecedentes trágicos, el helénico y el renacentista. Y ello en la creencia de que hay hilo trágico alrededor del cual se vertebran las representaciones artísticas de la tragicidad de la existencia. (Argullol, 2008, pp. 18-19)

Es innegable que, hasta este punto narrado en su corta vida, ya tuvo el joven Palacio que vivenciar en carne propia esta enorme tragedia humana. No es de extrañarse entonces que Palacio se interesara por generar una propuesta de creación literaria propia al educarse con libros de ideas variopintas y contar con la guía de excelentes maestros que promulgaban a la crítica, así como una ruptura del pensamiento tradicional religioso, sin dejar de remarcar la importancia de sus propias experiencias vitales.

Con solamente catorce años, en 1920, Palacio publica un pequeño poema titulado *Ojos negros* en la revista de la sociedad de estudios literarios *Iniciación* perteneciente al colegio

Bernardo Valdivieso donde estudiaba. Este texto es el primero del que se tiene conocimiento y con el que inaugura su carrera literaria. El sonetillo tiene una clara influencia del romanticismo hispanoamericano y está dedicado a una virgen local: la Virgen del Cisne, matrona de Loja y conocida popularmente como la Churona<sup>1</sup>. Esta imagen religiosa es de gran importancia no sólo para Loja, sino para todo el Ecuador, ya que cuenta con gran devoción de muchos feligreses por todo el país. Resulta relevante revisar este primer trabajo palaciano para ir notando el cambio progresivo de su propuesta literaria hasta consumarse y culminar en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*:

Ojos negros, ojos puros  
de pureza, madrigal,  
ojos de tintes oscuros  
de belleza sin igual.

Ojos tristes y sinceros,  
apasionados y bellos,  
ojos, que suaves destellos  
lanzan, cual lindos luceros.

Ojos de amor y de pena,  
ojos cual negros diamantes,  
de mi virgen agarena;  
ojos que su luz dilatan  
como estrellas rutilantes,

---

<sup>1</sup> Por la gran cantidad de rizos que tienen sus cabellos, llamados churos en Ecuador.

ojos que queman, que matan! (Palacio, 2018, p. 327)

En estos versos Palacio empieza a desarrollar desde su más temprana adolescencia dos motivos recurrentes para su posterior narrativa literaria: la recuperación de símbolos y figuras religiosas para resignificarlos en sus textos y también emplear las características físicas de las personas como reflejo de sus intenciones, en este caso son los ojos el centro del poema.

El segundo momento del despertar literario que vive Pablo Palacio sobre el cual existe evidencia fue un año después del poema antes citado, en 1921, cuando da a conocer su primer relato en prosa: *El huerfanito*. Con este cuento gana un accésit o mención honorífica en los Juegos Florales que Benjamín Carrión había organizado y llevado hasta Loja desde la capital, Quito. Sin embargo, la naturaleza ya rebelde del joven Palacio desborda cuando se niega a recibir el premio porque debía arrodillarse ante la reina de belleza local para obtenerlo. Años más tarde en *Mapa de América* el mismo Benjamín Carrión recuenta la anécdota y alega que fue él quien le sugirió su nombre literario a nuestro autor:

Hace años, en un concurso literario infantil, de cuyo Jurado formé parte, se recibió, entre muchas ingenuidades, una especie de cuento, vargasvilescos en la forma recortada y asintáctica, pero que acusaba cierta facilidad de disparate *expreso*, intencional. Entre descalificar al audaz *que tomaba el pelo* al Jurado o premiarlo por curiosidad, optamos por lo último. El autor resultó ser Pablo Palacio. (En ese tiempo se llamaba Pablo Arturo. Yo le insinué—y estoy orgulloso de ello—que se cortara ese Arturo burlesco que habría comprometido su carrera literaria.). (Carrión, 1930, pp. 70-71)

En *El huerfanito* resaltan una gran cantidad de referencias autobiográficas como la muerte materna y el ambiente rural lojano de la época; de igual manera se hace presente un estilo hiperbólico afincado, nuevamente, en los modelos románticos que frecuentaba en sus lecturas.

Un apunte biográfico importante acerca de Pablo Palacio que deja Carrión en *Mapa de América* es aquel donde describe físicamente al autor. Palacio nació, vivió y murió antes de la fotografía a color, por lo que hay que recurrir a la imaginación para poder visualizarlo. Por suerte quedan grabadas para la eternidad estas palabras de su coterráneo sobre Palacio:

Un muchacho magro, con una cara alargada, de esas a las que el expresivismo popular aplica la fórmula: "de frente, filo; de filo, nada". El pelo rojizo, cortado a la "cepillo de vestidos". La cara blanca, constelada de pecas. Y allí, unos ojillos pequeñines que, de cuando en cuando, se iluminan de pasajero fulgor. La cara inclinada y un cierto balanceo perezoso en el andar (Carrión, 1930, p. 71).

Las líneas que le dedica Benjamín Carrión no dejan de estar dotadas cierta afectuosa comicidad y burla. Y eso que eran amigos.

Palacio da a conocer varios cuentos más, los últimos que crearía en su natal Loja, desde 1921 hasta 1923, año en el cual culmina sus estudios de bachiller y sale hacia Quito con la intención de estudiar medicina en la Universidad Central del Ecuador. Su estilo evoluciona, Palacio empieza a incluir elementos propios y contestatarios que lo hacen destacar por su violencia y vulgaridad, según lo percibían sus lectores de la época. En 1922 publica en *Alba nueva* el cuento *Amor y muerte*, que emplea ciertos modelos modernistas como la inclusión de motivos y paisajes exóticos, idealizados y desconocidos para él pues su contexto vital era distinto al que evocaba en sus narraciones. Finalmente, en 1923 Palacio escribe tres importantes relatos: *El frío*, *Los aldeanos* y *Rosita Elguero*. Es el estudio introductorio de Ma. del Carmen Fernández el que brinda luces sobre los comentarios antes mencionados y también resume algunos de los rasgos más relevantes de esta primera etapa creadora de Pablo Palacio:

[...] en las primeras producciones literarias de Pablo Palacio, que nos presentan argumentos de índole romántica, asoman ya algunos atisbos de la intención desacralizadora que predominará en

su obra posterior. En los relatos escolares llaman la atención el desencanto de los personajes, sólo esbozados, cuya libertad es coartada por las convenciones sociales, y la presencia de factores desestabilizadores que actúan como premonición de la dureza de la vida. (Fernández en Palacio, 2018, p. 17)

Sin embargo, en este punto crucial de su vida, Loja se comienza a quedar pequeña para el autor. En *Mapa de América* Benjamín Carrión se refiere a su pequeño poblado natal como el “último rincón del mundo” (Carrión, p. 65). Pablo Palacio posa su mirada ante la posibilidad de una vida más grande y abierta. Deja su oriunda Loja y emprende viaje rumbo a la capital con la intención de licenciarse como médico, aunque posteriormente cambia de parecer y, vacilante entre la Jurisprudencia o la pintura, y termina estudiando Derecho que era la opción más aceptable a los ojos de su tío (Carrión, p. 75). Es posible suponer que la transición de su pequeña ciudad lojana a la gran ciudad fue consecuencia de los intereses que tenía el autor por superarse, no solamente profesionalmente, sino también de buscar nuevos horizontes culturales y literarios: su propio carácter duro y crítico frente a la sociedad lo motivaban a trascender, a conocer y explorar nuevas formas y lugares. Por otro lado, la orfandad también pudo ser liberadora: poco o nada retenía a Palacio para que se quedara en un poblado tan aislado y tradicional como lo era Loja. Su mente era una fiera que no podía quedarse ni quieta ni en cautiverio: necesitaba más de la vida y de su época.

En contraste al ralentizado tiempo provincial, la vida capitalina es siempre tumultuosa y veloz. En las grandes ciudades como Quito se concentran los movimientos cosmopolitas de avanzada: estos sitios son plataforma para que sucedan muchas de las innovaciones culturales y artísticas, así como permite a sus ciudadanos ser testigos y partícipes de los momentos históricos más importantes de las naciones. Naturalmente no es de extrañarse que el escritor austral se sintiera atraído a buscar un lugar, una vida, en el centro de los eventos políticos y sociales de su momento

en el Ecuador. Realmente el cambio fue total para Palacio: el choque que vivió debió de ser muy grande al salir de un poblado aislado y conservador para enfrentarse a la rapidez y la modernidad quiteña. Parece ser que a Pablo Palacio las impresiones de este nuevo estilo de vida lo marcaron profundamente, ya que configura en su literatura un universo que parte desde la ciudad y no desde el campo: el conflicto del hombre moderno frente a lo urbano. En la mente del autor, el tumulto del progreso y de la modernidad también conllevan una profunda soledad, una existencia llena de carencias morales y éticas. Palacio no deja escapar en sus relatos, valiéndose de la ironía y del humor, estas contradicciones trágicas de la vida moderna.

Gracias al apoyo de su tío ingresa a la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central de Quito en octubre de 1924. Durante sus años universitarios, el escritor tuvo que enfrentar la decadencia del momento cultural y político que vivía el Ecuador tras el fracaso del movimiento alfarista, la primera revolución liberal en Ecuador. Una sociedad marcada por la inestabilidad en el gobierno, la falta de apoyo a las artes y los grupos bancarios que controlaban descaradamente gran parte de la economía nacional, fueron solamente unos cuantos de los factores que impulsaron a Palacio, y a muchos otros intelectuales ecuatorianos, al reclamo mediante la oposición abierta desde el arte ante esta situación para expresar en sus creaciones las inconformidades que denunciaban (Acosta, pp. 73-85; Robles, pp. 649-650).

Las primeras publicaciones que el escritor lojano realizó durante el inicio de su vida capitalina fueron en las revistas *América* y *Esfinge*. Su vinculación con estos círculos literarios y culturales de Quito fue propiciada en gran medida por la amistad que entabló Pablo Palacio con el escritor y diplomático quiteño Jorge Carrera Andrade, una de las más importantes figuras literarias ecuatorianas de todos los tiempos. Gracias a su trabajo en estas revistas, le es posible publicar en 1926 los textos: *Comedia Inmortal*, en la que subvierte las convenciones establecidas del arte

dramático; *Un nuevo caso de mariage en trois*, que peculiarmente se le considera como el fragmento que sobrevivió de una novela inédita que nunca vio la luz, *Ojeras de virgen*, cuyo manuscrito se perdió cuando Palacio se encontraba ya afectado por la enfermedad y la locura; y, finalmente, *Gente de provincias*, que advierte la configuración de un ambiente extraño, pero aceptado y normalizado por los personajes mientras se proyecta el esquema mítico de ciertas leyendas locales al tiempo contemporáneo.

Un momento de quiebre importante en la vida cultural que Palacio sostenía en Quito fue su desvinculación por diferencias de afinidades políticas en 1927 de la revista *América* en la que trabajaba y publicaba. El autor, comienza una nueva etapa en *Hélice*, una propuesta que buscaba ser revolucionaria tanto en el arte como en sus posturas políticas. Por otro lado, en este año Palacio fervorosamente formó parte de los prohombres que fundaron el Partido Socialista Ecuatoriano (PSE). El escritor fue muy devoto de sus ideologías políticas izquierdistas, tal como podemos notar en sus obras subsiguientes, e inclusive determinó que sus publicaciones solamente aparecerían en plataformas de difusión que tuvieran una visión de avanzada marxista similar a la suya.

*Hélice*, fundada en abril de 1926, era la revista contestataria del momento. Apegada fuertemente a las vanguardias nacientes en las diversas áreas del arte, a los movimientos subversivos y revolucionarios ecuatorianos y mundiales. Sus fundadores, Camilo Egas y Raúl Andrade, proponían este espacio como una forma de no exigir o buscar en el arte ni la belleza ni la verdad<sup>2</sup>. Se consideraban nihilistas y ajenos a toda estructura tradicional. Sin embargo, tampoco pretendían desvincularse ni aislarse de las realidades sociales que vivía y sufría el Ecuador, simplemente tenían la intención de mostrar perspectivas diferentes de esta lucha. Para ello el arte

---

<sup>2</sup> Humberto E. Robles realiza un interesante recorrido en sobre los espacios y medios en donde la vanguardia encontró cabida en el Ecuador a inicios del siglo XX. En este texto podemos encontrar una especie de antología literaria y crítica ecuatoriana importante para esta tesis (Robles, 1988, pp. 649-674).

se convertía en un vehículo más para intentar llegar a las masas e informarlas de la condición humana, nacional e identitaria que el pueblo sentía y experimentaba. Fue así como el equipo de la revista contaba con la participación de narradores, pintores, dibujantes y poetas. Todos ellos buscaban enunciar desde el contexto ecuatoriano una propuesta artística de vanguardia con tintes surrealistas y ultraístas.

Pablo Palacio anticipa en *Hélice* cinco relatos de su primer libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*. Esta obra abre el año de 1927 al publicarse bajo la imprenta de la propia Universidad Central: “Según testimonio del propio Palacio, que lo calificó de «libro sinvergüenza», los diez relatos fueron «hechos a punta de risa» y, como no podía ser menos, causaron «un escándalo inenarrable» en los círculos culturales de élite” (Fernández en Palacio, 2018, p. 22). Esta obra, si bien fue alabada y elogiada por los intelectuales de avanzada, como los colaboradores de *Hélice*, no fue muy bien recibida por los sectores más tradicionales de la cultura ecuatoriana de aquel entonces: especialmente por su propio tío José Ángel Palacio, quien la vio como demasiado provocadora y retiró todo el apoyo económico a su sobrino debido a sus empresas literarias escandalosas. Este hecho lo confirma Carrión en su texto sobre la vida y obra de su compatriota lojano:

Escándalo. La Prensa seria se indigna del desacato social. Los ojillos de Pablo Palacio iluminan su fulgor. Y los grupos intelectuales de vanguardia [...] acogen al recién llegado, lo sostienen, orgullosos del inesperado reclutamiento: el humorista que les hacía falta. (Carrión, 1930, p. 75)

A fines del mismo año, Pablo Palacio publica su primera incursión en el género de la novela con *Débora*, la cual recibió críticas favorables, sobre todo enfocadas a la genial técnica narrativa que maneja Palacio a lo largo de la obra. Ma. del Carmen Fernández comenta sobre la aparición de *Débora* que, “[...] su novela recibió comentarios aún más elogiosos y profundos que los vertidos sobre su primera obra” (Fernández en Palacio, 2018, p. 22). Este hecho demuestra que las

obras del autor comenzaban a gozar de cierta relevancia en ámbito literario nacional. El lojano se fue poco a poco posicionando como uno de los escritores nacionales más relevantes de su momento. Teniendo en consideración el panorama político y social, a los artistas les parecía que copiar la realidad de manera superficial para denunciar o exhibir de manera moralizante los hechos o las ideas contestatarias era insuficiente. En consecuencia, *Débora* retrata de manera profunda, psicológica y metaliteraria, el mundo interno de un personaje y su relación con todo lo que le rodea, lleno de melancolía y hastío. Este esquema moderno, urbano y crítico, pero diferente al modelo indigenista preponderante de la época, puso a Palacio y a su novela en un estatuto artístico totalmente innovador.

Otra colaboración importante que el autor realizó fue con la revista *Savia* de Guayaquil, la cual estaba bajo la dirección de su amigo Hugo Alemán. En *Savia* Palacio tuvo buena acogida y le permitió vincular de manera positiva las propuestas *avant-garde* ecuatorianas de la Sierra, principalmente las capitalinas, con las de la Costa, cuya sede era el puerto más importante del país: Guayaquil, cuna de grandes pensadores, intelectuales y artistas ecuatorianos como Demetrio Aguilera Malta, José Joaquín de Olmedo, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, entre otros más. Además, desde estos años el escritor lojano gozó de un modesto reconocimiento literario internacional, lo que le permitió destacarse y trabajar en otros países: por ejemplo, están sus aportaciones a la *Revista de avance* de La Habana en Cuba o el rol que cumplió para la fundación del Instituto Ecuatoriano-Mexicano de Cultura en 1938.

Palacio fue un hombre desbocado con grandes proyecciones internacionales, teniendo en cuenta su época, así como el contexto artístico y cultural ecuatoriano en el que vivía. Conoció y se relacionó con los más importantes pensadores y escritores de su momento. Al revisar con detenimiento su literatura, sus cartas y sus ideas se nota claramente que estaba bien enterado de lo

que sucedía en el mundo y de lo que se generaba en materia artística, política y social en el resto de los países. Para ejemplificar este punto cito la carta que Pablo Palacio le envía al estridentista mexicano List Arzubide recuperada por Yanna Hadatty Mora en *De hermanos y utopías, diálogo entre Ecuador y México (1928-1938)*:

Carta de Pablo Palacio a Germán List Arzubide:

Pablo Palacio

Quito, Ecuador

(todo manuscrito)

Oct.2/928

A germán list arzubide

Compañero:

Una larga enfermedad me ha impedido agradecerle a tiempo por su carta acerca de “Débora”, publicado en su Revista.

List Arzubide estoy francamente agradecido de Ud. Tal vez su nota ha sido la más comprensiva de mi obra, que se haya publicado en el continente.

Desearía mantener correspondencia estrecha con Ud. y que no dejara de enviarme publicaciones de su país.

Oiga: estoy encantado con los mexicanos, de lo que hacen los mexicanos.

Me parece que uds. deben ser bastante felices.

Hágame un favor: quiero que diga a Maples Arce que su libro “Poemas interdictos”, es lindo. ¿Por qué no me manda Ud. los suyos? tengo solamente “El movimiento estridentista”. Un apretón de manos por él, especialmente por la presentación de Arqueles Vela. ¡Qué hermosa es!

Reciba un saludo cordial de

Palacio. (Hadatty Mora, 2005, p. 45)

La irreverencia que Palacio tiene con List Arzubide destaca en esta carta y radica en la familiaridad con la que trata al escritor poblano, sobre todo porque no se conocen personalmente. Es interesante cómo el autor lojano, tan ligeramente, manda a que Germán List Arzubide le lleve recados a otros artistas o a que le envíe libros sin más. Además, ese comentario acerca de la felicidad mexicana deja cierto margen para que se piensen muchas cosas. Esa aparente inocencia será desarrollada tendidamente por Pablo Palacio en su literatura: no se puede saber de entrada o con facilidad qué intención tiene realmente su discurso cuando lo configura con esa tela de ligera familiaridad que proyecta. No hay que dejar pasar desapercibido tampoco, el agradecimiento que Palacio le hace a List Arzubide por los elogios a *Débora*.

Son escasos y raros los momentos en que Palacio dedica su pluma a los versos. Resalté que su primera publicación, *Ojos negros*, fue en efecto un poema. De ahí en adelante, el autor prefirió emplear su tiempo a la escritura de cuentos o de novelas. Sin embargo, existen pequeñas muestras itinerantes de poesía a lo largo de la corta carrera literaria palaciana: los escritores de la época en el Ecuador cultivaron la bonita costumbre de homenajear rotativamente a las reinas de belleza de cada año con pequeños poemas en los periódicos. Gracias a esta tradición juguetona popular han llegado hasta nuestro tiempo textos como *As de diamantes* (1929) y *Capricho pictórico representando a Laura Vela* (1928), publicados en la revista quiteña *Claridad*. Cabe destacar que el último poema palaciano del que se tiene conocimiento, *As de corazones, Yo y mis recuerdos*, fue publicado de manera póstuma en 1947, en el cual se resaltan los sentimientos de amargura, desamparo y abandono del escritor.

Con el pasar de los años el estilo y el humor de Palacio se fueron entenebreciendo. Según comentara su amigo el poeta Jorge Reyes que para finales de 1929 el escritor lojano atravesaba una crisis depresiva severa:

Este período (de 1929 a 1932) es de desconcierto, de depresión moral, de inquietud y desconfianza hasta en sí mismo. La vida le duele y le aflige. No encuentra la postura exacta de su ser en el mundo. Se siente incómodo y vive con dificultad(...) [sic.]. Se arroja de bruces en la melancolía. (Reyes en Palacio, 2018, p. 24)

Es entonces cuando publica *Sierra* en la *Revista Universitaria Lojana* en 1930. Este es el último de sus cuentos y posee una agresividad beligerante que se trasluce en atacar los supuestos atractivos de la naturaleza, belleza a la cual Palacio exprime hasta el paroxismo y no encuentra nada: ni en la ciudad ni en el mundo. La existencia no es sencilla y estamos en una constante lucha en contra nuestra condición humana. En los siguientes dos años, de 1930 a 1932, el escritor lojano encaminará todos sus esfuerzos literarios para la creación de su última obra.

En 1932 aparece la segunda y última novela de Palacio: *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* editada en los Talleres Gráficos Nacionales de Quito. Aunque fue terminada un año antes, como podemos constatar en la correspondencia que mantenía el autor con Benjamín Carrión, en ese entonces cónsul en Lima, su publicación se ve retrasada por el fracaso en los intentos que hubo para que sea editada en España (Fernández en Palacio, p. 25). Además, fragmentos de la novela ya fueron adelantados en las dos nuevas revistas de izquierda ecuatoriana que surgieron a inicios de la década de 1930: *Hontanar* y *Elan*. Este dato es muy importante, ya que, para el análisis de la novela, la edición de Libresa que manejo, y sobre todo gracias al estudio de Fernández de la obra palaciana y sus anotaciones, me proporcionan estas diferencias entre el manuscrito final que fue publicado en 1932 con los fragmentos que salieron previamente en las revistas antes mencionadas. Remarco este hecho ya que significa que la edición de Libresa está muy bien

documentada y es fiel a lo que el autor fue trabajando en todas sus etapas hasta llegar al producto final.

Este trabajo literario fue muy controversial y tuvo, a diferencia del libro de cuentos y de *Débora*, opiniones contrarias en cuanto a su valor literario y a la capacidad de aportar a la crítica social de lucha. Aunque Benjamín Carrión haya impulsado, con notable cariño, gran parte de la carrera artística de Palacio, desde su pubertad lojana hasta llegar a elogiarlo en *Mapa de América* en 1930 como uno de los narradores más prominentes de la literatura ecuatoriana (Carrión, pp. 96-98), forjador de una estética actual, en ese entonces contemporánea y como uno de los exponentes más influyentes para las nuevas generaciones; no podía dejar de tomar partido por alguna de las dos posturas de pensamiento de la avanzada literaria que proliferaban en el Ecuador. Carrión difería un poco de estos experimentos narrativos como *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* y prefirió acercarse más al indigenismo guayaquileño que al vanguardismo quiteño.

Es importante comprender esta disputa literaria, política y social que se fue gestando en la década de 1930 entre los artistas ecuatorianos: por una parte, estaba el grupo al que pertenecía Pablo Palacio, una vanguardia ecuatoriana que pretendía cuestionar el panorama artístico, sobre todo en cuanto a sus anclajes con el realismo al exponer y ridiculizar su estética. La idea de estos creadores era ampliar los horizontes literarios y profundizar en otros aspectos de la realidad humana más allá de la lucha marxista, izquierdista y obrera de clases, una perspectiva que Pablo Palacio fue progresivamente incluyendo más y más en su obra: “[...] incorporó al terreno del arte novedades como la dimensión del subconsciente, el sueño y la locura, el humorismo, el absurdo, y el ser conflictivo de la clase media urbana” (Fernández en Palacio, 2018, p. 26). Este tipo de arte vanguardista ecuatoriano fue desarrollado por los poetas Gangotena, H. Mayo, Carrera Andrade y Reyes; así como también los narradores H. Salvador y Alfredo Pareja, entre otros.

La segunda vertiente de pensamiento y arte que se gestaba desde Guayaquil era la de la lucha social destacando el papel de los montuvios y los cholos<sup>3</sup> como agentes del cambio y la subversión de los paradigmas sociales, el retorno de los derechos para los trabajadores, la denuncia de la precariedad y la desgracia en la que vivían los pueblos costaneros. Benjamín Carrión realiza el “Prólogo” a la obra de Jorge Fernández, *Antonio ha sido una hipérbole*, la cual es un claro ejemplo de este tipo de literatura, y la describe como: “cruda de realidad en el contenido y la expresión, caliente de intención, dolida de proselitismo” (Carrión en Palacio, 2018, p. 25). Con autores como Fernando Chávez, Leopoldo Benites, E. Gil Gilbert, D. Aguilera Malta y Joaquín Gallegos Lara como cabecilla del movimiento, esta propuesta artística acaparó una gran parte de la producción literaria ecuatoriana hasta bien entrada la década de los setenta.

Resulta más accesible esta disputa si se la observa desde los antecedentes históricos que la circundan: con el paso de los siglos Santiago de Guayaquil se configuró como uno de los puertos más importantes de toda Sudamérica. Desde su fundación en 1535 hasta la actualidad, ha servido como puente marítimo para el Ecuador con el mundo. Por ejemplo, uno de los primeros grandes auges económicos que tuvo el país fue entre las décadas de 1875 a 1895 principalmente por la exportación del cacao al mercado internacional. Enrique Ayala Mora en su libro *Resumen de Historia del Ecuador* destaca lo siguiente:

El cultivo y la comercialización del cacao incrementó el poder económico de los terratenientes y de manera especial de los comerciantes y banqueros de Guayaquil. Se establecieron varios bancos y casas de comercio. La ciudad creció rápidamente. También se profundizó la inserción de la

---

<sup>3</sup> En Ecuador, el montubio o montuvio es el nombre que se le da a los campesinos de zona costanera del país por su arte de montar a caballo. Normalmente asentados en las zonas rurales de las provincias de la Costa. (Sede Nacional Casa de las Culturas, 2010). El cholo, por otro lado, es un término de identidad nacional que hace referencia a los grupos mestizos o indígenas originarios de la zona andina del Ecuador (Fletcher, 2003).

economía del país en el sistema económico mundial. Los representantes del intercambio y el capital internacional empezaron a interesarse en el Ecuador. (Ayala Mora, 2008, p. 30)

Las exportaciones e importaciones que pasan por Guayaquil mueven mucho dinero y forman un porcentaje importante del capital nacional hasta la fecha. En consecuencia, es una ciudad con polos sociales muy marcados: por un lado, están consolidados pequeños grupos de acaudaladas personas que poseen importantes injerencias sobre las decisiones políticas y económicas de todo el país; pero también está la otra cara de la moneda, la fuerte explotación de la clase obrera que sobrevive en la bravura de los barrios bajos guayaquileños en condiciones infrahumanas que, precisamente, los artistas de la época de Palacio y posteriores retrataron y denunciaron en sus escritos, una problemática que persiste todavía hoy

Por más que “La perla del Pacífico”<sup>4</sup> haya atestiguado importantes cambios y acontecimientos históricos o que de su seno surgieran ilustres pensadores, artistas y hasta presidentes ecuatorianos, nunca ha logrado superar el sistema clasista que la escinde. Guayaquil tiene gente con fortunas tan grandes que rayan en lo obscuro y, simultáneamente, muchos de sus barrios más populares carecen de servicios básicos como agua potable o un sistema de recolección de basura. Esta realidad devino en que el enfoque literario de la primera mitad del siglo XX decidiera enfocarse en denunciar las inequidades que vivían los grupos más desprotegidos en Guayaquil y en toda la Costa del Ecuador. Eventos como la matanza obrera de 1922<sup>5</sup>, por ejemplo, movieron la conciencia de los artistas ecuatorianos de la época y sirvieron como inspiración y motivo para la creación de grandes obras de corte social. Textos como *Las cruces sobre el agua*

---

<sup>4</sup> Nombre adjudicado a diversas ciudades portuarias importantes latinoamericanas (Ecuavisa, 2017).

<sup>5</sup> La masacre de obreros del 15 de noviembre de 1922 fue un crimen perpetrado por el Ejército del Ecuador para reprimir y acallar las huelgas generales que se suscitaron en el puerto de Guayaquil por parte de los obreros que reclamaban mejores condiciones laborales. La cantidad de muertes varía según la fuente, pero estas están en el rango de entre centenares hasta el millar. Todos los años las sociedades sindicales rememoran a los fallecidos de manera simbólica para reivindicar su lucha y la injusticia que sufrieron. Este suceso lo narra a profundidad Joaquín Gallegos Lara en su novela *Las cruces en el agua* de 1946 (Gallegos Lara, 2017).

de Gallegos Lara dejan entrever mediante la literatura el sentimiento de responsabilidad que tenían los escritores por constatar y exponer esa larga historia de abuso y desamparo que sufrían las gentes en situaciones de carencias en el Ecuador.

En contraste, Quito tuvo tendencias más cosmopolitas. Desde su misma configuración geográfica al estar en un punto alto de la Cordillera Andina, la capital estuvo más resguardada de la tempestad siempre cambiante de gentes y pensamientos que llegaban constantemente al puerto de Guayaquil. La pugna entre estas dos ciudades ha sido categórica en la historia ecuatoriana: un centralismo dividido y preferente según el gobierno de turno. El resto del país queda a la merced de lo que manden en Quito o de lo que permita económicamente Guayaquil. En la capital, y en toda la Sierra del Ecuador, se consolidó como grupo dominante una burguesía recalcitrante de religión y de tradicionalismos, que de alguna manera fue menos desbocada en cuanto a la inequidad social: la pobreza estaba ahí, evidentemente había desigualdad, sobre todo con los grupos indígenas serranos, pero no era tan marcada como la situación guayaquileña. En la época de Palacio, Quito llevaba el estandarte administrativo y de modernidad en el Ecuador, mientras que Guayaquil luchaba desde la ruralidad por las causas sociales obreras.

En consecuencia, la “paz” cimentada inicialmente entre el grupo guayaquileño de *Savia* y los artistas quiteños se vio quebrantada por estas diferencias políticas y sociales entre ambos bandos. El culmen de las divergencias tuvo lugar en 1931 con la fundación en Guayaquil del Partido Comunista Ecuatoriano (PCE). Los artistas costeños evidentemente se enfilaron dentro del nuevo partido y tuvieron disyuntivas con los socialistas capitalinos, con quienes Palacio militaba, acerca de cuestiones ideológicas y revolucionarias: por ejemplo, el PCE veía a la clase media burguesa como una transición que se eliminaría eventualmente luego de que triunfe la revolución, mientras que para los socialistas del PSE la clase media era imperativa para lograr un sistema

social justo y equitativo, por lo que la defendían a capa y espada, en parte también porque ellos la conformaban (Fernández en Palacio, 2018, p. 27).

Todos estos factores llevaron a que la segunda novela de Palacio triunfara entre la crítica quiteña al calificarla de “sólida” y “moderna”, pero que a su vez fuese desdeñada, en especial por Gallegos Lara, en los círculos intelectuales de Guayaquil criticándola como una propuesta del individualismo burgués que nada tiene que ver con la realidad social de la clase obrera. Palacio se defiende de las críticas a su novela alegando que el tipo de ecuatorianidad que él pretende reflejar en su obra es diferente, sí, pero no por ello está cerrada o es ciega ante los problemas sociales de la época y del contexto del Ecuador:

Ecuadorianidad que nace del «reflejo de lo que es», según se expresara Palacio cuando defendió la filiación materialista de su obra. Según el autor de *Vida del ahorcado* [sic], «hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva» y a la cual adscribió sus narraciones. Ya que el Ecuador vivía momentos de crisis, Palacio consideraba que ésta debía ser expuesta «a secas», «sin comentarios», con el objeto de «invitar al asco de nuestra realidad actual». (Fernández en Palacio, 2018, p. 27)

Palacio reconoce el valor del arte que lucha y denuncia, que es accesible para el pueblo y que instruye a la gente, a las masas, develando la realidad social y la búsqueda del cambio mediante la revolución y lo apoya como concepto y causa. Sin embargo, por más que esté de acuerdo con aquellos postulados, no significa que él también iba solamente a producir ese tipo de literatura. El escritor aboga por su derecho de trabajar lo que él quiera, sin deberle nada a nadie y para exponer otras carencias de la realidad humana, del ser ecuatoriano de la época, sobre todo en relación con la ciudad y la modernidad: el ser humano moderno y su condición en el mundo. Palacio busca mediante el arte denotar que también la vida quiteña tiene una lucha igual de importante que la social de Guayaquil.

Durante los tumultos políticos que atacaron al mando del PSE en 1931, Palacio y otros notables personajes intentaron formar otro partido socialista que fracasó. Ante lo cual el escritor lojano comienza a descreer cada vez más y más de este tipo de empresas al ver la farsa, el engaño y la búsqueda de intereses propios por parte de sus colegas que supuestamente eran los agentes del cambio y la justicia social. Precisamente, en el mismo año que logra publicarse su segunda novela, Palacio consigue su grado de Doctor en Jurisprudencia con lo cual comienza una nueva etapa de su vida.

En materia literaria, Pablo Palacio se siente satisfecho con su producción y decide terminarla con *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, de ahí en adelante sus esfuerzos serán de índole jurídica, política y filosófica: comienza su carrera como ensayista. Otras facetas que tuvo hasta su muerte en 1947 fueron trabajos en cargos gubernamentales y públicos. Por ejemplo, en 1932 luego de la Guerra de los Cuatro Días, cuando Benjamín Carrión fue nombrado ministro de Educación, llamó a Palacio para que fuese su subsecretario. Sin embargo, tras subsecuentes cambios en los altos mandos del Partido Socialista, Carrión al verse destituido del ministerio intentó conseguir un cargo como embajador en México. En consecuencia, el Partido, incluido el propio Palacio, votaron por su expulsión alegando su traición a los ideales izquierdistas. Alejandro Carrión comenta que, luego de este hecho, la larga amistad mantenida por los lojanos se vio quebrantada de una manera casi irreparable y que nunca pudo ser igual (Fernández en Palacio, 2018, p. 30).

Durante los años siguientes, Palacio vuelve fervorosamente al activismo político formando parte de las facciones más radicales del PSE. Para el año de 1935 consiguió un cargo como docente en la Facultad de Filosofía y Letras impartiendo la cátedra de Historia de la Filosofía en su alma mater: la Universidad Central de Quito. Su actividad académica se ve detenida por la clausura de

la universidad durante el período dictatorial de Páez en 1936. Sin embargo, no detiene su vocación ni su militancia dentro del Partido Socialista Ecuatoriano.

El 19 de julio de 1937 contrae matrimonio con una de las figuras más prominentes del ámbito cultural ecuatoriano, la escultora (y escultura, según dijera José de la Cuadra) Carmen Palacios (Fernández en Palacio, p. 32). Se conjetura que el atraso de su boda se debió a los primeros síntomas que ya mostraba Pablo Palacio de una enfermedad que posteriormente lo llevaría a la locura y la muerte: la sífilis. En los tres años siguientes, Palacio intentará tener una vida normal y de familia, pero los efectos de su condición eran ya evidentes. Cuando la Universidad Central reanudó actividades volvió a dar algunas cátedras e inclusive lo nombraron Secretario Segundo de la Asamblea Constituyente del Ecuador en 1938.

Sin embargo, su salud iba empeorando rápidamente. Sus amigos cercanos constataban que sus frases se veían interrumpidas súbitamente, padecía de nerviosismo y de ansiedad, la realidad se le tornaba difusa y no reconocía algunas cosas (Fernández en Palacio, 2018, p. 33). Esto obligó que para 1940, año en el que llegó al mundo su segundo hijo, luego de ser examinado y de pasar temporadas en hospitales quiteños, su esposa decidiera dejar la capital y trasladarse a Guayaquil para que pudiera ser atendido por el Dr. Ayala Cabanilla. Palacio y su familia vivían en una pobre covacha de caña donde Carmen tenía que dejarlo encerrado y encadenado porque había desarrollado conductas agresivas y peligrosas. En 1945 ingresó al Hospital Psiquiátrico “Lorenzo Ponce” donde su esposa tuvo que trabajar como enfermera voluntaria para cubrir algunos de los gastos médicos. Finalmente, fallece el 7 de enero de 1947 en el hospital guayaquileño.

Tras revisar la biografía de este autor se revela una vida llena de conflictos y de carencias. Venir de la nada y morir en la locura. Un final bastante parecido al del escritor irlandés Jonathan Swift. Desde niño, Pablo Palacio intentó tener un lugar en el mundo, hacerse de algo que le fuera

propio e inclusive, en su precariedad, buscó salir a un contexto más grande. Era ambicioso e indudablemente todo lo que tuvo en la vida, poco o mucho, se lo ganó con su intelecto, con su trabajo, con el ejercicio de su arte, de sus pasiones y de su convicción social. Además, hay que considerar el complejo momento histórico en el que le tocó desarrollarse y del cual fue partícipe con un fuerte compromiso político. Palacio era un hombre de grandes proyectos: creía en el cambio, en la revolución, en el poder del pueblo y del arte, así como de la importancia de la educación, ideas que dejaron un enorme legado para el Ecuador gracias a él.

Es innegable, además, la importancia en su vida de quienes creyeron en él a pesar de todo: el apoyo que su esposa tuvo para con Palacio durante sus últimos años, la fe y el talento que vio Benjamín Carrión en su coterráneo o cómo su tío le proporcionó los medios para que saliera al mundo y se superara. No es de extrañarse, entonces, que su obra fuera desdeñada y olvidada durante tantos años: un hombre que termina de esta forma no puede ser reivindicado con esos textos tan extraños, promulgaban sus detractores. Una literatura que no iba de acuerdo con la corriente social de manera explícita fue también otro de los motivos para hacer a un lado la complejidad del universo creado por este escritor. En suma, resulta relevante conocer la vida y las circunstancias que consolidaron los textos palacianos, sobre todo los de su última novela, la cual se configura como el colofón de sus incursiones literarias. Se ve claramente, gracias a este breve recorrido biográfico, que las experiencias que Palacio tuvo como autor y como persona a lo largo de sus años forjaron y calaron profundamente en su alma y en su literatura.

## **1.2. Contexto ecuatoriano**

Tras recapitular los momentos más importantes de la vida de Pablo Palacio, un hombre que quebrantó fronteras al confabularse con su contexto, dialogar con él e inclusive llegar a influirlo: desde su lugar de enunciación como pensador y escritor de vanguardia; Palacio fue capaz de dejar

una huella enorme e importante en la literatura ecuatoriana, en la política de su época y en la educación nacional. Sin embargo, resulta también relevante preguntarnos qué sucedía en el mundo y, sobre todo, en el Ecuador durante las cuatro primeras décadas del siglo XX. Es importante conocer qué hechos históricos, culturales, bélicos, políticos y económicos se suscitaban durante estos años de grandes cambios para todo el globo, durante los cuales vivó y murió el autor y cuáles fueron los antecedentes de dichos sucesos. Sobre todo, me enfocaré en relatar al movimiento liberal encabezado por Eloy Alfaro y su más grande obra de gobierno, el ferrocarril que pretendía unir al país, como los principales exponentes de una primera etapa de modernidad en el Ecuador.

La lucha constante que tenemos como latinoamericanos en busca de consolidar un atisbo identitario ha sido históricamente predominante en nuestros países y en el caso del Ecuador, que para este trabajo nos compete con especial relevancia, no está exento de dicha disyuntiva. Esta orfandad de identidad (o en su defecto un exceso de padres violentos saturnianos) categóricamente se ha tornado como parte fundamental de nuestro ser latino: un pesar que llevamos a costas y que parece renovarse con cada nueva generación (muy al estilo de Sísifo); quizá a momentos se agranda y aplasta, pero también es innegable que, aunque falte mucho trecho por recorrer, colectivamente hemos ido lentamente destejiendo la complejidad de nuestras naciones. Por lo tanto, es pertinente comprender cuál es el conflicto de identidad que viven los ecuatorianos en específico. Para ello, es de utilidad la propuesta que plantea Jorge Enrique Adoum, ensayista y filósofo ecuatoriano, en su libro *Ecuador: señas particulares*. Adoum discute y analiza a lo largo de sus ensayos lo que es el “ser ecuatoriano” desde diversos ámbitos y pone especial énfasis en lo que él considera la génesis de esta pugna: una incapacidad estructural para sentirnos propios de nosotros mismos y de nuestro territorio:

Si buscamos en nuestra edad una explicación, no una excusa, a nuestro modo de ser, hallaremos que somos demasiado jóvenes como país: al comenzar el nuevo milenio habremos cumplido 170

años de república, 178 de independencia, 468 de mestizaje. Tan jóvenes que parece difícil acostumbrarnos a nosotros mismos. (Adoum, 2016, p. 35)

El proceder de los pueblos está indudablemente dictaminado por su historia, desconocerla es desconocerse a uno mismo y a la realidad que nos circunda. Vale recuperar las sabias palabras de Juan Montalvo quien enfatiza sobre esta realidad y sobre la necesidad histórica para las naciones, en su libro *Catilinarias*: “La historia es la enseñanza del porvenir: ignorar los tiempos pasados es no ser aptos para los venideros” (Montalvo, 1906, p. 254)

En esta época actual que repunta por su condición de ultramoderna gracias a un agigantado desarrollo tecnológico, con una comunicación basada en la inmediatez y por una globalización apabullante, puede resultarnos un poco difícil comprender la lógica del tiempo antiguo. Y no me refiero a un tiempo prehistórico, precolombino o medieval: el mundo se ha ido tornando cada vez más y más veloz, instantáneo y efímero. Ya nos es antiguo, arcaico, el tiempo del siglo pasado, una antigüedad espacial: una flecha que avanza lento y que se detiene a ver con más detenimiento las cosas. Hay que entender que el tiempo y la Historia, como conceptos y como realidades, para Palacio eran totalmente distintos al nuestro a pesar de que nos separen unas cuantas décadas y no miles de años. La obsesión temporal es algo que ha marcado profundamente nuestra existencia como ciudadanos del mundo; el tiempo es uno de los ejes que mueven y moldean nuestra vida en sociedad.

El tiempo contemporáneo, sea este llamado ultramoderno, posmoderno, o como se lo quiera definir, contrasta con el tiempo palaciano, el cual todavía formaba parte de la primera modernidad del siglo pasado, modernidad que al Ecuador recién le iba llegando con algo de retraso. En adelante hay que comprender a lo largo de esta tesis cuando hable de modernidad, sobre todo uniéndola con el Romanticismo de Argullol, hago referencia a un modo crítico de pensamiento frente al mundo. Bien apunta el autor español:

Las vicisitudes de gestación del concepto «romántico», así como las complacencias decadentistas subsiguientes a su esplendor y moda, enturbian la verdadera significación de la mente romántica en la formación del pensamiento moderno. Uno de los errores más vulgares, pero más comunes, es decir «romántico» y pensar «pasado», cuando en realidad el movimiento romántico es una contundente *diagnosis del futuro*. En la insuperable combinación de desencanto y energía [...] se puede reconocer que el movimiento romántico es la auténtica raíz de todo el pensamiento trágico moderno. (Argullol, 2008, p. 54)

Benjamín Carrión en *Mapa de América* realiza unos breves comentarios acerca de la condición de atraso intelectual y literario que vivía el Ecuador que me parecen importantes de remarcar: “Enemigos del nocivo patrioterismo abultador, ya alguna vez declaramos que, desde hace cincuenta años, El Ecuador ha perdido el sitio que le parecía reservado en la jerarquía intelectual del Continente. Y en la jerarquía de valores políticos también” (Carrión, 1930, pp. 65-66). Este exilio intelectual del Ecuador, continúa explicando Carrión, se debe a que caímos como país en la mala costumbre de alabar a poetas domésticos sin intenciones de alcanzar un valor supranacional (Carrión, p. 66).

Pero este atraso literario corría más profundo todavía, para Benjamín Carrión la generación americana del novecientos fue la mejor cosecha espiritual que tuvo América Latina y que, sin embargo, careció de un representante ecuatoriano:

Sólo diez años después, y cuando ya el *modernismo*, como escuela, estaba pasado de moda, y sólo quedaban en pie las consagraciones sobresalientes de los jefes de fila, [...] cuando ya las miradas juveniles se volvían hacia nuevos caminos, entonces asomó una generación ecuatoriana modernista, particularmente atacada de dos excesos de aquella modalidad: el *saturnianismo*—poetas marcados del estigma sagrado, abuso de estupefacientes—y la desgraciada, falsa, hueca imitación de Samain. Bastante bien dotados muchos de estos poetas, ninguno—excepción hecha de Medardo Ángel Silva

el suicida—configuró integralmente su personalidad ni consiguió que su reputación atravesara las fronteras del país. (Carrión, 1930, pp. 66-67)

Siempre un paso atrás del mundo parece estar el Ecuador como país y como potencia. Con afán de ejemplificar este desfase que existía, y que existe, en el Ecuador con respecto al progreso global, expongo el siguiente caso, mediante el cual abro el panorama contextual que describiré más adelante: el liberalismo se consolidó en Europa, más concretamente en España en 1820 con Rafael del Riego. En México se dio unos años después, entre 1854 y 1857, con todas sus posteriores implicaciones; pero para el Ecuador el primer gobierno de corte liberal no llegó sino hasta 1895 con el triunfo alfarista sobre el progresismo decadente de Plácido Caamaño, gobierno que a su vez era el resultado de la lucha contra la dictadura del general Ignacio de Veintimilla.

Cabe mencionar, a manera de apunte periférico, ya que el hecho resulta un poco lejano, que se considera al gobierno de José María Urbina y Viteri (1851-1856) como una especie de temprano liberalismo fracasado en el Ecuador, un antecedente ideológico importante al movimiento alfarista: Urbina sentó las primeras bases de un pensamiento de tendencia liberal dentro del gobierno ecuatoriano con la manumisión de los esclavos, por ejemplo, junto con otorgarles a estos grupos explotados tierras, acceso a fuentes de agua potable y el perdón de algunos tributos alegando que por su posterior condición de trabajos forzados ya habían pagado suficiente. Sin embargo, el final de este gobierno llega cuando estos cambios, a la par de un intento de secularización del sistema educativo sin llegar a los extremos —Urbina fue profundamente religioso— a diferencia de lo que luego haría Don Eloy Alfaro, provocaron un enorme descontento con los crecientes terratenientes y latifundistas del país. Este conjunto de hechos desembocó en enormes crisis para el país, cuyos estragos duraron hasta bien entrado el siglo XX (Acosta, 2003, pp. pp. 30-37).

Me parece fundamental recuperar los hechos más relevantes de la historia ecuatoriana hasta el inicio del siglo XX para comprender de mejor manera el contexto de la obra y del autor. ¿Cómo resumir, entonces, la cronología histórica de este país andino y amazónico? ¿Cómo comprender de manera breve el ser ecuatoriano? Un buen punto de partida sería visualizar su espacio físico, los límites del Ecuador. La República del Ecuador se conforma por cuatro grandes regiones: la Costa del Pacífico, la Sierra andina, la Amazonía y las Islas Galápagos. Para el trazo limítrofe hay que retornar a Adoum quien, no exento de cierta picardía, recuerda cómo le enseñaron a él los confines de su querido terruño:

Aprendimos en la escuela que el Ecuador es un país libre y soberano, «en forma de abanico», situado al noroeste de la América (del Sur, «que limita al Norte con Colombia, al Sur con el Perú, al Este con Brasil y al Oeste con el Océano Pacífico»). Creo que se lo han seguido enseñando así incluso a quienes son niños hoy. (Adoum, 2016, p. 131)

¿En dónde está la picardía de Jorge Enrique Adoum en este pasaje? Muy sencillo, el Ecuador en la actualidad no limita con el Brasil y, sin embargo, nos siguen educando con base en un viejo resentimiento geográfico y político: las primeras fronteras, el territorio que fuimos perdiendo gracias a tratos mal intencionados con el pueblo. Posterior a la época colonial y al proyecto de la Gran Colombia, el trazo de los límites entre los países sudamericanos que conformaron la unión utópica de Bolívar y las diversas Audiencias Reales españolas fue siempre tema de disputa, guerra y conflicto. A propósito, resulta curioso apuntar que al Ecuador se le considera como el primer país en toda América en dar el Grito de Independencia en 1809, razón del epíteto de Quito “Luz de América”, aunque la victoria final ante los ejércitos españoles no se da hasta 1822 y la Declaración de Independencia no sale hasta 1830. Además de la enorme deuda económica que contrae esta nueva nación sudamericana con Europa, independizarse de España no resolvió el tema limítrofe ni aminoró los intereses de los países vecinos. En los siguientes dos siglos el tema de las

fronterizo, sobre todo con el Perú, tuvo enormes consecuencias políticas, históricas y bélicas para el Ecuador (Acosta, 2003, pp. 21-26).

El hecho en cuestión al que Adoum se refiere es al del Protocolo de Río de Janeiro que tuvo lugar en 1942 dando fin a la guerra ecuatoriana-peruana que había iniciado el año anterior por, precisamente, problemas limítrofes. En resumen, Perú reclamaba gran parte de los territorios amazónicos del Ecuador como propios basándose en una Real Cédula de 1802 que se los concedía. Evidentemente, el gobierno ecuatoriano no estaba dispuesto a otorgarles una concesión de la magnitud que demandaban los peruanos, ya que dichas zonas sumaban aproximadamente un 40% del tamaño total del país que el Perú reclamaba como suyo. Ante esto, los peruanos iniciaron una serie de incursiones y ataques a las poblaciones sureñas del Ecuador, lo cual desató la guerra en 1941. Como la Segunda Guerra Mundial estaba en pleno auge, a los Estados Unidos no le interesaba para nada tener conflictos internos en América Latina y obligó al Ecuador a firmar el tratado donde le concedía al Perú sus demandas, eliminando así la frontera con el Brasil a la que Jorge Enrique Adoum se refiere en su comentario previo (Acosta, 2003, pp. 93-95).

Adoum desarrolla la idea de que como pueblo nunca fuimos completamente capaces de superar este hecho histórico, esta pérdida ultrajante por parte del Perú. Esto se confirma cuando en 1995 vuelven los conflictos y estalla otra guerra, mucho más corta, nuevamente por disputas fronterizas en torno al territorio que el Perú había “robado” anteriormente. Si bien el sistema educativo ecuatoriano hizo las paces con esta pérdida e instruyen a los niños sobre los límites reales del país, como es lo lógico, a la par hacen mucho énfasis en cómo era el Ecuador antes de esta injusticia peruana. Nos enseñan todo lo que era nuestro, el magno tamaño que tendríamos y, no sin cierto desprecio, remarcan y adjudican al Perú la culpa de nuestra desgracia geográfica.

Conocer la composición geográfica del país ayuda en gran medida para entender al Ecuador como nación. El regionalismo y el centralismo con el que se manejan los gobiernos y las principales ciudades del país son conflictos importantes para la realidad ecuatoriana: las mayores disputas son las internas y las propias. La narrativa que como ecuatorianos construimos sobre nosotros mismos y sobre nuestro territorio de alguna manera siempre termina siendo trágica. Para comprender de mejor manera esta necesidad de formar rivalidades, de inventarse un enemigo, se torna relevante conocer las ideas que plantea Umberto Eco sobre los antagonismos sociales, culturales e históricos:

Tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo. (Eco, 2011, pp. 7-8)

La enemistad como una primera forma de concebir una identidad: porque el yo no es lo otro se permite existir, se dignifica; y, como señala Eco, los valores propios deben prevalecer ante lo que la otredad representa. Si es posible apoyarse en la Historia para encontrar y concebir una forma identitaria, más aún en esta actualidad veloz y globalizada, resulta sencillo empezar a configurar antagonismos fugaces contra los que enfrentarse. Además, esta lógica otorga una cierta idea de pertenencia y unidad al conjunto, en el caso del Ecuador: los costeños contra los de la Sierra andina, Quito enfrentado a Guayaquil, capital contra provincia, poder económico frente al poder político, civilización y barbarie. En fin, hay un sinnúmero de posibilidades a las que adscribirse. Cuando un ciudadano entra a formar parte de alguna de estas subclases, de inmediato se pone en conflicto con las otras.

Estos comportamientos tampoco son una condición exclusiva de los ecuatorianos, si vemos a toda Latinoamérica: la lucha contra el imperialismo yanqui, el repunte de lo prehispánico ante lo

católico europeo, y tantas otras formas que nos demuestran que para sentirnos parte de la idea de lo que somos necesitamos alguien a quien hacerle frente, otro al que rebajar para elevarnos. Finalmente, son conductas humanas naturales que han sido llevadas a grandes extremos, las guerras no son sino el culmen sangriento de las enemistades ideológicas, políticas o geográficas.

La tragedia es que el ecuatoriano siente esa enemistad principalmente consigo mismo, con sus compatriotas y luego con el otro extranjero. Existe cierto gusto, una especie de fetiche retorcido, por hacernos sentir menos los unos a los otros y disfrutar a las anchas contando nuestras desgracias. En 1946 Joaquín Gallegos Lara, el gran detractor de la literatura de Pablo Palacio, describe perfectamente este sentimiento en su genial novela *Las cruces sobre el agua*, con el que crecemos y nos conformamos los ecuatorianos:

Únicamente el pueblo es fecundo. Su gente se alzaba y él ascendía en su marea. Hallaba en sí mismo las raíces que, como con su madre, lo unían con su tierra.

Cuando era chico, los otros muchachos empapelaban sus cometas con banderas francesas o alemanas.

—¡Ve a Cortés, ya fue a forrar el abejón con bandera ecuatoriana, que es una pendejada!

—Pero es la de nosotros.

—¿Y eso qué hace? ¿Qué guerras ha ganado, qué ha hecho, qué es el Ecuador?

Alfonso no sabía qué contestar, pero seguía empapelando sus cometas color iris, y remontándolas, con una mezcla de humillación y orgullo.

Ante todo lo propio de su tierra, surgía en él igual oscuro sentimiento. (2017, pp. 228-229)

En este pasaje, que además ejemplifica de paso a la literatura de corte social, costumbrista y popular que predominaba el ámbito cultural de la primera mitad del siglo XX previamente descrito, constata el dolor del sentimiento nacionalista ecuatoriano. El hecho de que sean unos niños los que ridiculicen y desvaloricen a su propia nación, la inocencia y el futuro a la vez, y que encima antagonicen y degraden a quien intente reivindicarla, dice mucho de cómo perciben al Ecuador sus propios ciudadanos. Un sentimiento que, tristemente, no ha cambiado mucho.

Con todos estos antecedentes identitarios del Ecuador como pueblo, es posible entonces revisar el momento histórico que le tocó vivir a Pablo Palacio. El siglo XX en el Ecuador inicia con el triunfo de la Revolución Liberal encabezada por el General José Eloy Alfaro Delgado. El alfarismo estaba constituido mayoritariamente por el campesinado costero ecuatoriano y se consolidó como el movimiento gobernante luego de derrocar a Lucio Salazar en 1895. Alfaro y sus seguidores iniciaron una reforma total en todos los aspectos políticos, económicos y sociales en el Ecuador. Estos cambios, evidentemente, no fueron de mucho agrado para los grupos oligárquicos y conservadores. Las innovaciones más importantes que defendía Alfaro fueron: un estado laico, abolir la pena de muerte, derechos para las mujeres, estableció el Registro Civil el cual permitía el divorcio y un modelo educativo completamente secular (Acosta, 2003, pp. 73-80).

Sin embargo, la obra más recordada del periodo liberal ecuatoriano fue la culminación de la vía férrea que unía a la Sierra con la Costa. Este proyecto llevaba ya casi medio siglo de construcción y había pasado por diversos mandatos. La necesidad de un ferrocarril, símbolo inequívoco de la modernidad, para conectar las diversas regiones del Ecuador era imperativa. Entonces, un objetivo que se plantearon los gobiernos del Ecuador a lo largo de las décadas de 1800 fue ya no depender más de las mulas o de los guandos<sup>6</sup> para el traslado interprovincial, ya que esto implicaba una desarticulación del país, una demora muy significativa para las noticias y los productos, dando como resultado en una desintegración de las zonas debido a la dificultad del territorio. Además, la administración de los diferentes municipios y sus gentes se veía ralentizada considerablemente. Pero no hay que olvidar que, en 1930, más de un siglo después, Carrión todavía recuerda cómo necesitaban diez días a lomo de mula para llegar desde Loja a un punto de conexión con el resto del país.

---

<sup>6</sup> Gente indígena que trasladaba las cargas más pesadas e importantes.

El ferrocarril se consolidó como una solución rápida y eficiente ante estos problemas y para comunicar a las ciudades más importantes del Ecuador. Alfaro hacía hincapié en un proyecto de unidad nacional. Sin embargo, la obra resultó ser más complicada de lo esperado. Alberto Acosta describe esta etapa de la llegada de la modernidad al Ecuador en su libro *Breve historia económica del Ecuador*. Enfatizamos sobre lo que le tocó enfrentar a Eloy Alfaro en cuanto a la construcción férrea cuando asumió la presidencia 1897:

La Revolución Liberal, con Alfaro a la cabeza, acometió la empresa, pero se vio enfrentada a la escasez crónica de los medios financieros del Estado y a la imposibilidad de conseguir nuevos créditos externos, mientras no se solucionara el problema de la deuda “inglesa”. (Acosta, 2003, p. 70)

Y es que, para lograr la independencia de España, los países nacientes de la Gran Colombia tranzaron una serie de deudas y créditos con Inglaterra: Bolívar se educó en esta nación y encontró en sus contactos ingleses el apoyo que necesitaba para llevar a cabo su empresa. Cuando fracasa el plan de la Gran Colombia y se conforman las Repúblicas independientes, Inglaterra no olvidó tan fácilmente lo que le debían, así que cada nuevo país tuvo que afrontar los gastos correspondientes de sus respectivas liberaciones. Esta fue la primera de muchas grandes deudas externas que asolaron económicamente al Ecuador y que lo siguen hostigando hasta la fecha, aunque ahora los interesados son otros (Acosta, 2003, pp. 23-26). Con el objetivo de recuperar y finalizar la construcción del tren, una obra que, aparte de ser el gran símbolo de la modernidad para el Ecuador, iba a conectar por primera vez en toda la historia ecuatoriana a sus tan diversas y complejas zonas geográficas, Alfaro renegoció (con el apoyo de los Estados Unidos quienes, cabe

decir, fueron los encargados de planificar y ejecutar la obra<sup>7</sup> los intereses de la deuda inglesa y pudo obtener fondos para continuar las labores.

Pero el dinero no era lo único que dificultaba el trabajo de construcción: el propio territorio nacional era un obstáculo en sí, pretendían poner vías de tren sobre los Andes a unas alturas muy elevadas, con muchas vueltas y picos. Retomo la crónica que hace Acosta sobre el asunto:

El 10 de julio de 1899 arrancó la obra. Se inició con gran entusiasmo, pero avanzaba lentamente. Los derrumbes se sucedieron uno tras otro, en especial en las estribaciones de la cordillera, destruyendo la labor desplegada. Una y otra vez hubo que reconstruir los terraplenes y rectificar el rumbo. (Acosta, 2003, p. 70)

El tren fue muy criticado por los conservadores, por los terratenientes y por el clero de la iglesia más tradicionalista. Alegaban que era una obra comunista, producto de una masonería internacional y que su construcción significaba la pérdida de los terrenos privados. Tampoco podía faltar la satanización al tren, como lo dijera algún obispo que: “[...] se sumó a la campaña ultramontana, aseverando que el ferrocarril era el ‘camino de los demonios’” (Acosta, 2003, p. 71). A pesar de todas estas dificultades, Alfaro logró en dos periodos presidenciales sobreponerse ante las críticas, la geografía y la falta de presupuesto para concluir la tan faraónica hazaña. La dirección de la construcción que tenía el tren era partir desde Guayaquil, porque los materiales y los vagones habían sido importados marítimamente, hasta llegar a Quito, recorriendo toda la Cordillera de los Andes. El tren logra llegar a la capital en 1908 en medio del entusiasmo de la gente, a tan sólo dos años del nacimiento de Palacio.

Es importante conocer todos estos antecedentes históricos que circundan al ferrocarril de Alfaro: una empresa que funcionó activamente como medio de comunicación en el Ecuador hasta

---

<sup>7</sup> Rol que ahora tienen, en pleno siglo XXI, las empresas chinas en el Ecuador.

la década de 1980 y que en la actualidad ya no existe y solamente queda un pequeño resquicio turístico en el alto Andes central ecuatoriano. Tanto el tren como el movimiento ideológico alfarista liberal fueron la primera aproximación a la modernidad que tuvieron los ecuatorianos: tema que desarrollará Palacio ampliamente en su obra literaria. Además, el escritor lojano enfrentó en su corta vida todas las consecuencias directas de todos estos sucesos en el país.

Tras finalizar sus dos mandatos, Eloy Alfaro fue desterrado a Panamá por cuestionar severamente a los gobiernos que lo sucedieron. Alfaro seguía siendo un líder que movía a las masas populares, por lo que sus enemigos lo consideraban un peligro; sobre todo su ex general de confianza Leónidas Plaza, quién había asumido el mando y que respondía a las demandas de la alta burguesía de Guayaquil traicionando los ideales liberales. Cuando Alfaro regresa del exilio en 1912 intenta entablar un diálogo con Plaza, pero es encarcelado en el penal García Moreno. Eloy Alfaro es asesinado en Quito el 28 de enero de 1912 por una turba iracunda, enviada por sus enemigos, para lincharlo a él, a su familia y a sus amigos más cercanos que lo acompañaban en la cárcel. Los cuerpos de los líderes liberales fueron arrastrados por las calles capitalinas hasta el parque El Ejido donde les prendieron fuego. Aquel día ganó el conservadurismo burgués con la muerte de un soñador (Acosta, 2003, pp. 69-80).

A la caída del alfarismo, Leónidas Plaza entrega el control casi total de la economía del Ecuador a los bancos privados, dejándoles hacer prácticamente todo lo que quisieran alegando que era la única forma de recuperarse del desastre financiero que significó la construcción del ferrocarril. Sin embargo, en 1925 un golpe de estado militar deviene en la toma de poder por parte de Isidro Ayora donde se reestructura la lógica económica del país y se funda el Banco Central del Ecuador en 1927 como la entidad oficial para emitir las divisas y controlar el sistema monetario nacional, poniendo un alto al poderío del sector privado (Acosta, 2003, pp. 80-85).

Finalmente, en 1934 gana las elecciones presidenciales el caudillo José María Velasco Ibarra. Este fue un hombre bastante interesante ya que asumió en cinco distintas ocasiones el mando del gobierno del Ecuador, itinerantemente desde 1934 hasta 1972, de las cuales en dos de ellas se autoproclamó dictador. Pero en su primer mandato, a Velasco Ibarra le tocó enfrentar la profunda crisis económica que aquejaba al país luego del postalfarismo y de la caída de la empresa cacaoera, principal producto de exportación nacional. En un principio, el velasquismo quería configurar un punto medio entre el poder privado y las ideas liberales, sin embargo, en el primer gobierno solamente duró dos años hasta que un golpe militar de estado lo obligó a renunciar (Acosta, 2003, pp. 89-92).

Hasta este punto me parece conveniente dejar la recapitulación de los sucesos históricos y políticos del Ecuador, ya que, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, que es la obra en la que se enfoca este estudio, ve la luz pública en 1932. Pablo Palacio cierra su carrera literaria con esta novela y dedica su vida a otras causas: políticas, educativas y de gobierno hasta su muerte en 1947. En conclusión, estos antecedentes que he recuperado dejan entrever un devenir del progreso caótico y lento para el Ecuador. La modernidad, tema central del texto y de este análisis, cae justo y coincide con la vida del autor lojano cuando ya estaba radicando en Quito. Palacio recibe y absorbe toda esta historia y la traza de manera crítica en su literatura: el escritor dialoga con la postura existencial, trágica, irónica y urbana que vivió el ecuatoriano capitalino en esta primera mitad del siglo pasado.

### **1.3. Palacio y la noción de vanguardia en el Ecuador**

La época en la que vivió Pablo Palacio, en la cual generó sus propuestas literarias, fueron años turbulentos para el Ecuador. Estaba fresco todavía el fracaso del intento alfarista por un gobierno revolucionario liberalista y como menciona Alberto Acosta (2003) la crisis económica demandaba

grandes cambios para la república. Inestabilidad política, social, monetaria y civil pululaban en el día a día de la patria del lojano. En el mundo, por otro lado, sucedieron importantes hechos como la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la revolución bolchevique de 1917. Estos parteaguas históricos dieron pie a importantes discusiones sobre el sentido y el proceder de las sociedades. Tampoco hay que dejar de lado el repunte del marxismo y de las ideas freudianas. En fin, el inicio del siglo XX fue sin lugar a duda un espacio de transición importante para la humanidad.

No es sorpresivo, entonces, que surgieran precisamente en este contexto tumultuoso las primeras perspectivas vanguardistas en el arte y la cultura. Movimientos como el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo y todo el resto de los así llamados *ismos* son fecundos de y en este momento transitorio. Es importante hablar sobre la vanguardia antes de pasar a revisar a la modernidad, categoría fundamental de este trabajo, tal y como la conciben Paz y Argullol. En concreto, retomaré las ideas acerca la noción de vanguardia que hubo en el Ecuador como bien lo indica Humberto E. Robles en 1988.

Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1990), ubica el surgimiento de las vanguardias como una prolongación de los paradigmas artísticos, culturales y estéticos del romanticismo. Para Paz el puente que conecta a estos dos períodos es la pretensión de unir la vida con el arte (p. 148). La Vanguardia representa la gran ruptura con las tradiciones, un quiebre general no solamente en el arte sino también en la cotidianidad. Se trata de un repensar total acerca de nuestras ideas y sentimientos para con el contexto en el que vivimos. Aunque para el autor mexicano, las vanguardias también representan el fin de la tradición de ruptura: aquella que se niega constantemente a sí misma para perpetuarse.

Paz aboga por un entendimiento en torno al vanguardismo que va más allá del lenguaje y de la estética; se trata de una postura política y una toma de acción ante el mundo, un estilo de

vida. Lo más interesante es que también destaca el aspecto erótico que merodea al proceder y al encuentro con las propuestas de vanguardia. El eros pervive en la desacralización, en la clausura, de la tradición de ruptura (Paz, p. 17).

En este punto, como lo menciona Jorge Schwartz (2006, p. 41) en su antología sobre las vanguardias latinoamericanas, se retoma la clásica y reduccionista discusión acerca de que las vanguardias optaban por uno de los dos únicos caminos: la del “arte por el arte” de Wilde en contraposición a el arte comprometido, social y político. La realidad es que el arte por su propio estatuto, como afirma Paz, está envuelto en ese erotismo y a su vez por un posicionamiento frente a la vida (Paz, 1990, p. 147). Y eso es un acto político, es compromiso. Cuando hablamos de generar arte, de literatura en este caso, sobre todo en el marco de las vanguardias no hay cabida para la inocencia.

Robles aporta una importante contextualización acerca de la situación del Ecuador en torno a esta discusión, al revisar por qué la crítica literaria hispanoamericana de la primera mitad siglo XX dejó de lado a importantes autores ecuatorianos. Escritores cuyas obras se ubican sin duda dentro de las perspectivas de vanguardia de la época. La obra palaciana, por un ejemplo, fue olvidada hasta 1964 cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica por vez primera sus *Obras completas*. Además, no es poco significativo que el esfuerzo por recuperar, valorar y analizar estos trabajos se diera de manera tardía, con estudios ya más cercanos a nuestro siglo actual, debido a que el panorama literario ecuatoriano estuvo dominado por otro tipo de propuestas, las indigenistas y costumbristas:

Ese es el caso de las producciones de Pablo Palacio, Hugo Mayo y Alfredo Gangotena, entre los iconoclastas más prominentes. Piénsese, por ejemplo, que la resonancia y el vigor de la obra de Palacio sólo en tiempos recientes ha adquirido plena y auténtica actualidad. (Robles, 1988, p. 649)

Este autor realiza un recorrido histórico de las diversas publicaciones críticas (gacetas, periódicos y revistas) que existieron en aquellos años, desde 1918 hasta 1934, en el Ecuador para demostrar que la corriente social e indigenista no se instauró así sin más, que fue siempre predominante o, peor aún, que no hubo artistas de vanguardia en el país andino. Todo lo contrario, los ecuatorianos, de cierta clase social y con los recursos suficientes, podían acceder y estaban enterados de los nuevos movimientos culturales y literarios nacientes que se gestaban en el mundo (Robles, 1988, pp. 650-651), recordemos también los apuntes de Carrión sobre esta situación en *Mapa de América* que mencioné en los apartados anteriores. Lo que hay que analizar es cómo se asumieron estas ideas dentro del contexto específico ecuatoriano, qué era lo que estaba sucediendo en el país y por qué no calaron las vanguardias en el Ecuador como lo hicieron en Argentina, por ejemplo.

Para Humberto Robles es necesario marcar una diferencia importante en el asunto:

[...] en el Ecuador no es siempre lícito hablar de Vanguardia, sino de noción de vanguardia. Aquella, así, con mayúscula, se referiría a la Vanguardia histórica, europea o europeizante; ésta remite al fenómeno ecuatoriano y, por contigüidad, al hispanoamericano. Ese deslinde, estimamos, no ha sido lo suficientemente subrayado. (Robles, 1988, p. 650)

Sin embargo, como bien recuenta Carrión en sus textos, era evidente el atraso generacional que hubo en las grandes producciones literarias ecuatorianas, en tanto grupo o movimiento, de inicios de los novecientos: diez años más que el resto de América Latina tardó el modernismo en gestar sus exponentes en el Ecuador. A pesar de ello, Carrión también narra que aún en la pequeña y lejana Loja pudieron los jóvenes, como Palacio, acceder a grandes autores de talla mundial, como los mencionados románticos franceses. En consecuencia, y remitiéndome a la cita de Argullo del inicio del primer apartado, es imperativo comprender que el Romanticismo, que es como lo asumo para este análisis, es un pensamiento, un estilo lejano a las cursilerías. Como actitud ante la vida

se trata de un esfuerzo profundamente moderno que ya lo desarrollaron en su literatura aquellos autores que Pablo Palacio leyó con avidez, que disfrutó durante toda su vida y que lo influenciaron de sobremanera en su propuesta vanguardista literaria.

Si bien Robles denota puntos e ideas importantes acerca del caso ecuatoriano y su relación con la vanguardia, no es realmente posible extrapolar sus conclusiones con tanta facilidad a todo el contexto hispanoamericano. Quizás eso merezca un análisis más profundo e independiente. Y es que el Ecuador es un caso especial. Robles lo manifiesta de manera muy clara y precisa cuando comenta lo que le sucedió al escritor César Arroyo, quien en 1922 intentó afincar en las mentes y corazones de sus compatriotas las bases y el amor por la Vanguardia de Europa, la Vanguardia histórica. Arroyo, que estaba a cargo de la sección americana de la revista madrileña *Cervantes*, que dicho sea de paso no es poca cosa, pugnaba por una perspectiva acerca de la vanguardia resaltando la supremacía de las ideas europeas. Buscaba ser actual a toda costa sin preocuparse mucho de si su propuesta encajaba o no en la vida y en el momento que trastocaba al Ecuador (Robles, 1988, pp. 658-659).

Justamente en 1922 se dio la ya mencionada Matanza obrera de Guayaquil. En el mismo año que Arroyo venía como emisario del viejo continente con sus novicias propuestas artístico-culturales, la situación política y social de la nación explotó de la manera más violenta posible: barbarie, represión y muerte. De un pueblo asesinado por el autoritarismo surgen figuras y voces como la de Joaquín Gallegos Lara que denuncian los intentos por instaurar una corriente de vanguardia europea en el Ecuador. Robles apuntala sobre este hecho:

Si los brotes de una Vanguardia literaria le parecían a Arroyo estar entrando en un periodo de consolidación y hegemonía, la realidad no lo respaldó. Pronto irrumpieron y se escucharon nuevas voces en el contexto cultural exigiendo una literatura que respondiera a los problemas populares,

que expresara las necesidades y expectativas espirituales de las mayorías y que informara la idiosincrasia propia. (Robles, 1988, p. 660)

Si lo pensamos con detenimiento, en aquella época, un país sudamericano como lo era el Ecuador a casi 400 años de la conquista y a unos 124 de la secesión de la Gran Colombia, independientes de la Independencia, ¿qué tan lícito resultaba entonces hablar sobre vanguardias, irónicamente europeas, en un país que luchaba por los derechos humanos más básicos? Bajo un lente así, Arroyo aparece absurdamente desenfocado tal y como lo pinta Robles en su crítica. Sin embargo, y esto lo defenderá el mismo Palacio ante las críticas a su literatura cosmopolita y urbana: el mundo es complejo y contradictorio, la literatura y la Historia surgen paralelamente y dialogan entre sí, pero eso no significa que siempre tengan que hablar o trabajar sobre lo mismo. Es verdad que Arroyo venía un poco desubicado en el contexto que atravesaba el país tras semejante catástrofe humana, pero al mismo tiempo es importante que los autores, pensadores y sobre todo las masas, tengan acceso a lo que el mundo produce hasta para poder criticarlo. Mentes cerradas llevan a sectarismos.

Gallegos Lara pregunta, retóricamente, en un artículo de 1931, ¿qué es la vanguardia? Y si sirve para algo. La visión de este autor era que el arte debía servir como instrumento de cambio y reforma social. Le parecía que las vanguardias, su proceder y su historia, solamente eran reflejos de “la más reciente manifestación artística del espíritu burgués” (Robles, 1988, p. 668). Su crítica llegó hasta tal punto que hablar del vanguardismo de un escritor o de una obra en el Ecuador podía ser norma para desacreditar la legitimidad de su arte. Cosa que sucedió con Pablo Palacio y en concreto con *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* que fue tildada de “decadente e individualista, burguesa y ajena a la realidad nacional” (Fernández en Palacio, 2018, p. 27).

Ante la pregunta del escritor guayaquileño Joaquín Gallegos Lara, el quiteño Jorge Carrera Andrade no tardó en responderle brindándonos una suerte de definición de lo que significa la

vanguardia desde la perspectiva ecuatoriana atendiendo a su contexto y a sus necesidades. Robles sintetiza en su texto los tres puntos principales que desarrolló Carrera Andrade en su contestación: primero, la vanguardia cuestiona no solamente los valores estéticos del arte, sino también las estructuras de poder; en segundo lugar, se trata de una “milicia de poetas nuevos” que son conscientes de la vida moderna; y finalmente, la vanguardia necesariamente comprende un sentimiento colectivista que es símbolo de las nuevas tendencias literarias (Robles, 1988, p. 670). Posteriormente, Gallegos Lara enfatizará en su postura este último punto desde un enfoque marxista del proletariado como una necesidad.

Como comenté en el primer apartado de este capítulo, existió una dualidad entre las corrientes literarias que se gestaron en el Ecuador durante la primera mitad del siglo XX. El grupo del realismo social, encabezado por el gran Gallegos Lara, fue tomando cada vez más y más fuerza, triunfando sobre todo con la mayoría del pueblo ecuatoriano. La gente veía estas obras artísticas como expresiones de su realidad social. Esto se confirma en dos hechos concretos: al revisar la producción literaria ecuatoriana de estas décadas se denota de manera predominante las obras criollistas e indigenistas de denuncia social y de clase; y, también, en la ya mencionada valoración tardía, y hasta el olvido, de los autores vanguardistas del país. Quedaron estos últimos en un segundo plano literario: obras como *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza fueron estandarte de la literatura del Ecuador y todas las generaciones tenían como obligación leerla, lo mismo no sucedió con Palacio hasta muchos años después, casi por medio siglo.

Jorge Carrera Andrade en su respuesta brinda concilio brillante a esta disputa. Reconoce el valor de ambas partes y las hermana. Las vanguardias tienen como base la negación al orden social establecido de cualquier ámbito: político, artístico, cultural o histórico que también, retomando a Argullol, es la gran transgresión romántica (Argullo, 2008, p. 19). Carrera Andrade va a la

profundidad del asunto, reconoce la necesidad de ruptura en su época ante el poder y que aflora en forma de las vanguardias. Por ello que destaque la importancia de un sentido colectivo en la vanguardia, no precisamente bajo una misma bandera, pero sí con una misma necesidad. Mientras un artista enmarque a su obra en esta lucha, será válida y será vanguardista.

Por su lado, Octavio Paz quien dice lo siguiente al hablar de la ruptura de la vanguardia con la tradición:

Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que le precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento [...]. Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan a llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión. (Paz, 1990, p. 161)

Retornamos a la necesidad, siempre entre la espada y la pared dice Paz. La vanguardia se alimenta de la ruptura, pervive por ella, y en Latinoamérica de la lucha social. En síntesis, no es lícito comparar ni decir que tal o cual vanguardia es mejor o peor que otra. Todos, sea Europa o América Latina, tenemos nuestros propios conflictos y debemos responder acorde a ellos. Por eso Robles habla de una idea de vanguardia en el Ecuador que no es precisamente la misma Vanguardia europea que pretendía afincar Arroyo, no es un fenómeno que se pueda calcar de un continente a otro. Para los artistas ecuatorianos la noción de vanguardia era vivir ese conflicto, esa dualidad entre lo histórico, las necesidades reales del pueblo a la par de intentar configurar su porvenir. Simplemente tomaron la decisión, en su mayoría, de atender a estas necesidades históricas, políticas y sociales desde una literatura popular que pretendía cambiar su momento enérgica e inmediatamente.

Coinciden entonces las ideas de Paz con las de Carrera Andrade: lo que la vanguardia nos brinda es movimiento, dinamismo en un mundo caótico y cruel. Gallegos Lara se queda en el horror humano y en la necesidad de la denuncia social ante la injusticia, pero eso no significa que no existan otras problemáticas en espacios diferentes más allá del indigenismo o del campo. La lucha social no es la única lucha. Es precisamente ese el valor y el aporte que tiene la obra palaciana: nos habla, en una realidad definida por el conflicto, sobre el drama del hombre moderno y urbano.

Gallegos Lara enuncia desde la necesidad de la pugna social, Palacio critica otros procesos: los de urbanismo y del supuesto progreso moderno. Gallegos Lara habla desde la historia. El lojano apunta hacia lo universal, lo humano. Nos presenta un mundo enajenado y vacío. Ambos autores desprecian y son muy críticos de las estructuras del poder que enmarcan a la realidad humana, las desdeñan, pero de diferente manera. Las vanguardias, entonces, en Latinoamérica, pueden tomar muchas formas: aunque el criollista guayaquileño no emplee para nada los mecanismos europeos o burgueses, inclusive los repudia, su obra y su propuesta resulta ser de vanguardia en el contexto del Ecuador donde se desarrolla. Es similar al caso peruano con Vallejo o Mariátegui, tanto por el momento como por el componente de lucha y denuncia que Carrera Andrade reconoce y valora. Por otro lado, Pablo Palacio quizá se ajuste más a la definición propiamente dicha de un autor vanguardista moderno y europeo, pero lo hace a su manera y lo hace desde el Ecuador. Su literatura es suya, es un acto de su conciencia y de sus preocupaciones más que un eje pensado primeramente para tener un impacto social ante la aspereza histórica.

Finalmente, parece que todas las discusiones remiten a ese sentido de la ecuatorianidad, de lo que significa pertenecer al Ecuador, a nuestros autores, a nuestras luchas y a nuestras vanguardias. Un texto imperdible en este y en todos los asuntos que evoquen la reflexión sobre la

identidad ecuatoriana es el del ya citado Jorge Enrique Adoum, *Ecuador, señas particulares* (2016). Con capítulos como “Ser o no ser lo que somos” o “La tristeza de la alegría popular” donde en las primeras líneas recuerda que alguien nos describe como “bolivianos con Valium” (p. 217), Adoum condensa ese sentir que nos traspasa a todos los ecuatorianos seamos laristas o palacianos:

¿Es una ratificación poética, antes de hora, de la observación que Joaquín Gallegos Lara haría años después: «El Ecuador es un país donde toda felicidad que tenemos se la quitamos a alguien y donde aspirar a ser feliz es una canallada», y de la voluntad de no querer se canallas? (Adoum, 2016, p. 220)

Pareciera ser que el vacío es un componente clave a la hora de definir una identidad ecuatoriana. Estamos ceñidos por ella. El Ecuador es un país de muchas contradicciones (una ambigüedad por nación), pero también de mucho valor. Desde 1996 hasta 2005 tuvimos tres gobiernos diferentes que fueron derrocados por corruptos gracias a la fuerza del pueblo. Claro que eso no es motivo de orgullo, pero sí es una muestra de nuestro poder de cambio como unión, de que el ecuatoriano no solamente es ausencia. Si nos concentramos en el letargo o en la vacuidad nos condenamos a vivir así hasta el fin de los tiempos. Inclusive el propio Adoum lo reconoce y propugna a que hay que apostar por un futuro para el país, legar a las nuevas generaciones un poquito de esperanza y, por qué no, hasta de autoestima: “Estamos llenos de futuro precisamente porque, teniendo la sensación de un gran vacío, mañana no puede ser la prolongación de hoy, tal como el presente ha sido la continuación de ayer” (Adoum, 2016, p. 332).

En consecuencia, planear para fracasar es peor que no planear nada, que para Rafael Argullol este es un enorme tema del Romanticismo (pp. 99-100). Pensarnos, y lo que es peor, asumirnos como un pueblo destinado a ser invisibles, tal y como nos comprende la inexistente novela del Chelo Chiriboga, *La línea imaginaria*, en la que el Ecuador desaparece tras la Segunda Guerra Mundial, nos lleva como pueblo dejar de tener una posibilidad de futuro y caer en la

complacencia del derrotismo y eso, a mí parecer, va profundamente en contra de la propia naturaleza humana que se sustenta en la supervivencia y en la aspiración de la unión con el Único. La curiosidad ha dado pie a que realicemos las cosas más impresionantes como especie. El no tener certezas de qué sucederá mañana incita a la incertidumbre y nos impulsa hacia adelante. Así somos, pero si pasamos por la vida siempre de la misma manera no habremos logrado nada con ella, es sencillo caer en la enajenación del vacío, tema que Palacio trata en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. Que el vacío de los de ayer nos forje el futuro para los que estamos presentes hoy.

En conclusión, hay que tener en cuenta que la vanguardia, como en todo lugar, es un proceso que responde y corresponde a las necesidades de un pueblo en un determinado espacio temporal. En el caso ecuatoriano, intentar hacer parangón con Europa sin más, como lo intentara en su momento Arroyo, desatendiendo la realidad social latinoamericana (de nuestra juventud como naciones) resulta en un inevitable fracaso. Hay que ir más allá: para comprender a la vanguardia en el Ecuador, se debe conocer primero al Ecuador y luego a la vanguardia. Gracias a este ejercicio de recuento histórico que he realizado ahora es posible ubicar de mejor manera el caso de Pablo Palacio y reconocer su genio. Incluso teniendo en contra a la corriente vanguardista social de su época sobresale su literatura moderna, romántica en espíritu como he destacado del pensamiento de Argullol, y trascendental. Palacio rompe con todo, atiende a las necesidades que otros autores dejaron de lado, que tacharon de burguesías. El lojano nos recuerda que el ser humano está siempre en conflicto, sea donde sea.

## **Capítulo 2: Fragmentación, modernidad y la estética de lo grotesco en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)***

Tras dejar en claro el contexto en el que navega la novela palaciana *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, el siguiente paso es pasar a revisar qué dice y cómo funciona literariamente este texto para anclarlo con las propuestas teóricas de Paz con la modernidad, Kayser y la estética de lo grotesco, así como Argullol y el Romanticismo. Además, destacaré aspectos formales como la estructura fragmentaria del texto, la ironía y la analogía para comprender el discurso y las ideas que el autor desarrolla en su obra con la finalidad de proponer un análisis profundo y novedoso de la novela.

En primera instancia, es necesario realizar una revisión de la estructura formal de la novela para observar su configuración y funcionamiento, ya que una de las complejidades del texto radica en su carácter fragmentario: una obra de vanguardia inaudita para el contexto ecuatoriano de la época. Esta aproximación inicial tiene como objetivo reestructurar los diversos fragmentos de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* para organizarlos por categorías temáticas que sean más abordables al momento de la interpretación. Posteriormente, recalcaré los elementos más importantes para el análisis de la propuesta que genera Octavio Paz acerca de la modernidad y de la ironía en dualidad con la analogía. Kayser proporciona las aproximaciones teóricas principales al fenómeno de lo grotesco. Como último eje del análisis se retomarán, aunque con mayor profundidad en el tercer capítulo, lo que Rafael Argullol trabaja acerca de la modernidad y el Romanticismo. Finalmente, cabe destacar que la vinculación entre estas teorías y el texto literario de Palacio se irán desarrollando a la par y en conjunto.

## 2.1. La estructura fragmentada de la novela

Complicada y desmedida es sin duda la obra de este escritor tan injustamente olvidado por la crítica y por el público durante casi tres décadas: desde la publicación de su última obra literaria en 1932 hasta bien entrados los años sesenta como ya he comentado previamente. Recordando la línea temporal de Palacio como autor de ficciones sería un error pensar en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* como la obra de mayor madurez estética y temática del escritor al presentarse como el colofón de la faceta literaria de Palacio en 1932 por su simple ubicación temporal. No hay que olvidar que Pablo Palacio comenzó a escribir desde muy temprana edad y fue hombre de vida corta: su muerte, un 7 de enero de 1947, con apenas cuarenta años, deja en evidencia que la juventud de este personaje nunca fue sinónimo de inmadurez. Todo lo contrario, cada texto que produjo es único, total y autosuficiente, con una vigencia que ha trascendido hasta la actualidad. Estamos a tan sólo diez años del centenario de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* la cual se siente todavía fresca, corrosiva y más subjetiva que nunca.

Ese estilo característico de Palacio, al que figuras como Benjamín Carrión, su gran amigo y mecenas, han calificado de lúcido, introspectivo y de un humorismo puro (Carrión, 1930, p. 92), simplemente fue rotando, adaptándose y dinamizándose. En consecuencia, es incorrecto pensar en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* como el punto más elevado de la obra palaciana, ya que sería considerar a *Un hombre muerto a puntapiés*, por ejemplo, como un texto inmaduro y por ende inferior por haber sido publicado cinco años antes. Si algo caracterizó a Palacio fue su capacidad para forjar mundos complejos y densos, tanto de literatura como de realidad y, por supuesto, de ironía; muy a pesar de su corta edad. Por otro lado, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* impresiona por lo intrincada, moderna y transgresora que es. Su narrativa laberíntica es simplemente fenomenal y podrían realizarse infinitos estudios sobre su poética, los temas que

aborda, y de las llagas que el autor quema, cura y cauteriza solamente para volverlas a incinerar con esos ojillos fulgurosos.

Esta aclaración resulta importante, ya que Pablo Palacio disfrutaba mucho jugar con el mundo en su literatura y también velar grandes reflexiones sobre la condición humana en las esquinas de la ironía que pueblan su discurso. En ocasiones, apuntar directamente con el dedo al problema no basta, es menester recorrer ese camino de vicisitudes, contrariedades y de contradicciones, para que comprendamos en carne propia las realidades de nuestras sociedades y del universo. El recurso de la ironía se torna fundamental como instrumento para trastornar el mundo. Ese es el motivo y el objetivo de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. Una novela breve en su extensión, pero con una abismal profundidad en sus solitarias cincuenta y cuatro páginas: cortas como la vida de su autor. En esta pequeña parcela del mundo, Palacio desarrolla la historia y la vida de un hombre: Andrés Farinango; un héroe romántico trágico, dentro de los parámetros de Argullol, que busca un norte en la modernidad a lo largo de la trama y no lo encuentra. Finalmente, lo único que le queda es la decisión de su propia vida como reivindicación de su libertad y de su oposición al vacío moderno.

*Vida del ahorcado (novela subjetiva)* es una obra bastante corta. Pablo Palacio, al igual que Borges, tiende hacia la brevedad del discurso, pero no por ello eran sus trabajos menos significativos o profundos. Todo lo contrario, es destacable que en tan poco se diga y se deje tanto. La primera gran imagen que abre y atraviesa a toda la novela es la del cubo. La inmensa relevancia de la construcción cúbica en la novela se refleja en que es esta estructura la que da forma y configura al texto de una manera determinada. La intención simétrica y asimétrica de Palacio en la obra no es gratuita y el cubo como elemento va más allá del posible simbolismo psicológico que puede reflejar a primera vista.

La introducción del elemento cúbico aparece desde el principio de la novela, en las líneas iniciales de la “PRIMERA MAÑANA DE MAYO” donde comienza y termina el relato cíclicamente:

Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, asilándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. (Palacio, 2018, p. 189)

Es interesante cómo el texto inicia con el fin del día, el ocaso, para dar cabida al despertar del narrador, en este caso Farinango: su reintroducción al mundo, el inicio de una nueva revolución de esta alucinada vuelta, el renacimiento. De entrada, se notan las fuertes influencias de las lecturas que Carrión recuerda que Palacio hacía en Loja, específicamente de las de Pirandello. Andrés Farinango narra el aislamiento del hombre moderno en los cubos para dormir, aunque él lo ve como un estado muy cercano a la muerte. El cubo como un ataúd o en términos borgianos una especie de Aleph cuadrado (Platón encontraba en el cubo la expresión máxima de la perfección del universo). Tampoco se describe este acto del despertar en una nueva mañana como algo que reponga al espíritu o al cuerpo, siempre está rondando un elemento de decadencia en los cubos y en el mundo. Un ciclo de eterno hastío y cansancio. Andrés se reconoce en su cubo, en su espacio mental, sabe quién es y dónde está. Este despertar de conciencia lo describe como: “Fue así de imprevisto, como hacer luz, como apagar la luz” (Palacio, 2018, p. 190).

Lo cual, además del vínculo intertextual de la creación descrito en el libro del *Génesis*, como lo apunta acertadamente Ma. del Carmen Fernández (p. 190), también nos remite a un estado de revelación, de pura iluminación del personaje: la transición entre el día y la noche, entre el pasado y lo moderno, reconocerse en un momento histórico. Farinango sabe y reconoce su condición de ser un hombre ahorcado por la rutina de la modernidad desde el principio. Considero

que una aproximación inicial a lo que Palacio entiende y configura como un “hombre moderno” está representada y se irá desarrollando a la par del personaje: hablamos de un ser humano sumido en las constricciones temporales e historias de su tiempo y sociedad. Es incapaz de conectar con su realidad y con las otras personas si posee una postura crítica. La modernidad que diluye al sujeto, tal como sucede en la novela, exige que sus ciudadanos vivan absortos en cubos rutinarios. Conoce su destino y el viaje que realiza no es para su beneficio, al contrario, sufre inmensamente con él. Realmente es Palacio quien mueve a Andrés para demostrarnos a nosotros, los lectores, de la vacuidad de la existencia moderna. Esta será la ironía, la escisión principal con la que jugará la novela.

Aunando a esta definición de hombre moderno, retomo un poco del pensamiento de Paz para recalcar que según este literato:

La época moderna [...] es la primera que exalta el cambio (yo: temporal) y lo convierte en su fundamento. Diferencia separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser. (Paz, 1990, pp. 36-37)

Es decir, el ser humano en la modernidad está signado por una constante lucha entre la historia y el futuro, es lo que todavía no ha llegado a construir, somos proceso y cambio. Esto es muy importante, ya que es la función principal de la trama del texto palaciano: el protagonista debe forjarse a través de su contacto con el mundo moderno para comprender la razón de su ser ahorcado y poder decidir si enajenarse o liberarse, aunque quizás para el autor lograr alcanzar esta libertad cueste un precio muy caro.

Pere Ballart cita en su libro a Carlos Bousoño para explicar el carácter intensificador de la ironía: “Si estamos a oscuras durante un largo rato, y de pronto se enciende la luz, sentimos esa

luz como deslumbradora, como mucho más intensa que si pasamos a ella desde una tenue claridad” (Ballart, 1994, p. 324). Esa claridad es precisamente la misma que siente y comprende Andrés en su despertar: sabe que es un hombre moderno y su incapacidad de conectar con el mundo, que no podrá fundirse con la historia, y, además, que tiene un camino por recorrer, tanto él como nosotros los lectores debemos aprender a descreer de todas las estructuras sociales modernas que enajenan a los seres humanos, ese es el objetivo de Palacio con esta obra.

Esta idea se refuerza con la manera en que termina este fragmento, donde Farinango, además de saberse consciente de su existencia y de su lugar, entiende lo trágico y peligroso del asunto:

---

—Andrés -silba una voz bajita.

Me incorporo de un salto. Escucho. ¿Quién me ha llamado? Aquí no puede haber otra voz que la mía

Retengo el aliento. Me levanto de puntillas, todos los sentidos abiertos. Es preciso observar, que en este cubo hay algo peligroso. (Palacio, 2018, p. 190)

¿Cuáles son, entonces, las características principales de un cubo? En geometría la figura cúbica es una de las representaciones platónicas de solidez, regularidad y simetría. Un artículo publicado por la Asociación Colombiana de Matemática Educativa brinda una definición más específica de estos *sólidos platónicos* con los que Palacio juega:

Se dice que un sólido platónico es un *poliedro regular*. Para entender de manera exacta qué es la regularidad en el espacio, se empieza recordando la definición en el plano. En dos dimensiones los polígonos son regulares si todos sus ángulos son iguales entre sí y todos sus lados son también iguales entre sí. El equivalente a esta segunda condición en el espacio sería que todas las caras del poliedro regular sean iguales entre sí. Además, en el plano todos los polígonos regulares son

convexos, propiedad que se debe imponer en tres dimensiones, ya que en principio un poliedro podría no ser no convexo. (Cruz y Guerrero, 2009, p. 2)

El cubo, entonces, se configura como señal inequívoca de simetría, regularidad y perfección en el espacio. El paralelismo que existe entre cada lado de un cubo con el resto del sistema otorga a la novela una dimensión interesante al emular esta figura geométrica perfecta dentro del texto.

Andrés Farinango es presentado por primera vez dentro de su cubo al comienzo de un nuevo día, de un nuevo mes. El carácter de monólogo con el que inicia la narración posee una cadencia, un ritmo que no descansa en ningún momento y que se mantiene hasta el final, donde la única otra voz que se perfila es la del autor, o del escritor, donde dictamina la circularidad de la historia. El cubo es la propia representación de la psiquis del personaje, la interioridad de sus pensamientos materializado en una mezcla de dualidades: entre lo abstracto y lo corporal, la modernidad con la tradición, ironía y analogía, etcétera. Estas ideas las desarrollaré con mayor profundidad en los apartados siguientes, por ahora me intereso principalmente en la forma que posee el texto.

Paula Fajardo, en un estudio sobre las metáforas y los juegos del lenguaje en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, considera este aspecto de introspección narrativa como fundamental para el desarrollo de la obra y de Andrés:

[...] Andrés habita un escenario mental, su cubo, el cual ofrece una narración reflexiva, una mirada desde el interior hacia lo que se encuentra fuera de sus recuerdos, sueños y desvaríos. Las alucinaciones o episodios oníricos, caracterizados por la presencia de la noche y la muerte, son visibles únicamente a través de la mente de Farinango; y conforman esencialmente su realidad. (Fajardo, 2018, p. 14)

La propuesta que desarrolla el autor con los cubos es muy peculiar. Palacio no solamente los presenta como alegorías de los espacios en donde habitan los ciudadanos del mundo, sino que

también simbolizan los límites físicos y mentales entre las personas. Una de las primeras imágenes del hombre moderno que aparecen en la novela está caracterizada por ostentar párpados amarillentos e hinchados. En la versión de las *Obras completas* de Libresa, Ma. Del Carmen Fernández, anota en el estudio introductorio: “como en los ojos amarillos de quienes compraban un rato de placer en los barrios bajos de **Débora** [sic.], en los párpados hinchados y amarillos de los compatriotas de Andrés reconocemos el agotamiento, la parasitosis, la mediocridad y la muerte” (Fernández en Palacio, 2018, p. 189). El cromatismo se irá tornando cada vez más importante para reflejar ciertos estados anímicos en los personajes, así como también se aprecia una continuidad estética, estilística e ideológica entre los textos del autor.

Tras revisar estos elementos es posible empezar a observar y apreciar la genialidad de la estructura formal de la novela con mayor detenimiento, perfilando así una reestructuración de los diferentes fragmentos en categorías temáticas específicas. El primer paso será revisar la forma global del texto: la obra está dividida en dos claras secciones y si nos adentramos en la idea cúbica del universo que desarrolla Palacio, es notorio que estas secciones pueden ser representadas como dos grandes cubos que colindan entre sí y que contienen al resto de los fragmentos narrativos a manera de subcubos. Empleando esta distinción me referiré en adelante a estas estructuras fragmentarias.

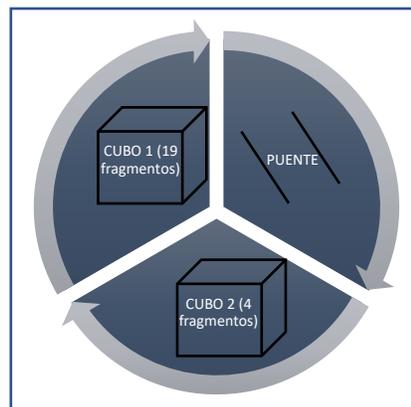
*Vida del ahorcado (novela subjetiva)* está conformada por 23 diferentes fragmentos distribuidos entre los dos Cubos<sup>8</sup> más el Puente: en total 24 fragmentos. Es pertinente para el análisis mostrar de manera detallada esta disposición cúbica para comprender de mejor manera su estructura. Se iniciará con el desglose de cada uno de los cubos mayores en sus subcubos

---

<sup>8</sup> Lo pongo con mayúsculas para destacar que se trata de la gran estructura cúbica del texto que divido en dos ejes distintos.

respectivos. En primer lugar, está el Cubo 1 que es el más extenso, en él se ubican 19 subcubos. El Cubo 2 es mucho más pequeño ya que cuenta con solamente 4 subcubos.

Este sistema estructural del texto y de la historia basado en la simetría de las dimensiones tiene sus anclajes semánticos en la novela, lo cual influye en las diversas esferas de los personajes, sobre todo en la figura central: Andrés Farinango, narrador único y actante principal de la obra. Su voz mantiene y sostiene el relato. Solamente somos capaces de conocer la realidad que es observada y asimilada desde la perspectiva de Andrés. Sus interacciones con el mundo y lo que interpreta de ellas son el sustento primordial para este análisis. Además, está la presencia de un puente que conecta estas dos grandes estructuras cúbicas y permite el paso de los diversos elementos semánticos de un lado al otro, otorgando así continuidad estética y temática a la obra. En el siguiente gráfico he trazado estos elementos para poder observar con mayor claridad el dinamismo interno de la novela, ejercido por la circularidad enmarcada dentro de la perfección geométrica del cubo, así como también la división de las unidades propuesta:



El recorrido inicia en el Cubo 1, que contiene la mayoría de los fragmentos del texto donde se desarrolla una visión interna, íntima de Andrés: sus interacciones con la sociedad, sus pensamientos sobre ella, pero sobre todo sucede su historia de amor con Ana. El segundo Cubo, en cambio, versa en su mayoría sobre las consecuencias que tienen las acciones del personaje en

el primer Cubo una vez pasado el puente, cuando ya se ha dado el despertar de la enajenación. Aquí están los fragmentos que consuman a Farinango como héroe trágico: la muerte del hijo, el canto a la esperanza y su juicio final que deviene en el suicidio. Estos dos ejes que trazan formalmente la novela funcionan como reflejo del dinamismo y de los cambios que experimenta Andrés en la novela. Palacio configura así una interesante dicotomía psicológica y social de la perspectiva de la vida ahorcada de su protagonista.

En este punto es vital citar a lo que une a los dos grandes Cubos del texto, el Puente, el centro de la novela:

---

El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel, gusanillos y gusanillos.

Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoje como una uva que se seca.

Amor, odio, risa.

He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto. (Palacio, 2018, p. 222)

---

El texto que presenta Palacio es en gran medida simétrico y dual: el Puente se ubica casi en el centro exacto de la novela. La última línea de este hermoso fragmento resulta sobre todo importante ya que va trazando en gradación, o mejor dicho en degradación, el vínculo entre los dos Cubos, entre lo interno y psíquico y el mundo exterior social, entre la vida moderna y el agotamiento que supone, enajenación y libertad. Además, destaca la circularidad temporal que enlaza el principio con el fin del texto. En este fragmento se condensa el significado del título de la obra: la vida del ahorcado. Este oxímoron irónico que traspasa a todo el texto está acompañado de un subtítulo muy sugerente “(novela subjetiva)”. Así, entre paréntesis, Palacio determina la

condición del personaje Andrés Farinango (y del hombre moderno): la conciencia de su lugar en el mundo, del carácter irónico de la existencia en la modernidad y de la fragilidad que esto implica, lo lleva a reconocerse como un muerto, un ahorcado. Esta idea la desarrollará posteriormente en la “AUDIENCIA” final culminando en el suicidio como marca de libertad.

He establecido la estructura global de la novela al dividirla en dos grandes Cubos interconectados. ¿Cómo se asume entonces la existencia de las subestructuras cúbicas menores? El propio autor juega con la materialidad textual al intercalar ciertas marcas a lo largo de la narración. En concreto existen tres tipos diferentes de estas marcas: las líneas que segmentan al texto y lo dividen; los subtítulos, cuya característica principal es el uso de las mayúsculas y que develan cierto sentido semántico o temático para los fragmentos; y, finalmente, las numeraciones que pueden entenderse como una secuencialidad temporal vaga y efímera que eventualmente irá desapareciendo. Se trata de fechas: a veces días, a veces meses, a veces nada. El segundo Cubo, por ejemplo, carece por completo de estas numeraciones reflejando así un quiebre entre el sujeto social e histórico y la temporalidad. Para tener mayor claridad acerca de estas marcas textuales es importante revisar algunos ejemplos, comenzando por las líneas:

---

Aquel muchacho no ha llorado. Sólo se le pusieron los ojos como de vidrio.

Después se le subió el corazón a la garganta y ahí permaneció se diría anudado. Fijo, persistente.

¡Lo que tiene que ver la garganta con la angustia!

---

Yo estaba en ausencia. Estaba ahí y no estaba. Esperaba algo y no esperaba nada. Una pasión crecía en mí y yo luchaba por cegarla. Soy mi enemigo. (Palacio, 2018, pp. 204-205)

Como se puede observar es muy clara la intención del autor por fragmentar y delimitar la narración a lo largo del texto con estas líneas. En general conservan la misma regularidad de tamaño salvo por el puente que posee unas marcas más extensas y delgadas que el resto. Este hecho es el motivo principal para que proponga la estructura cúbica antes mencionada que está dividida en dos y que contienen a otros subcubos de menor tamaño conectados entre sí secuencialmente. El puente se torna, entonces, en el centro físico de la novela y nos brinda un atisbo del tema central, sin embargo, el centro semántico y argumental del texto se encuentra en otro lugar.

Recalco y enfatizo que esta propuesta de análisis estructural está fundamentada en la forma que tiene la edición de la novela presentada por Libresa en las *Obras completas*, sin embargo, no se puede negar que se trata de una novela fragmentaria y disuelta, a pesar de que en otras ediciones no puedan figurar estas marcas tal cual aparecen en esta versión, se nota claramente la intención del autor por segmentar su texto. Más aún, esta edición en concreto fue muy cuidada a cargo de estudiosos de la obra palaciana como para que los editores se atrevieran a arbitrariamente intervenir el texto con marcas a su gusto, es más sensato pensar que están siendo fieles al manuscrito original de Palacio. Hecho que ya comenté en el capítulo anterior, el estudio de Ma. Fernández es prueba irrefutable de que Libresa trabajó bastante para brindarnos las obras de Palacio lo más fieles posibles a sus versiones originales. Por lo tanto, las citas textuales largas, como ya comenté previamente, mantendrán también sus peculiares sangrías.

La segunda marca textual que deseo explicar son los subtítulos. Estos son mucho más sencillos de identificar y catalogar. Su función principal es la de guiar el relato al indicarnos ciertos aspectos o temas que se abordarán en determinado fragmento. En cierta forma, la novela es densa e implacable con el lector: se trata de un texto que requiere de múltiples lecturas y relecturas para absorber todo el sentido del discurso que Pablo Palacio desarrolla en *Vida del ahorcado (novela*

*subjetiva*). Lo fragmentario, lo psíquico, lo íntimamente subjetiva y contradictoria que es, genera un mundo complejo y simultáneo: se narran todos los aspectos de la modernidad que Palacio critica en constancia y conjunto. En consecuencia, la obra gradualmente se va configurando cada vez más desesperada y aplastante para con el receptor. Los subtítulos, entonces, se presentan como ayuda y guía del hilo argumental. Por ejemplo, tenemos casos como: “REVOLUCIÓN”, “ELEMENTOS DE LA ANGUSTIA”, “CANTO A LA ESPERANZA”, y “VIAJE FINAL”. Cabe decir que no todos los fragmentos están nombrados o corresponden a un subtítulo: un subcubo puede tener múltiples partes (como es el caso del subcubo 17 del Cubo 1), dividiendo aún más la novela, y muchas de ellas pueden no tener titulación alguna.

Finalmente, en cuanto a las marcas textuales, está la presencia efímera de la numeración. La crítica ha considerado a este elemento formal como una huella temporal que se desarrolla y desaparece a lo largo de la novela acentuando el carácter fragmentario, pero también incoherente de la narración, tal como lo maneja Daniel Ayala en su artículo catalogando a los números (y a los subtítulos también) como anomalías que crean telarañas en la mente del lector (Ayala, 2017, pp. 221-223). La mayoría de las veces estas marcas están representada con números arábigos sencillos, sugiriendo solamente que puede ser la entrada de algún día en específico. Esta especificidad temporal que Palacio quiebra paulatinamente sirve para reflejar aún más el estilo vanguardista, moderno y crítico del texto. Estas ideas las iré desarrollando con mayor profundidad cuando se revise el concepto de la modernidad y su vinculación con la novela. Los ejemplos de esta numeración son contados y podemos fácilmente enlistarlos todos. Hago hincapié en que las marcas temporales solamente existen en el Cubo 1:

- “PRIMERA MAÑANA DE MAYO”: el inicio de la novela y el primer fragmento del Cubo 1. Aunque no consta de un número per se, y es considerado como un subtítulo,

también funciona como la primera marca temporal de la obra, además no se debe olvidar el carácter cíclico del relato ya que “LA PRIMERA MAÑANA DE MAYO” es simultáneamente principio y final del texto.

- 2: fin del segundo subcubo.
- 5 “ODIO”: fin del tercer subcubo, este en particular es interesante ya que es uno de los únicos dos casos en toda la novela donde se juntan un subtítulo con un número.
- 10: mitad del subcubo 4.
- 30: mitad del subcubo 5.
- Junio 25: fin del subcubo 5, otro caso especial, ya que es el único donde no se emplean mayúsculas y se destaca una fecha específica y en concreto.
- 30 “ELEMENTOS DE LA ANGUISTIA”: fin del subcubo 7.
- Agosto, Septiembre, Octubre: otro caso notable. Estas marcas temporales tampoco están acompañadas por algún número y anteceden al subtítulo “ROMÁNTICAS”, que marca el fin del subcubo 11. Es el único salto temporal grande y explícito en toda la obra. Además, en el texto esta secuencia está presentada a manera de lista descendente.
- 14: fin del subcubo 17.
- 30: inicio del subcubo 18 y última de las numeraciones temporales de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*.

Esta revisión de las marcas temporales es quizá la más valiosa de las tres para el desarrollo del análisis de la obra. Es decir, las líneas nos brindan la estructura de un universo cúbico y simétrico (aunque, irónicamente plagadas de asimetrías en cuanto a lo humano = los subcubos), y de la novela, pero esta temporalidad fluctuante, imprecisa y decadente aporta una dimensión completamente diferente. Hay que notar cómo existen ciertos patrones en la ubicación de estos

números en la narración: la primera de estas marcas (“PRIMERA MAÑANA DE MAYO”) y la última (30) se posicionan al inicio de sus respectivos subcubos y dan cuenta del inicio y el fin de un mes, desde el primer día al último. El resto se ubican en su mayoría al final de sus subcubos. Este aspecto solamente enfatiza la fragilidad y la subjetividad del tiempo y cómo es percibido por los seres humanos. Resulta muy interesante que una novela se desprenda de la importancia temporal clásica, algo que ha sido una verdadera obsesión para la humanidad. Además, dicha escisión no es brusca, es paulatina y gradual como tantos otros elementos en la novela.

Cabe destacar que no hay otra voz en la obra que tenga igual peso que la de Andrés en la obra, salvo quizás la del autor o de una entidad divina que marca el regreso al comienzo en el final. Es más, no hay otras voces que sean independientes de Farinango: todas hablan desde él y hacia él. El mundo está en constante configuración partiendo de la psiquis del hombre moderno. No hay dioses que tejan el destino de la humanidad, ni seres celestiales que interfieran para que el mundo adquiera movimiento: la existencia es caótica por naturaleza y el ser humano está solo, en ese abismo de vida, conociendo e interpretando su contexto y con ello a sí mismo. Este juego de narrador único lo explora Siomara España Muñoz en su tesis doctoral donde apunta:

Lo primero que se destaca en la novela, es la presencia monologal de un narrador polifónico que resulta caótico dentro de la estructura de la novela, y que podemos encontrar deambulando, poetizando y azuzando a los personajes otros, dentro de toda la corriente del relato. Esta forma de narrar es la que Pablo Palacio usa para llevar la bandera de un vanguardismo exploratorio hacia las formas. (España, 2019, p. 323)

España destaca el elemento polifónico de la narración palaciana en *Vida del ahorcado* (*novela subjetiva*) desde su protagonista Andrés. Sin embargo, es una polifonía de jerarquías, las otras voces no llegan a superar el valor narrativo de la de Farinango cuya voz parece irse desquiciando paulatinamente, cayendo en el delirio. Irónicamente, un hecho casi profético de la

suerte del autor. Por otro lado, los fragmentos que narra son en su mayoría monólogos, recuerdos o sueños. Son realmente contados los casos en la novela donde se dé realmente una interacción entre Andrés Farinango con otros personajes.

Los encuentros más importantes que tiene Andrés con personas concretas del mundo en el texto son, en orden de relevancia: con Ana, la experiencia más grande de interacción humana para el protagonista y su amor platónico inicial que desarrolla a lo largo de la novela que decaerá hasta culminar con el asesinato del hijo; con su buen amigo y vecino Bernardo que fallece en el cubo contiguo; y con la sociedad en general al inicio de la novela en sus discursos políticos a las masas populares, así como a la justicia y a las instituciones en la segunda parte desde “ORDEN, DISCIPLINA, MORALIDAD” en adelante.

Como queda dicho, en este apartado me quise enfocar principalmente en la revisión de las estructuras formales de la novela para dar cuenta de que Pablo Palacio juega y trasluce sus intenciones y pensamientos en todos y cada uno de los ejes que componen su novela. Recalco nuevamente el subtítulo de “(novela subjetiva)” ya que la propia estructura narrativa y la forma de la obra en sí reflejan en carne propia a esta subjetividad: líneas que fragmentan la narración para indicar que son días, momentos diferentes, en la vida de Farinango que poco a poco irán perdiendo sentido temporal mientras más se vaya acercando el personaje al infinito, consumado en el suicidio y en el resurgir del tiempo al que su autor lo obliga. Para comprender mejor estos aspectos es necesario pasar a revisar la propuesta que Paz genera acerca de la modernidad y el concepto de la ironía.

## **2.2. Modernidad: analogía e ironía**

Una vez retratado el trasfondo sobre la modernidad histórica ecuatoriana y la noción de vanguardia en el Ecuador, podemos abordar a la modernidad como concepto teórico y los rasgos de esta que

se encuentran presentes en la obra palaciana. La modernidad es una de las categorías conceptuales primordiales para el análisis del trabajo y, como se anunció antes, tomaré algunas ideas que desarrolló al respecto el intelectual mexicano Octavio Paz. Paz ubica al inicio de la modernidad al final del siglo XVIII (1700-1800) con el surgimiento y el repunte del movimiento romántico y ve su ocaso aproximadamente en la época donde publica su libro: 1972. En *Los hijos del limo* este autor nos otorga, desde una visión literaria y poética, una definición general de lo moderno destacando sus características principales. Para Paz la modernidad es:

[...] sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones. En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio. (Paz, 1990, p. 50)

De esta forma determina Octavio Paz los límites acerca de su idea de modernidad. El fenómeno de la época moderna, entonces, encuentra su base en la alteridad: un constante proceso de destrucción crítica y reconstrucción de los cánones. La crítica desarma y rearma las diversas propuestas, en este caso artísticas, que van surgiendo y que recaen dentro del pensamiento moderno (Paz, 1990, p. 17).

La modernidad es una tradición que se fundamenta en las rupturas, en la negación. Por ende, el proceso moderno resulta paradójico: si las tradiciones antiguas tenían como objetivo principal la preservación de sus formas, costumbres e ideas; en la modernidad esa tradición se contradice constantemente, ya que está perpetuamente en cambio y sufre de múltiples metamorfosis. Los seres humanos nos configuramos en este devenir moderno que lucha contra el pasado y que posee una conciencia histórica peculiar, en tanto crítica y ruptura, por lo que las

expresiones artísticas modernas no son sino reflejos de dicha conciencia (Paz, 1990, p. 27). Cada época entra en contraste con el pasado y oposición, aunque esta tradición de quiebre se ha exacerbado velozmente en los últimos dos siglos.

Por lo tanto, antes de la modernidad, las tradiciones, en cuanto al arte, eran genealógicas: se heredaban. Incluso los opuestos derivaban directamente y había una correlación unitaria entre corrientes. Sobre todo, había grandes espacios temporales entre ellas. Sin embargo, lo moderno es autosuficiente ya que constantemente está fundando su propia tradición (Paz, 1990, p. 18). El arte contemporáneo se nutre de la modernidad, vive y muere en ella.

Es notable que la modernidad no niega las estéticas antiguas, aunque sí marca distancia con ellas: establece ruptura y negación, intenta ser distinta al pasado (Paz, 1990, p. 49). Ya apuntaba Borges, al concluir un ensayo de 1951, que: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, 2018, p. 359). Esto significa que a lo largo de los siglos se han ido desarrollando ciertas temáticas básicas y propias de nuestra naturaleza humana y lo que cambia en cada época es su formato, el modo de decir y presentar esas preocupaciones con respecto al mundo y a la vida. La modernidad, por lo tanto, no se exime de esta condición: necesita revisar lo anterior para poder marcar esa ruptura con lo pasado. Es decir, existe un trabajo de reestructuración de las formas para concebir a esos mismos elementos de manera novedosa y constante: “El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (1990, p. 20), apunta Paz.

Octavio Paz entiende a la modernidad como un juego de máscaras (1990, p. 22). Las diversas estéticas de todas las culturas del mundo son capaces de renacer y pervivir en el discurso moderno. Esa es otra característica fundamental de esta época: se borran las distancias y las oposiciones entre los elementos que la constituyen. Esto se da gracias a que siempre se está

trabajando en un presente continuo, la modernidad es un culto al presente y al futuro por la propia conciencia de nuestra finitud mortal.

Esta cualidad lleva a Paz a concebir a la modernidad como una “pasión crítica” (1990, p. 20). Lo cual le resulta paradójico, ya que las propuestas poéticas modernas repuntan por un amor hacia los mecanismos de análisis crítico, pero a la vez se desarrolla un sistema de crítica que está enamorada de los objetos que niega, destruye y reconstruye secuencialmente: “En los grandes sistemas metafísicos que la modernidad elabora en sus albores, la razón aparece como principio suficiente: idéntica a sí misma, nada la funda sino ella misma y, por lo tanto, es el fundamento del mundo” (Paz, 1990, p. 49). Esta pasión crítica encuentra fundamento en la razón como eje motor y transversal de la renovación y perpetuidad de la modernidad. Los sistemas se alteran al ser constantemente sustituidos: la razón es crítica de sí misma y de lo que crea.

Lo moderno como proceso de creación literaria posee una finalidad de autocrítica y de ruptura. Una autodestrucción creadora, ya que mediante el intelecto y la razón se cimientan las herramientas para renovar los sistemas presentes. El propio sistema es quien se cuestiona y se autodestruye para poder renacer y comenzar el ciclo otra vez (Paz, 1990, p. 49). Esta dinámica resulta fundamental para la creación literaria en la modernidad, ya que los artistas, especialmente en los de vanguardia como Pablo Palacio, desarrollaron prolijamente esta perspectiva artística y filosófica en sus obras.

Esto se ve reflejado en la novela desde el comienzo con el ya mencionado despertar de Andrés en su cubo, su espacio mental, su conciencia. El saberse hombre moderno y crítico lo lleva a intentar decir las “verdades” al resto de ciudadanos sobre el sistema político capitalista y burgués bajo el que viven, aunque, y esto lo exploraré con mayor profundidad en el siguiente capítulo, sus esfuerzos finalmente le resultarán inútiles a Farinango:

Mira, vamos a hacer una nueva vida. Una nueva vida maravillosa. Vamos a suprimir la corbata y el cuello. Vamos a permitir que todos los hombres se dirijan la palabra con el sombrero puesto. Vamos a prohibir las genuflexiones y las reverencias. Todos podremos vernos cara a cara. ¿Qué más quieres? ¿Qué es lo que vas a perder con eso?

¡Abajo, abajo la burguesía! (Palacio, 2018, p. 192)

El personaje aboga por la eliminación de todos estos detalles sociales inútiles de buenos modales que separan y alejan a las personas, el fin de la farsa. Para Palacio, la enajenación del mundo es tan grande en la modernidad que la crítica y la razón de un solo hombre que intenta cambiar al mundo y abrirles los ojos a sus compatriotas son insuficientes.

En consecuencia, el arte moderno no solamente se ubica en una época que tiende hacia la crítica, que hereda mucho de ella, sino que es crítico de sí mismo. Con mecanismos como la fragmentación, las perspectivas psicocríticas e introspectivas, la metaliteratura y la subjetividad, los artistas de la modernidad ponen en tela de juicio no solamente su contexto, sino sus propias obras y a la literatura misma. Octavio Paz considera que la estética moderna: “[...] se opone a los gustos tradicionales: extrañeza polémica, oposición activa” (1990, p. 20). En *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* Palacio desarrolla un discurso y una forma que trabajan bajo esta perspectiva moderna de ruptura y crítica. Si además se anclan estas últimas palabras de Paz con el contexto de la novela, la cual fue ampliamente criticada por sus contemporáneos criollistas como el ya mencionado Gallegos Lara, es visible la génesis estructural e ideológica del conflicto entre estos grupos de artistas ecuatorianos. Este texto fue polémico y víctima de una potente oposición por parte de los círculos más políticamente sociales del arte ecuatoriano de la época, precisamente, porque era demasiado moderno y no se ajustaba al canon ni a las temáticas que estaban en boga.

Pero esta novedad no deja de ser seductora. No solamente seduce por ser algo nuevo, sino porque también marca una distancia, una frontera, entre el antes y el ahora: el tiempo se escinde y

la gente puede ver claramente que algo cambió de manera drástica en la estética literaria que desarrolla Palacio frente a la de sus contemporáneos, una extrañeza literaria que, aunque no la entiendan, ni la acepten del todo, ni les guste siquiera les puede resultar a su vez intrigante e innegable. Palacio disfrutaba mucho de criticar a la sociedad, quiteña y capitalina, desde la estética de la modernidad, ya que le permitía trascender y hablar sobre otros problemas humanos que también eran relevantes.

Paz dice que la modernidad “nunca es ella misma: siempre es otra” (1990, p. 18), es plural y heterogénea. Uno de los puntos más relevantes que desarrolla este pensador y literato mexicano en su entendimiento sobre lo moderno tiene que ver con la comprensión temporal, ya que hay un cambio importante en la modernidad con relación a las épocas pasadas. Anteriormente se privilegiaba lo único: una unidad entre el pasado y presente. Por el contrario, en la modernidad predomina lo múltiple, lo fragmentario. Se destacan las diferencias y se escinden los tiempos en un presente constante, pero multiforme:

La tradición de lo moderno encierra una paradoja mayor que la que deja entrever la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos—pasado, presente, futuro—se borran o, al menos se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes. (Paz, 1990, pp. 22-23)

He hablado de la alteridad y de la multiplicidad que se gesta en lo moderno. ¿Cómo se traducen estas categorías al campo temporal? El tiempo antiguo y sagrado tiende a la regularización del mundo y de los objetos. Cada pueblo construye su propia necesidad de un tiempo, de una ubicación cosmogónica en el plano temporal. Paz encuentra una clara herencia de un doble pensamiento que resulta contradictorio al momento de determinar la idea del tiempo en la modernidad: el monoteísmo judaico y la filosofía pagana griega (1990, p. 48).

Esta contradicción se da cuando empieza en la modernidad a existir un desprendimiento de la tradición cristiana: “La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente indisoluble” (Paz, 1990, p. 48). Y es que lo moderno abre las puertas del futuro. Hay que destacar en este punto que, en todos los contextos, tanto contemporáneos como antiguos, han existido en diversas interpretaciones y permutaciones una idea de modernidad. Ha habido tantas modernidades como épocas históricas, ya que la pugna entre lo anterior y el presente es algo inherente a la condición humana. Sin embargo, esta es la primera que se autoreconoce como moderna por sus características particulares y es consciente de su modernidad como mecanismo de autocrítica (Paz, 1990, p. 41).

La razón emula un sentido de unidad, desea con fervor acercarse a ella, pero no consigue una identificación plena. La divinidad, por el contrario, sí lo hace; es estática y eterna según la configuración cristiana. La razón entra en conflicto directo con estos planteamientos en la modernidad, ya que se renueva constantemente al negarse a sí misma. El intelecto es entonces un método interpretativo del mundo, otorga orden al sistema, y su objetivo principal es analizar al resto de principios, incluyendo a lo divino. La razón es alteridad, la divinidad es unitaria: “La razón aspira a la unidad pero, a diferencia de la divinidad, no reposa en ella ni se identifica con ella” (Paz, 1990, p. 49).

En este contexto, las obras literarias que surgen y se adhieren a este marco de pensamiento emplean en sus narrativas una interpretación única de la vida del ser moderno. Palacio, por ejemplo, en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* entiende al mundo como un aglutinamiento de fragmentos cúbicos. El tiempo y las formas se diluyen en este constante proceso de destrucción y reconstrucción: el texto es psicológicamente denso por su naturaleza fragmentaria. Existe la idea, la noción, de que hay un desarrollo temporal consecutivo de eventos signado en las marcas

temporales narrativas, sin embargo, al avanzar la novela se elimina a este norte y pareciese que entramos como lectores a un plano de simultaneidad de los sucesos. La complejidad que representa escindirnos de la divinidad, vivir en una época de pura crítica y renovación resulta abrumador. Andrés se torna, entonces, como el epítome del hombre moderno: un ser de fracasos, de caídas, incapaz de conectar con su momento moderno ni de encontrar reposo o significado en lo antiguo mientras más se acerca a la libertad humana y al infinito destino cíclico que su autor ha puesto para él. Una ironía más en esta novela moderna es que ahora el escritor funge como una especie divinidad humana para con su personaje.

Paz determina que la idea de progreso que se desarrolla en la modernidad es un “continuo ir hacia allá, siempre allá—no sabemos dónde. Y llamamos a esto: progreso” (1990, p. 52). Esta conciencia de rumbo hacia el futuro, hacia la muerte, no elimina la necesidad de seguir caminando, y es, precisamente, lo que trastorna la psiquis de los personajes palacianos. Sin embargo, Pablo Palacio realiza un cambio importante. Si para Paz la modernidad niega al tiempo cíclico y mítico de los antiguos y se ubica en un constante presente que se regenera una y otra vez, el escritor ecuatoriano sentencia su tragedia al insertar en el marco de un mundo moderno, de un personaje hijo de la modernidad, el esquema temporal mítico: lo analógico en un mundo de ironías. La novela es cíclica. Ni siquiera posee esas espirales borgeanas que otorgaban a las revoluciones del sistema un margen de cambio. Palacio elimina toda posibilidad de esperanza en su narrativa. Esa es la causa principal de que consideremos a la propuesta de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* como una exposición de la tragedia que vive el hombre moderno.

Y es trágica su condición en el sentido que le da Argullol a los héroes que pueblan la ficción de espíritu romántico, tal como considero es el caso de esta novela palaciana:

Todo arte verdaderamente trágico implica una consideración heroica del hombre. La comprensión de lo ilimitado de la condición humana deviene en resignación o nihilismo si no está acompañada

por la voluntad heroica de lo ilimitado. El Yo romántico posee hasta la saciedad esta voluntad y aquella comprensión: su arte, su poesía, se nutre de la contradicción entre una y otra (Argullol, 2008, p. 19).

Es precisamente esta idea que brinda Rafael Argullol la que me permite concebir a Andrés Farinango no solamente como el hombre prototipo de la modernidad, sino que su enorme voluntad representada climáticamente en su suicidio final y en el asesinato de su hijo para escindirse completamente de la historia lo llevan a configurarse como un héroe trágico romántico porque vive de esta lucha entre energía y muerte.

Si se ha perdido la necesidad de una divinidad, de los esquemas temporales eternos, pensar que resolver y subsanar la existencia al criticarnos constantemente y reinventarnos va a solucionar nuestra condición le parece a Palacio ridículo. Por ello el autor juega con ambos esquemas en su texto para demostrar que se trata de algo más complejo y profundo. El final de la obra nos permite confirmar esta idea:

*Ahora bien:*

*Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá...*

*Tal era su iluminado alucinamiento.* [sic] (Palacio, 2018, p. 243)

Pablo Palacio configura un elemento metaliterario cuando extiende la conciencia de la condena de la tragedia moderna con esta voz narrativa, la única diferente a la de Andrés en toda la novela, como si un dios libertino se divirtiera al verlo danzar en los mismos círculos y repetir incesantemente esta desdicha moderna. Y ese es el problema con la propuesta de un presente constante para Palacio: si nuestra naturaleza está signada por el fracaso, por la muerte, intentar evadir ese destino al segmentarnos en pequeñas partes que pretenden alargar la vida de lo que ya nació muerto es una condena. Por ello, irónicamente, inserta al hombre moderno dentro del

esquema temporal de lo mítico, de lo analógico, precisamente, para remarcar que el ser humano en la modernidad está consignado al fracaso, que no es más que un ahorcado.

En el desarrollo narrativo del primer gran Cubo está la vida interna del personaje: toda su visión política del mundo, cómo él percibe a los demás, al amor, a la sociedad y su visión existencial, la autoestima que se tiene. Es preciso recordar que para este hombre en su propio cubo: “hay algo peligroso” (Palacio, 2018, p. 190), que viene a ser su propia conciencia de héroe trágico romántico en desarrollo. Realmente el texto está cargado de un ritmo sombrío que no descansa, que se mantiene a lo largo de toda la novela y que no revela su causa sino hasta el final, donde podemos encontrar la repetición cíclica de un tiempo sin sosiego: saber que todo lo narrado sucede constantemente una y otra vez es una metáfora de la condición trágica para todos los hijos de la modernidad palaciana.

La otra gran tragedia que se desarrolla en la novela no tiene que ver con los esquemas temporales, sino con nuestro lugar como especie en el mundo. Para Paz la modernidad carga el acento no en la necesidad individual de cada uno de sus miembros, sino en la realidad (irreal) de la sociedad como especie (1990, p. 52):

[...] el tiempo humano cesa de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia; la especie, no el individuo, es el sujeto de la nueva perfección, y la vía que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios, sino la participación en la acción terrestre, histórica. (Paz, 1990, p.53)

Ya no buscamos unirnos con el Dios en la eternidad, sino encontrar un lugar en la historia: una marca de nuestra existencia, aunque sea fallida y mortal. Esta es la solución que presenta la modernidad para nuestra vida cuando nos alejamos de los esquemas temporales míticos y de la necesidad divina. La salvación está en pertenecer, mediante el trabajo y el progreso (el hacer para ser), a la modernidad, así como el arte vive y muere por y para lo moderno, también lo hacen sus

gentes. La modernidad se siente revolucionaria en este aspecto, ya que busca mediante el ejercicio político el involucramiento y la adhesión de las individualidades a la masificación y más contemporáneamente a la globalización social (Paz, 1990, p. 54).

Obligar a la gente a estar dentro del sistema le sirve al propio sistema para mantener ese estatus de pertenencia: sus participantes deben perpetuarlo. Eso no sucedía con el pensamiento mítico o judeocristiano: era Dios quien determinaba la entrada a la eternidad donde todo el tiempo se encuentra detenido. Dios es sinónimo de perfección y de unidad. Para la modernidad lo perfecto no existe, no tiene cabida en nuestra humanidad imperfecta: “No la fusión con Dios, sino con la historia: ése es el destino del hombre. El trabajo sustituye a la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión” (Paz, 1990, p. 53). Esta conciencia temporal que caracteriza al ser moderno lo enfrenta a su propia mortalidad. Al sabernos frágiles, fragmentarios, solos sin Dios en un mundo donde todo es criticable, no queda más que encontrar refugio en otras cosas, en monumentos humanos: aunque eventualmente estos también sean descartados y olvidados, lo importante ya no es complacer a la divinidad para ganar la vida eterna, sino marcar una huella, por más pequeña que sea, en el mundo terrenal: “La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad irreal de la sociedad y de la especie” (Paz, 1990, p. 52).

Palacio juega con estas ideas para configurar su segunda gran tragedia: si el personaje Andrés tiene plena conciencia de su condición del fracaso y de su muerte, de ser un ahorcado, será además incapaz de encontrar trascendencia en la historia. No puede, literalmente conectar con nada. Es más: escinde su propia línea genealógica al asesinar entre supuestos sueños a su propio hijo y, lo que es más irónico aún, lo ahorca cuando ve que la criatura no entiende nada de lo que le intenta explicar acerca del mundo:

¿Pero qué es eso? No entiendes una sola palabra, no has podido escucharme una sola. Lo único que sabes es llorar y gritar con esa angustia de animalucho abandonado. ¡Para qué voy a decirte otras cosas de acá, hijo mío!

Más está bien así. Como nada entiendes, sólo pareces una cosa.

Je, je.

Ven acá entre mis manos, que voy a concederte una gracia. Más estrecho, más estrecho aún... (Palacio, 2018, p. 230)

Farinango corta directamente ese anclaje con la posteridad desde su propia orfandad, una especie de acto misericordioso que lo salva psíquicamente, pero que es incomprensible para sus conciudadanos y lo lleva a su condena ante la sociedad que lo considera una amenaza, un enemigo.

Andrés Farinango es, de hecho, en este mundo palaciano el único que entiende la dinámica del mundo moderno. Esta es la razón para que todo el resto de los personajes parezcan tan ridículos, ilógicos y carnavalescos: en los eventos de la “AUDIENCIA” final donde no faltan las carcajadas excesivas y caricaturescas, donde se revierte el carácter accesorio del juicio y se trastorna en un teatro popular. En esta escena Farinango intenta defenderse de las acusaciones alegando que todo era un sueño a lo que las gentes se burlan, piden que se lo mate y le gritan:

—¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja!

—¡Qué gracioso es!

—¡Qué cínico es!

—¿Lo han oído? ¡Un sueño!

—¡Ja, ja, Ja, ja!

—¡Qué se lo ahorque!

—¡Qué se lo ahorque! (Palacio, 2018, p. 241)

Pablo Palacio critica a la modernidad desde la propia modernidad, empleando irónicamente los esquemas analógicos míticos temporales para exhibir esa caída del ser humano moderno y su soledad en el mundo.

En este punto retornamos al erotismo que encuentra Paz en la modernidad (1990, p. 22), en el proceder de la analogía. Para este autor los dos principios rectores del mundo y del poema son la analogía como la unión en contraste a la escisión del mundo por parte de la ironía (1990, p. 100). La atracción y repulsión de estos mecanismos son fundamento del mundo y de la modernidad. Es casi un proceso de alquimia: por un lado, tenemos a la metáfora perpetua, el Mito como analogía de analogías; y en su opuesto a la realidad histórica cortada por lo irónico. Paz remarca:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal. (Paz, 1990, p. 97)

La analogía permite, entonces, reconocer a la pluralidad y la alteridad dentro de un sistema, darle un sentido a la diversidad de signos del mundo-texto y otorgarles un valor, un significado y un lugar. En suma, ordenar. Gracias a este juego de semejanzas es que conocemos y aceptamos lo otro: su existencia se torna posible y, en gran medida, tolerable:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la palabra es: esto es como aquello, esto es aquello. (Paz, 1990, p.109)

Esta conexión no pretende anular las diferencias, al contrario, como Paz remarca, se funda en ellas. Deviene en una mediación: relacionar términos distintos.

Paz señala que la analogía: “vuelve habitable al mundo” (1990, p. 102), y que ha sido el punto norte y la fuente de vitalidad de muchas culturas y civilizaciones a lo largo de la historia: desde la cosmogonía primitiva del tiempo mítico de unión y de eternidad; pasando por los platónicos, el pensamiento medieval, en la cábala y el ocultismo hasta la poética moderna que inicia, según Paz, con la estética del Romanticismo a fines del siglo XIX en Alemania e Inglaterra. Cabe aclarar que al mencionar previamente al erotismo hago referencia a la idea de Paz del contacto entre el ritmo universal con los cuerpos que suscriben a este orden:

La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y se separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. (Paz, 1990, p. 103)

Por otro lado, lo irónico corta completamente este esquema de armonía ya que, si bien la analogía pertenece al tiempo mítico, lo irónico deviene de la realidad histórica: “La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia” (Paz, 1990, p. 111). Y es que esta divergencia entre los conceptos le parece a Octavio Paz un fenómeno irreconciliable por su comprensión temporal del universo: “Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente” (Paz, 1990, p. 111).

La ironía es la consecuencia y la conciencia de la Historia debido a que nace de ella y la va reformando mediante la crítica constante. Inclusive la propia analogía intenta ordenar a la ironía, pero esta la desgarrar completamente, tal como Palacio lo hace en su novela al otorgarle conciencia

de modernidad su personaje para suicidarlo y reinsertarlo en el tiempo mítico analógico de la infinitud que lo condena a repetir su historia sin fin:

La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y la infausto. (Paz, 1990, p. 111)

Esta disputa entre analogía e ironía, explica Paz, encuentra su origen en la intertextualidad del universo. El mundo es la metáfora de la metáfora, un texto siempre cambiante:

El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis (Paz, 1990, p. 108)

Y en esta enorme metáfora la ironía encuentra cabida ya que: “En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje” (Paz, 1990, p.108).

En consecuencia, la ironía rompe completamente la forma armónica del orden que intenta imponer y manejar la analogía. Orden que ha estado presente desde el principio de la humanidad, que ha regido nuestras civilizaciones, pero que, irónicamente, con el paso de los siglos ha decaído por su propio peso. Los seres humanos tendemos a buscar patrones, es natural a nuestra condición y cuando la Historia universal ha crecido tanto comenzamos a notar las fallas y las incoherencias: ahí pervive la ironía, lista para resquebrajarlo todo. Es por ello que, ante la tragedia de la modernidad, el vivir para morir, autores como Pablo Palacio han dedicado sus esfuerzos literarios para trabajar con estos elementos en sus obras y poner el dedo en la llaga de la irónica condición humana moderna.

Por lo tanto, Palacio no pretende ordenar el mundo o conectar las diferencias para otorgar sentido, todo lo contrario, lo destruye para rehacerlo y luego quebrarlo otra vez. Su ironía no

solamente desprende las partes, las anula. Esto no sólo es notable en la estructura fragmentaria del texto que he dividido en Cubos y subcubos, sino que también está presente en las marcas textuales y temporales que se van perdiendo mientras avanza la novela, además de la inserción de la tragedia moderna en el tiempo mítico infinito de la analogía. Sin embargo, reservo los ejemplos más grandes y significativos de la novela para el capítulo tercero donde junto todo esto con el pensamiento del héroe trágico que nos brinda Argullol.

Ya he comentado que al insertar mecanismos míticos condenamos al hombre moderno a un repetir de su drama e inconexión con el mundo y con la historia de manera perpetua, infinita. Además, el autor nos propone que todo en el mundo de Andrés se torne vacío. Es un proceso, es progresivo y degradante. Desde sus fallidos intentos para conectar con sus contemporáneos, con sus pares políticos y sociales, así como también con el amor representado en Ana y hasta con su propio hijo al que termina ahorcando. Hay una putrefacción progresiva en la obra y en el personaje. Cuando se empieza la lectura, la gangrena comienza su trabajo: la corrosividad de la ironía lo irá trastocando todo lentamente.

Es este uno de los primeros momentos de conexión entre la modernidad, la vanguardia y lo grotesco. Revelar esa cualidad de repente, esa naturaleza que esconde el mundo, es un mecanismo que hermana a estas tres categorías. La lectura de la obra lleva a cuestionarnos la propia realidad en la que vivimos. Comprendemos que el personaje es desde el principio un ahorcado y que su historia es sumamente subjetiva. Para Palacio, finalmente, la modernidad nos ahorca o intenta hacerlo tal como con Andrés. Esa es la verdadera y terrible revelación que nos invita a la reflexión y la prueba de nuestra voluntad crítica (sin llegar a los extremos de Farinango), ya que el mundo moderno es opresivo y aplastante desde la perspectiva palaciana y enajenarnos con sus

estructuras conduce inevitablemente al vacío y a la disolución: la ironía es el camino a la libertad, lo analógico requiere de la sumisión.

Paz comenta que Baudelaire (1990, p. 100) tiene como centro de su poética a la analogía, aunque esté sacudida por el cristianismo y oscile entre la conciencia de la muerte y el pecado. Pablo Palacio desarrolla en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* una estética literaria similar a lo que Paz encuentra en Baudelaire, solamente que invertida: mientras que el centro del poeta francés es la búsqueda de la similitud en el mundo, búsqueda sacudida por la escisión de lo irónico (del pesimismo judeocristiano); Palacio ubica como eje central de su poética, precisa y contrariamente, a lo irónico: el universo de la modernidad en que transcurre está plagado de contradicciones, un contexto donde la figura primordial, Andrés Farinango o el hombre moderno, es incapaz de fundirse con la historia y trascender. Esa imposibilidad proviene de su condición de ahorcado, el vacío que marca al personaje demuestra que en toda su historia no encuentra nunca un momento de conexión con el mundo, con su momento, con la sociedad, ni consigo mismo. Palacio narra la vida de un ahorcado y su manera subjetiva de sentir a la existencia. Esta cosmovisión propuesta por Palacio se ve sacudida por la analogía como intento de escape, de salida frente a la opresión de la tragicomedia moderna, pero no se logra. La analogía y el esquema mítico terminan siendo, ya no reinención, sino condenas.

Toma relevancia la gran conciencia e iluminación que tiene el personaje acerca de su condición. Es Pablo Palacio quien hace recorrer al personaje este camino para demostrarnos a los lectores la vacuidad de la vida. Y no sólo eso, Farinango también sufre al principio de una incapacidad para hacer algo: no puede salir del cubo que lo aprisiona, no consigue encontrar una intimidad en el amor y hasta se limita solamente a escuchar desde su cubo a su amigo morir:

Estás muriéndote, Bernardo. Oigo tus quejidos bajitos pero desgarradores. Tus gemidos...

Tus gemidos y tus gemidos, ay, ¿hasta cuándo? Nosotros éramos los más dulces amigos ¡y yo de aquí no puedo moverme para auxiliarte o por lo menos para verte ahí cerca! (Palacio, 2018, p. 224)

Inclusive en su relación con Ana expresa sentirse violado por ella y se entiende como un simple mueble: “Por eso yo también estoy lleno, con la tranquilidad del mueble fino que tiene todas sus superficies lisas y sus juntas cabales, justas y completas” (Palacio, 2018, p. 213). Andrés intenta de todas las maneras posibles superar ese letargo y sentirse en conexión con el mundo, pero es un esfuerzo infructuoso. Todos estos elementos, reitero, serán revisados con mayor detalle en el capítulo tercero.

En consecuencia, el centro de esta obra palaciana es la ironía: un mundo fragmentario y contradictorio que conduce a los seres humanos al vacío de la enajenación o, en este caso, a la horca de la libertad. ¿Qué se puede esperar de una época, de una existencia, que haga sentir a la gente con la soga al cuello permanentemente? Se puede advertir, además, que Palacio trata, con malicia o con sinceridad, de revisar los diversos aspectos de la vida humana en la modernidad a ver si existe algo que alivie el pesar de la enajenación y opino que lo encuentra en la libertad de la decisión. Lo triste es darse cuenta de que ni las relaciones humanas o sentimentales, ni la naturaleza, ni la lógica, ni la justicia, ni el vecino escapan de este mundo sumido en ironías y capitalismo. El ser humano moderno es francamente incapaz de conectar con su momento histórico porque en la modernidad tenemos la mayor capacidad de conciencia sobre nuestro lugar en el mundo que nunca, es el peso de la Historia, saber es poder y condena.

Para entender de mejor manera la propuesta palaciana es preciso adentrarnos a otro plano interpretativo y teórico: lo grotesco. Si bien el fundamento de la obra son las nociones de vanguardia y el problema de la modernidad, los mecanismos con que Palacio desarrolla estas temáticas en su obra están ceñidos en todo sentido por la estética de lo grotesco. Para ello, Kayser

será de vital importancia ya que, aunque la estética de lo grotesco ha existido, en sus diferentes facetas, a lo largo de la mayor parte de la historia humana de occidente, es en la modernidad donde cobra un verdadero sentido estético. En conclusión, los conflictos de la vida moderna traspasan diametralmente a la novela. Andrés Farinango es sin lugar a duda un hombre representativo de la modernidad cuyo autor habla desde una idea de vanguardia al confrontarse ante las estructuras del poder de su época. Ese diálogo con el mundo es lo que permite a Palacio en su literatura trascender y llegar a la médula de la vacuidad del ser humano moderno.

### **2.3. Rasgos de lo grotesco moderno de Kayser en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)***

Después de una larga y profunda revisión de las diversas acepciones generadas en torno a lo grotesco, desde los romanos hasta la Modernidad del siglo XX, Wolfgang Kayser nos presenta sus conclusiones acerca de la naturaleza de lo grotesco. En su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, este erudito alemán traza las principales coordenadas artísticas a lo largo de la historia en donde podemos encontrar la génesis de lo grotesco, no sólo como concepto, sino como estructura, como una categoría estética general (2010, p. 1). En consecuencia, no se trata de un aspecto aislado o de un simple rasgo, lo grotesco envuelve completamente a una obra, es una estructura compleja y específica. Va de lo estético a un efecto de sentido, a una filosofía.

Para los propósitos de esta tesis me enfocaré en dos consideraciones fundamentales que genera Kayser en torno a lo grotesco para poder proceder al análisis y la propuesta de poética palaciana en el siguiente capítulo: lo grotesco como estética y filosofía que habla sobre la enajenación del mundo moderno y, en un segundo plano, su teoría acerca de los tres ejes que devienen en la disolución del ser humano, la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto del tiempo histórico. (Kayser, 2010, p. 5). Estos dos elementos, además de una comprensión general de lo grotesco, son lo que

principalmente pretendo recalcar en este apartado. La unión de estos conceptos con la novela lo dejaré para el trabajo crítico del tercer capítulo.

Kayser sostiene que lo grotesco se trata de una categoría estética general y la comprende desde tres partes fundamentales: el proceso de creación, la obra en sí y cómo es observada, percibida e interpretada. Es decir, lo grotesco toca y es sensible en todos estos aspectos. Que el arte sea un producto que nace de la intención y la creatividad eleva a la obra y la permite ponerla en contacto con la otredad. Es una experiencia compleja y completa:

El hecho de que la palabra grotesco sea aplicada a tres ámbitos distintos -el proceso creativo, la obra de arte en sí misma, y su recepción- es significativo y anuncia que el concepto es susceptible de convertirse en categoría estética general. Este triple aspecto es único de la obra de arte, la cual es «creada» (*geschaffen*) -enfaticamos esto para expresar el contraste deliberado con otras maneras de producción. (Kayser, 2010, p. 1)

El énfasis que realiza el autor al destacar estos elementos es que lo grotesco pervive más allá de la obra en sí, es una forma única de hacer arte y merece su lugar y definición propia, ya que, al igual que la ironía, el desgaste de la palabra *grotesco* ha conllevado un mal entendimiento del concepto.

El mundo enajenado que hace indudablemente referencia a la modernidad en la que vivimos, posee características específicas según este autor alemán: “[...] por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco (Kayser, 2010, p. 5)”. Lo fundamental de esta cita de Kayser radica en que se trata de una revelación acerca de la realidad en la que vive el ser humano, ese instante donde se comprende que algo no anda bien.

Destaco cuatro pilares fundamentales del pensamiento de Kayser para esbozar una definición de lo grotesco. Posteriormente pasaré a explicar cada uno de ellos con más detenimiento

y detalle. En primera instancia está la idea primigenia del concepto: el mundo enajenado y la subversión de la orientación:

El mundo enajenado no nos permite orientación alguna; nos parece absurdo sin más. La diferencia con lo trágico es manifiesta. Porque en un principio también lo trágico tiene ese componente absurdo. Lo contemplamos en esos átomos germinales de la tragedia griega: absurdo es, en fin, que una madre mate a sus hijos, que un hijo asesine a su madre, que un padre sacrifique a su hijo o que alguien se coma la carne de sus propios vástagos (Kayser, 2010, p. 6).

Esta cita de Kayser encaja perfectamente con la perspectiva que le otorgo a la novela de Palacio en esta tesis: la tragedia de la enajenación moderna y lo absurdo del mundo. Tampoco debe pasar desapercibido las referencias al parricidio que también están presentes en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* cuando Andrés ahorca a su hijo.

Lo grotesco no implica un miedo a la muerte, por el contrario, se trata de un pánico hacia la vida (Kayser, 2010, p. 5). Finalmente, está el debate sobre las dos corrientes que propone Kayser tras su revisión histórica: lo grotesco “fantástico” en contraste con la sátira radical y de cómo cambia la visión del observador del mundo (Kayser, 2010, p. 6). Es interesante notar cómo en épocas tan diametralmente divergentes los seres humanos hayan cultivado y mantenido un aprecio artístico hacia las creaciones pertenecientes a esta estética de lo grotesco. Esto se debe a que lo grotesco explica y define perfectamente al mundo moderno y sus múltiples complejidades.

Kayser sentencia: “lo grotesco es el mundo en estado de enajenación” (Kayser, 2010, p. 4). Para él este hecho, esta enajenación, es un valor constitutivo del concepto. Básicamente se trata de la pérdida total de cualquier sentido de orientación del mundo que creemos conocer. Es decir, lo grotesco nace del cambio, en el momento en que traspasamos el umbral hacia la verdadera naturaleza desconcertante de la vida y de aquello que nos rodea. Kayser lo concreta de mejor manera: “[...] a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que

fundamos nuestra orientación del mundo” (Kayser, 2010, p. 5). El mundo mismo niega al observador de su naturaleza capacidad de que lo comprenda y con ello la capacidad de que los individuos se sientan identificados con su entorno real, de hacerlo propio para ellos.

Este recurso lo comparten diversos autores para diferentes géneros: la extrañeza, la sorpresa, la desazón y lo ajeno. Pero la diferencia con lo grotesco radica en que hay un momento preciso donde esta condición velada del mundo en apariencia es revelada al personaje o al lector y ya nada puede volver a ser igual. El mundo se torna distante y la realidad se difumina. Es repentino y sorpresivo ver cómo y sin previo aviso aquellas cosas que nos anclan y nos dan sentido e identidad dejan caer sus máscaras, ya que siempre han estado distorsionadas y solamente aparentaban cohesión, unidad, analogía en un mundo subvertido de ironías. Ahí está, precisamente, la esencia de lo grotesco. En ese instante justo de la metamorfosis: la caída de la conciencia y la realización de que somos parte de un mundo enajenado. Lo terrible es ver algo que antes no teníamos en cuenta pero que siempre estuvo ahí. Ese es justamente el sentido de la existencia de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, Pablo Palacio nos comparte una obra para salir de la enajenación mediante la crítica. La vida no desaparece, solamente se transforma ante nuestros ojos.

Este traspaso de una realidad familiar y de confianza hacia un estado mental de entendimiento de que ésta complacencia no es más que mera apariencia, irrevocablemente conduce al vacío, al abismo. El develar de la naturaleza extraña del mundo da el segundo punto: ya no tememos que nuestra vida, segura y conocida, termine al morir; lo que de verdad aterriza y oprime es tener que seguir viviendo en un mundo de ilusiones y falsedades, sin certezas y enajenado. En el sentido de que lo que creíamos resulta ser falso, lo grotesco simplemente revela la verdadera forma de las cosas: lo absurdo de la existencia. Se trata por lo tanto de una estructura vorazmente crítica en todo sentido. Lo grotesco devela la fragilidad humana, el sinsentido de las instituciones

y de las “verdades” en las que recargamos nuestra sanidad mental y moral. En consecuencia, la vida misma se torna intolerable.

Y el mundo queda así, irremediable y sin explicación. En este punto, Kayser se detiene un momento para diferenciar la propuesta de lo grotesco con, por ejemplo, lo trágico. Importante diferenciación ya que considero a Farinango un héroe trágico. Si bien se comparten ideas y sentimientos, en tanto creación artística, lo grotesco escapa a toda explicación. En la tragedia llegamos a entender que todo lo maldito de la realidad y de los sucesos tienen un motivo de ser, como vimos en una cita anterior del autor. Estas acciones tientan al orden moral de la sociedad donde suceden y sirven para generar un desarrollo al vivirlos o, en su defecto, son el resultado de alguna entidad que mueve los hilos del destino humano. Nada de eso con lo grotesco: “se trata en primera instancia del fracaso de la mera orientación física del mundo” (Kayser, 2010, p. 5). Además, como espectadores (recordando los tres elementos estructurales que plantea este pensador germano), el sinsentido del mundo en la tragedia no es lejano a nuestras capacidades de comprensión. En el grotesco lo es, ya que el artista no puede ni debe alejarse de lo absurdo.

Estas son, a grandes rasgos, las ideas principales en torno a lo grotesco que expone y fundamenta Wolfgang Kayser que servirán como fundamento para el subsiguiente análisis crítico de la novela. Sin embargo, resulta importante también adentrarnos en otros aspectos circundantes al concepto. Ya mencioné que el tercer pilar de la propuesta de este pensador es diferenciar el tipo de grotesco que se trabaja a partir de la visión de quien lo observa y vive. Esto quiere decir que si vamos al grotesco más antiguo encontramos ejemplos de una mirada iluminada, onírica y soñadora que permitía develar las fantasías del mundo. Posteriormente, hay un cambio notable, se torna la razón el factor fundamental que con cierta indiferencia permite al investigador develar la naturaleza del mundo enajenado. Aparecen, entonces, dos vertientes de lo grotesco

respectivamente: el grotesco “fantástico” y el grotesco satírico (Kayser, 2010, p. 7). Todo esto corresponde, evidentemente, a los diversos momentos y sentimientos que ha tenido la humanidad a lo largo de la historia:

Cierto es que en muchos grotescos no sentimos ya nada esa libertad y amenidad. Pero cuando la obra de arte ha sido lograda, una sonrisilla parece volar sobre el cuadro o atravesar la escena, y en ello es donde encontramos aún un eco de la lúdica travesura del *capriccio*. Pero entonces, y sólo entonces, sentimos algo más. Aún afrontando la perplejidad y el terror suscitados por esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo y desearían distanciarnoslo, la obra de arte verdadera nos regala una secreta liberación. (Kayser, 2010, p. 8)

Lo importante de estas reflexiones de Kayser, continuando con la conceptualización de lo grotesco, es destacar el fundamental papel que tiene la mirada, el ver para darse cuenta son las acciones que requiere una estética de lo grotesco en esencia. Para saber si estamos ante una obra de lo grotesco, el cómo concebamos al mundo está íntimamente ligado a las obras artísticas de esta estética. Además, lo grotesco corresponde y se transforma a la par de los contextos históricos, sin embargo, sus valores constitutivos se mantienen.

Lo cual nos lleva al cuarto pilar: la permanencia. ¿Por qué ha pervivido lo grotesco en el arte? La respuesta está en la cita anterior: esa dulce y secreta liberación al comprender la verdadera naturaleza del mundo. Cuando se logra realmente entender de qué trata esta estructura estética gracias a todo lo revisado previamente, se revela que vivimos en un mundo absurdo y grotesco a la vez. El arte solamente le da forma y palabra, pero ese sentimiento existe desde antaño y probablemente nunca muera. La extrañeza, el sinsentido y sobre todo ese preciso instante, casi fotográfico, en el cual un individuo se da cuenta de la verdadera naturaleza del mundo fundamenta lo grotesco. Kayser nos ayuda a comprender estos elementos y también se encarga de estructurarlos, de volverlos herramientas de análisis y crítica para poder leer de mejor manera las

obras artísticas. Todo esto para determinar que tanto la literatura como la humanidad poseen realidades y formas complejas y diversas. Lo grotesco es solamente una de tantas estéticas de expresividad del arte que develan las realidades del mundo enajenado en el que intentamos sobrevivir.

“What is a man? (throws his wine glass to the floor) A miserable little pile of secrets”.

Dracula, *Castlevania: Symphony of the night*

### **Capítulo 3. La poética palaciana: la disolución del hombre moderno**

Con los elementos contextuales y teóricos previamente abordados hasta este punto, puedo empezar finalmente a adentrarme en materia de la poética palaciana para ir profundizando. No hay que olvidar que el objetivo principal de este trabajo es enlazar los conceptos de lo grotesco y de la modernidad, apoyados con otros como la ironía y la analogía, para ponerlos en diálogo con la novela de Palacio. En consecuencia, este capítulo analizará el texto desde tres procesos que inciden en la disolución del hombre moderno que se desarrollan en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*: la sociedad, el amor y el mundo. Estas categorías encuentran una coincidencia, un paralelismo, importante que ya fue mencionado en el último apartado del capítulo anterior con tres elementos que Wolfgang Kayser fundamenta acerca de la disolución del hombre moderno en su teoría de lo grotesco: “la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto del tiempo histórico” (Kayser, 2010, p. 5). Esta cita guiará el análisis a partir de este momento, por lo que es fundamental tenerla siempre presente.

Siento que en ese sentido lo mejor es ir abordando los temas de manera escalonada. He determinado los tres ejes anteriores (sociedad, amor y mundo) como las categorías fundamentales de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. En consecuencia, tras analizar cada uno se los irá anclando con los siguientes progresivamente. Recordando la estructura formal del texto y la interpretación que le di previamente los diversos fragmentos que componen a esta obra encajan perfectamente dentro de alguna de estas tres categorías. Un segundo momento de análisis paralelo para en capítulo estará propiciado por el pensamiento y la teoría que desarrolla Rafael Argullol en

su libro *El Héroe y el Único* en torno al Romanticismo trágico, su relación con la modernidad y al hombre como héroe.

Quiero proponer a Andrés Farinango como un héroe trágico romántico en la novela ya que este personaje carga consigo el conflicto fundamental del texto: la lucha entre la sumisión que exige el sistema capitalista moderno y que enajena a las sociedades, frente a una reivindicación de la individualidad y de la libertad. En este sentido, Rafael Argullol propicia diversas categorías de análisis acerca de los distintos tipos de héroes trágicos del Romanticismo. Yo creo que Farinango encaja con tres de ellos en concreto: el *superhombre*, el *enamorado* y el *suicida*. Todo esto se irá integrando a medida avanza el análisis, sin embargo, es importante remarcar esta aclaración de entrada.

Antes de proceder es preciso detenernos un momento y clarificar algunos puntos del pensamiento de Argullol cuando emplea el término “romántico”. Este autor trabaja en su libro una concepción del Romanticismo no como una época, movimiento o periodo sino como una filosofía de vida y estética. Lo perfila de entrada en la “Nota preliminar” de su texto: “[...] he centrado mi atención en lo romántico como actitud, como visión del mundo, como conducta intelectual y vital” (Argullol, 2008, p. 18). Al igual que Pere Ballart apunta sobre la ironía, Rafael Argullol indica que el uso desmedido y popular de un concepto teórico deviene en su incompreensión, por lo que este literato español precisa que su interpretación de lo romántico dista de melosas cursilerías: “[...] con la palabra «romántico» aludiré al Romanticismo trágico y no a las distintas excrecencias melodramáticas, formalistas o epigónicas” (Argullol, 2008, p. 19).

Esta aclaración que realiza Argullol en su “Nota preliminar” es tan importante para él que resume en este apartado inicial directamente la intención de su trabajo, así como su idea acerca del Romanticismo. Esta “Razón Romántica” (Argullol, 2008, p. 17) tal y como la denomina el autor

está cimentada en el contraste de lo trágico y lo heroico de la naturaleza humana moderna. Y es que para Argullol, aunque el mundo y el hombre estén signados por la tragedia de la modernidad este pensador encuentra en la actividad estética del Romanticismo a la vitalidad necesaria para dignificar la existencia humana, como también lo consideran Paz y, en cierta medida, el propio Palacio:

No es casualidad que en la actual encrucijada, en que se desvanecen los espejismos y utopías, crezca la necesidad de reexaminar los postreros caminos del espíritu humano. Y, entre ellos, uno, el romántico, que, aunque dijo *no* a su época, desarrolló un caudal de energías vivificadoras de extraordinario alcance. (Argullol, 2008. p. 18)

Queda claro entonces que cuando Argullol habla de Romanticismo alude a un sentido de modernidad, de vigor y, sobre todo, de crítica, de una visión crítica del mundo y de la vida cimentada en el Yo, es decir en la subjetividad. En consecuencia, se puede trazar claramente el camino desde el pensamiento de Rafael Argullol hasta la novela de Pablo Palacio: *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. No podemos olvidar el enorme caudal de lecturas que Palacio, a pesar de provenir del extremo último del Ecuador, pudo adquirir en sus años formativos tal como lo confirma su amigo Benjamín Carrión en *Mapa de América*. Leyó, trabó contacto y asimiló las obras de grandes autores como Mallarmé y Rimbaud, por ejemplo, enormes exponentes del simbolismo francés. Como muestra de estas lecturas que poseía el autor, revisemos una cita del discurso que el Dr. Pablo Palacio enunció en la inauguración del Instituto Ecuatoriano-Mexicano en 1938 en presencia de delegados y funcionarios internacionales:

No es pues nuestro caso el de una cooperación por simple cooperación; queremos obtener de ella utilidad, no mero entretenimiento intelectual.

El gran poeta francés Valery, interpretando la colaboración intelectual y su ideal, dice, según cita del cooperador chileno Walker Linares, que es la creación de una «Sociedad de los Espíritus». (Palacio, 2018, pp. 406-407)

Este caso demuestra no solamente el nivel literario e intelectual que tuvo Palacio a lo largo de su vida al estar al tanto de los autores y artistas internacionales prominentes, sino también su firme convicción para aterrizar los pensamientos y filosofías que adquiriría de sus lecturas, en este caso europeas, al contexto y realidad latinoamericanas, ya que prosigue en su discurso:

Bella imagen del alto poeta; pero según nuestra firme convicción falta mucho al espíritu descarnado para llegar a la realidad. El espíritu en definitiva no es otra cosa que una síntesis, reflejo o traducción de los objetivos, y para que él tenga existencia es necesario que existiera antes de él una realidad. (Palacio, 2018, p. 407)

Palacio habla de un espíritu del pueblo carente de carne, de cuerpo, de unidad. Es así como el escritor concibe la naturaleza de la realidad latinoamericana o por lo menos la del Ecuador: fragmentada. Menciona además que México es un “laboratorio de la justicia social en América” (Palacio, 2018, p. 407) y de la necesidad de un nacionalismo, pero no racial e imperialista, sino racional y que defienda la cultura y la afinidad histórica de las naciones (Palacio, 2018, p. 408). Por ello su enorme esfuerzo por hermanar Ecuador con México: ve al país azteca como un hermano mayor que es referente y modelo para el resto de Latinoamérica, encuentra unidad en nuestra conciencia latina, pero debemos partir desde lo material de las realidades que viven nuestros pueblos día a día para encontrar un atisbo de espíritu nacionalista propio. Palacio, al igual que Martí, aboga por un trabajo identitario cooperativo entre las naciones latinoamericanas.

Pablo Palacio fue un hombre de fuertes convicciones y aunque estaba en el auge de su carrera política cuando da este discurso, en la época fue Secretario Segundo de la Asamblea Constituyente nacional, ya marcaban algunos años de su abandono por las incursiones literarias.

Sin embargo, confirmamos que nunca paró de leer, de instruirse y de aprender. A pesar de que ya no escribiera ficciones, su pluma nunca dejó de trabajar ni de ser mordaz e irónica. Todo esto para demostrar que el autor dialoga tanto en su faceta literaria como política e, inclusive, filosófica, con grandes exponentes del arte y el pensamiento mundial.

En consecuencia, ubico a Pablo Palacio, tanto por su formación como por sus obras narrativas, no solamente como un escritor vanguardista y moderno, sino además como un artista romántico en términos del pensamiento de Argullol, es decir dentro de la noción de un Romanticismo estético en método y filosofía, así como trágico en concepto. ¿Y cuál es entonces la gran tragedia del hombre moderno en este Romanticismo? Rafael Argullol nos lo dice claramente: se trata de un ser humano atrapado desde la conciencia de su condición en la impotencia de su existencia:

*Desde este punto de vista puede decirse que el «espíritu moderno» nace en el momento mismo en que el «hombre renacentista» percibe el verdadero significado de su «fuga sin fin», maravillándose de su poder y estremeciéndose ante su impotencia. [sic] (Argullol, 2008, pp. 27-28)*

Argullol menciona al “hombre renacentista”, ya que para él son tanto el Renacimiento como el Romanticismo estéticas y tragedias del Yo en diversos actos, es decir, una prolongación de un sentimiento ante la vida compartido por los artistas y pensadores que coinciden en esta visión del mundo:

*¿Pero esa afinidad romántico-renacentista debe adjudicarse tan sólo a Shakespeare? Evidentemente, no. Shakespeare es únicamente el último cuadro del primer acto de la moderna «tragedia del “Yo”». (Una «tragedia» cuyo segundo acto es el Romanticismo y cuyo tercer acto, ¿o tal vez el desenlace?, lo jalonan los Nietzsche, Kierkegaard, Kafka, Joyce, Beckett...). (Argullol, 2008, p. 25)*

Para Rafael Argullol, la gran tragedia del hombre moderno que trabaja el Romanticismo en su estética es la conciencia del Yo al dejar de lado el trascendentalismo religioso y espiritual, en muchos casos anti humanista según el autor (2008, p. 29); y, a la par, abandonar la supremacía del hombre sobre el mundo que propagó la Ilustración. Los seres humanos estamos condenados en la modernidad a ser completamente dueños de nuestro destino, no hay dioses que controlen y muevan los hilos del universo, ni tampoco una naturaleza sometida a nuestro capricho: la dualidad es el designio de la humanidad, ser fuertes y débiles a la vez. Con todos estos elementos Argullol define, finalmente, la condición del Yo en el Romanticismo:

De manera que el resurgimiento del Yo en el Romanticismo implica, decisivamente, la recuperación de la idea renacentista del hombre como unidad de poder y de impotencia, de conocimiento y de enigma, de subjetividad y de naturaleza. (Argullol, 2008, p. 29)

El hombre moderno no es ni amo ni esclavo, simplemente es, existe, y su vida está ineludiblemente encaminada al vacío. La única seguridad es la marcha incansable del tiempo hacia adelante y la obsolescencia de nuestra especie y de las formas que dejamos atrás. El pánico del olvido ha estado presente desde el principio de nuestro despertar intelectual: las pinturas rupestres, esas palmas que quedaron plasmadas durante miles de años son la huella de una consciencia de una persona que quiso dejar en el mundo una marca única para denotar que existió, que estuvo y que fue. Una huella en el mundo, ¿es cura para el olvido? El arte y la poesía, tanto para Paz como para Argullol, son una manera de dignificar nuestro camino hacia la nada:

Volviendo a la mente romántica, ante la evidencia de este silencio ella levanta el muro de una ética heroica: la palabra poética, el arte trágico, no relevan al hombre de la Nada, pero le dignifican mediante el triunfo de la identidad y el conocimiento de la belleza. (Argullol, 2008, p. 392)

Enfoquémonos nuevamente en la novela de Palacio, ha quedado claro que Andrés Farinango deambula infinitamente en dirección al vacío. Él es el prototipo del hombre moderno

que formula este Palacio con un espíritu romántico que dialoga con la tragedia humana. Por ende, retomando el esquema de triadas, puedo poner a Farinango dentro de la categoría de héroe trágico romántico en tres momentos fundamentales que figura Argullol en su teoría acerca de los tipos de Yo heroico del Romanticismo: el *superhombre*, el *enamorado* y el *suicida* en conjunción con el *sonámbulo*. Cada uno de estos tipos de héroes se adherirán a sus respectivas categorías de lo grotesco que nos brinda Kayser: el *superhombre* con la anulación de categoría de cosa, el *enamorado* con la destrucción del concepto de personalidad y, finalmente, el *suicida* con el derribo de nuestro concepto del tiempo histórico.

Si bien por la naturaleza de sus textos sabemos directamente que tanto Octavio Paz como Argullol encuentran una posibilidad de conciliar la condición humana en la modernidad mediante la palabra poética, queda todavía por determinar si Pablo Palacio en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* comparte y, sobre todo, encamina su novela en este mismo rumbo, otro punto a tener en cuenta durante el desarrollo del análisis. Finalmente, se complementarán estas ideas con el pensamiento de Bolívar Echeverría acerca de la americanización de la modernidad que nos permitirán contextualizar de mejor manera el sentido identitario que circunda la novela, así como también sus reflexiones en torno a la “blanquitud” como un aspecto fundamental de la modernidad capitalista.

### **3.1. El hombre moderno y la sociedad: el *superhombre***

El primer eje establecido es la disolución del hombre moderno dentro de la sociedad, específicamente de la que crea Palacio en su novela. Como he apuntado antes, este autor es escandalosamente objetivo y mordaz con sus pensamientos y reflexiones, así como también con su sentir frente al mundo y a la vida desde una perspectiva romántica trágica. Se trata de una crítica ante el momento social, histórico y político que el escritor tuvo que vivir: la apertura del siglo XX

y el inicio de una modernidad atrasada para el Ecuador en un mundo lleno de conflictos, guerras y depresiones económicas.

Partiendo de un contexto así, es solamente natural la crudeza con la que Pablo Palacio retrata y configura una sociedad para su personaje: Andrés Farinango es el prototipo del hombre moderno palaciano. No por qué él sea un modelo que seguir, realmente no hay nada didáctico en esta obra, sino debido a que Andrés es el depositario de la perspectiva acerca de la modernidad y del lugar que los seres humanos ocupan dentro de ella para Palacio. Argullol comenta en su libro que los personajes trágicos para los autores del Romanticismo son, de alguna manera, ejercicios introspectivos: “Como en toda tradición trágica, hay una autentica identificación entre el artista y los personajes en los que aquél refleja su propia circunstancia existencial e histórica” (Argullol, 2008, p. 395). El personaje funciona, entonces, como espejo de la crítica del autor y de su persona. Lo que Pablo Palacio nos dice y nos deja en su obra, finalmente, es la certeza de que vivimos en un mundo enajenado que despedaza al hombre moderno y lo conduce al vacío.

Rafael Argullol explica que la naturaleza, el estado primordial del mundo moderno, es la enajenación, de igual manera que lo configura Kayser:

El «Espíritu de la Época», estrechamente consecuente del sentimiento romántico de la «caducidad de la Historia», muestra al hombre en el punto más alejado posible del *Único*; y lo que es todavía más grave: muestra al hombre complacido de su propia miseria. (Argullol, 2008, p. 329)

Sin embargo, es el arte, en este caso la literatura, el que permite la conjunción de estos conceptos, y hace posible trazar un puente entre la modernidad de Argullol y Paz con lo grotesco de Kayser. Es mediante el ejercicio de su poética que Pablo Palacio dialoga con el sentimiento trágico romántico para poner a su personaje y a sus lectores en un estado de consciencia acerca de la profundidad y la gravedad de la enajenación en la que sobreviven los seres humanos en el mundo moderno.

Por ende, resulta lógico empezar el análisis revisando cómo funciona la sociedad en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* y cuál es el lugar y el papel que tiene Andrés Farinango dentro de ella. En un verdadero espíritu palaciano, comenzaremos por el final del texto con las últimas frases que cierran y a la vez abren el círculo narrativo de la obra:

*Ahora bien:*

*Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá...*

*Tal era su iluminado alucinamiento.* [sic] (Palacio, 2018, p. 243)

Recupero nuevamente esta crucial cita para destacar el uso que le otorga Palacio a la palabra “iluminado” como forma final de describir a su personaje ya muerto en este punto, pero listo para volver a empezar el ciclo. Pablo Palacio es un escritor muy preciso y prolijo en sus descripciones y debemos estar siempre atentos hasta de la más mínima palabra que emplea, ya que nada es gratuito, todo está fríamente calculado en su narrativa. ¿Dónde radica la posible iluminación de Andrés Farinango? En gran medida, la tragedia intrínseca del personaje y su disolución paulatina pueden perfilarlo como un hombre de poca voluntad, manipulado, e inclusive, pasivo. Sin embargo, Andrés es mucho más de lo que aparenta. La novela vive y gira en torno a él. Es este hombre y el desarrollo de su historia lo que verdaderamente le interesa a Palacio, contar su experiencia vital es el núcleo de la novela. Por ello se siente que, aparte de Ana, el resto de los personajes son completamente secundarios lo cual deviene en mí interés por centrar el análisis primordialmente en Andrés. Es mediante Farinango que el autor consigue plantar en sus lectores sus conclusiones sobre la existencia humana.

Andrés es el modelo del hombre en la modernidad porque está disuelto en ella y, además, él está plenamente consciente de ello. He ahí la razón de su iluminación, de su lucidez. Insertar esta palabra justo en el momento en que Palacio quiebra su esquema irónico introduciendo al

tiempo mítico cíclico al condenar a la historia a repetirse infinitamente no debe pasar desapercibido. Nos deja muy en claro que Farinango es especial y podemos comprobarlo con diversos ejemplos en toda la novela y en todos los ejes marcados. Lo fundamental es no asumir que esta novela carece de sentido porque se trata acerca de los pensamientos de un hombre enloquecido ahogado en la miseria o peor aún, que la obra es una colección de delirios oníricos del personaje o del autor. Andrés no está perdido, sabe perfectamente lo que es y se reconoce como tal: un ahorcado. De hecho, posee una voluntad inquebrantable como lo veremos a lo largo de este análisis.

Es este el motivo porque considero a Farinango como un héroe trágico en términos de Argullol y ahora podemos anclar la primera figura del Yo heroico trágico, el *superhombre*, con el personaje. El literato español nos brinda una primera definición acerca de esta categoría que conjuga magistralmente lo que he estado abordando en los párrafos previos, la enajenación del mundo moderno y el personaje lúcido de su tragedia que, además, funciona como espejo y reflejo de los sentimientos de su creador:

El artista romántico acostumbra a representar un mundo en el que él mismo mediante su *alter ego*, el protagonista, se enfrenta al mundo de la realidad. A través del *superhombre* proyecta su aislamiento y su rabia vital ante lo que él considera incompreensión y mediocridad de la sociedad que le rodea, y así, de su fragilidad de hombre acorralado hace crecer la gigantesca voluntad de quien desafía a su tiempo. (Argullol, 2008, p. 396)

Resalta otra cualidad tanto de Farinango como de Palacio: ambos son desafiantes. Y es que ser contestatario y crítico siempre involucrará una gran voluntad por parte del sujeto: para mantenerse firme contra el mundo y para no sucumbir al desquicio. La voluntad de llevar la causa hasta las últimas consecuencias existe en el personaje con el asesinato de su hijo. No hay que olvidar que Andrés nunca deja de ser un iluminado en la infinita novela que lo alberga y que, en

cambio, desgraciadamente, Pablo Palacio terminó su vida encadenado, literalmente, por la locura de su enfermedad.

Tras su despertar en la “PRIMERA MAÑANA DE MAYO”, Andrés mete a todo el mundo en un cubo para que escuchen su discurso. Llama a los burgueses, a los expulsados, a los descontentos, a gente grande y pequeña por igual, a pobres y ricos, a románticos y aburridos. Los va deformando, pidiendo a los presentes que, cual camión urbano, se arrimen y hagan espacio, por favor, no sean malitos, que al fondo entra otro más. “Entrad todos vosotros, compatriotas de este chiquito país” (Palacio, 2018, p. 190), enuncia Farinango mientras describe que todos pueden y deben caber dentro de este cubo que llaman país, en el cual dentro de sus: “[...] grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga y se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su sitio justo como obra de goma” (Palacio, 2018, p. 190) encontrarán sitio.

En este punto, no se deben olvidar las marcadas tendencias de izquierda que el autor tuvo. Sus creencias políticas calan profundamente en su narrativa. Tomemos como ejemplo las propias palabras de Palacio en una entrevista de 1934 que fue publicada en el diario *El Universo* de Guayaquil y que figura dentro de las *Obras completas*. Cuando le interrogan por su postura política el escritor responde lo siguiente:

—¿Su credo político, doctor Palacio?

—Como usted habrá notado, mi concepción de la vida es materialista y, como joven que soy, interpreto a través de un prisma socialista y, por lo tanto, pertenezco a este movimiento.

(Palacio, 2018, p. 351)

Pablo Palacio se reconoce en la misma entrevista no solamente como un socialista de corazón, sino además como un “hombre de partido” (2018, p. 351), es decir, es un ávido militante del Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) de la época. Esto indica que tanto por sus discursos como por sus

trabajos literarios y sus incursiones políticas y gubernamentales, Palacio era un hombre de acción en el sentido de que quería materializar sus creencias en obras concretas para el beneficio del pueblo ecuatoriano y de la humanidad. Finalmente, un escritor que publica desea ser leído, absorbido por sus contemporáneos y futuros lectores. Quiere que le pongamos cuidado a sus palabras tal como lo hace el personaje en el *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*.

Este pensamiento político socialista se ve reflejado en el discurso que desarrolla Andrés al iniciar la novela:

He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estas 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. (Palacio, 2018, p. 191)

En esta cita aparece una primera impresión de lo que significa la modernidad para Palacio: es la dualidad entre el mundo nuevo y el antiguo, por ende, la tragedia el ser humano es no saber dónde caerá cuando salte al remolino. Hay que matizar a esta modernidad la cual está fuertemente anclada a un modelo específico de capitalismo norteamericano. Para ello resultará útil revisar el pensamiento que desarrolla Bolívar Echeverría en su libro *La americanización de la modernidad*:

La modernidad capitalista puede ser vista como un “proyecto civilizatorio” que comenzó a gestarse de manera espontánea e inconsciente en la vida práctica de las sociedades europeas a comienzos del segundo milenio de nuestra era. Su propósito ha sido reconstruir la vida humana y su mundo mediante la actualización y el desarrollo de las posibilidades de una revolución técnica cuyos primeros anuncios se hicieron presentes en esa época a todo lo ancho del planeta. (Echeverría, 2011, p. 18)

Esta génesis de la modernidad capitalista se verá afectada por el curso de la historia colonialista.

Echeverría traza una línea temporal en donde marca una diferencia sustancial: la modernidad “americana” deriva, desde el siglo XVII, de una zona geopolítica específica: el noroccidente de Europa (2011, p. 22). Este hecho genera dos vías de modernidad donde la parte sur mediterránea europea conserva un importante sustento católico, mientras que la modernidad americana será hija de una corriente protestante. El autor remarca que esta diferenciación tiene que ver más con el sentido identitario-político de la vida cotidiana que de materia teológica. La modernidad americana, además, tiene la cualidad de que llega al nuevo continente gracias al trabajo de los evangelizadores que estaban en constante lucha contra la barbarie (Echeverría, 2011, p. 23) de cualquier otra cultura diferente. Con este contexto en mente finalmente es posible aterrizar una definición de modernidad americanizada:

La modernidad “americana”, como prolongación de la particular modernidad noreuropea, viene a culminar algo que el cristianismo pareciera haber tenido el encargo de preparar: una sociedad dotada de un *ethos* que la vuelva capaz de dar una respuesta positiva, “realista”, aquiescente y dócil, al “espíritu del capitalismo” (Max Weber), a la solicitud que éste hace de un cierto tipo de ser humano capaz de ser funcional con la acción que subsume la vida humana al capital. (Echeverría, 2011, p. 23)

La solicitud de un tipo de ser humano específico, dócil, enajenado pues, que figura y propaga el capitalismo americano es lo que, justamente, horroriza y rechaza Palacio tanto en su narrativa como en su vida política. Recordemos nuevamente su idea del espíritu de un pueblo, sobre como fundamento del ser latinoamericano. Es imperativo en la hora actual conocer y reconocernos en nuestros contextos para evitar caer en la enajenación capitalista. No se diga en esta época digital y virtual donde es todavía más fácil perdernos en la complacencia del capital. Otra idea importante que desarrolla Bolívar Echeverría que servirá para este análisis de la novela es la repetición adictiva que consume la vida del hombre moderno:

En la vía “americana” -noreuropea al extremo- de la modernidad capitalista, la mercantificación de la vida y su mundo, la subsunción de la “forma natural” de esa vida a su “forma de valor”, se cumple en condiciones de extrema debilidad de la primera, de su falta de recursos para resistirse a la acción de esta última. Es una vida “natural” cuya creatividad está “congelada”, encerrada en la inercia o la repetición. Nada o casi nada hay en la experiencia práctica de los individuos sociales que los lleve a percibir una contradicción entre el producir y consumir objetos en calidad de “bienes terrenales” y el hacerlo tratándolos en calidad de mercancías. (Echeverría, 2011, pp. 23-24)

Con estos elementos en mente, resulta preciso observar cómo procede Farinango con su explicación, con su visión de la existencia humana. Es curioso que un personaje, apenas iniciada la novela, dé un discurso donde sucintamente nos exponga de manera literaria todos los elementos que he estado trabajando a lo largo de esta tesis y defina sus intenciones y funciones. Habla de que él es un simple hombre proletario pequeño burgués que ha encontrado una manera de vivir en este mundo moderno con los buenos y estimados burgueses (Palacio, 2018, p. 191). Esta autopercepción es interesante ya que Echeverría remarca su principio de “blanquitud” en la modernidad americana: “[...] surgió una peculiar identidad moderna, la “blanquitud”, según la cual no basta con ser moderno-capitalista, sino que también hay que parecerlo” (Echeverría, 2011, p. 23).

Echeverría desarrolla este concepto con mayor profundidad en su libro *Modernidad y blanquitud* (2016) donde dice: “[...] a partir del reconocimiento de un “racismo” constitutivo de la modernidad capitalista, un “racismo” que exige la presencia de una *blanquitud* de orden étnico o civilizatorio como condición de la humanidad moderna” (2016, p. 58). Esta “blanquitud”, como la denomina el autor, pasa a ser un rasgo determinante y diferenciante entre los individuos de una sociedad capitalista americanizada: genera desde el nacimiento quienes son los “winners” y aquellos que serán “losers” (2016, p. 59) en las sociedades y los pueblos que se suscriban a este

modelo. Ese determinismo racial nos permite hablar de un ser etéreo que es el depositario de los ideales capitalistas americanos:

En este plano elemental, la identidad humana propuesta por la modernidad “realmente existente” consiste en el conjunto de características que constituyen a un tipo que se ha construido para satisfacer al “espíritu del capitalismo” e interiorizar plenamente la solicitud del comportamiento que viene con él. (Echeverría, 2016, p. 58)

Remarco el tema de la “blanquitud” que desarrolla Echeverría en su libro, ya que tiene importantes implicaciones para comprender el contexto social ecuatoriano que hemos venido conformando desde que nos volvimos una república independiente en 1822: la valoración de la identidad de un individuo tiende recaer profundamente en la aceptación y reverencia hacia lo blanco europeo como superior y a renegar las raíces étnicas originarias al calificarlas de inferiores o bárbaras. Ya lo comenta Adoum en *Ecuador: señas particulares* acerca de la situación indígena en el país: “Se me ocurre, en nuestro caso, que siglos de experiencia han demostrado a los indios que en cada diálogo con un blanco siempre tienen algo que perder” (Adoum, 2016, pp. 36-37). Y es que a pesar de que el Ecuador es una república pluricultural y plurinacional sufre gravemente de una modernidad capitalista altamente racista que adopta cabalmente a la construcción de una “blanquitud” hegemónica como modelo de valor y prestigio. Prosigue Jorge Enrique Adoum con su comentario explicando la naturaleza histórica del lugar social que ocupan los indígenas en el Ecuador:

[...] no han sido el centro de difusión de un imperio, como en el Perú y, hasta cierto punto, Guatemala, ni hemos hecho, con ellos, una revolución, como en México, a fin de que cobráramos, juntos, conciencia de una nación india, que sustituyera a nuestra nación racista. (Durante mucho tiempo se había insistido, como muestra de acierto del programa de gobierno, en la necesidad de «incorporar al indio a la cultura», dando por sentado que la cultura era blanca y, a regañadientes, mestiza, y que el indio no tiene la suya. (Adoum, 2016, p. 38)

El concepto de “blanquitud” que nos brinda Bolívar Echeverría nos es de utilidad para conocer los mecanismos que tiene la modernidad capitalista para generar estereotipos y necesidades en la gente: el autoreconocimiento del individuo como forma de pertenencia a la sociedad, a pesar de que se fundamenta en un principio europeizante tanto del cuerpo como de la psiquis:

El rasgo identitario-civilizatorio que queremos entender por “*blanquitud*” se consolida, en la historia real, de manera casual o arbitraria sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una *blancura* racial-cultural. (Echeverría, 2016, p. 60)

De todos modos, este es un aspecto formativo para la sociedad humana moderna capitalista: exigir que el individuo se defina en los términos más modernos y capitalistas que le sean posibles y que le sean permitidos, con el objetivo de no ser excluido de la pira. Y aunque Palacio en su novela no vuelca ninguna relevancia a nuestra oriunda problemática racial, apunta más bien hacia la universalidad de la tragedia humana.

El personaje desde su lucidez entiende que debe encender la lucha para iniciar el cambio y son tanto su espíritu trágico como su voluntad las que lo llevan no a la complacencia, sino a la crítica total. Por ello, la médula del argumento de Andrés es incitar a sus coterráneos a la irreverencia en contra de ese sistema capitalista norteamericano racista:

«Camarada:

Cuando estés delante del poderoso, ¿por qué tiembles? Todo poder, viene de ti. ¿Por qué no le escupes? ¿Por qué no le envileces con su misma pequeñez? ¿Por qué no le abofeteas?

¿Sabes que él está hecho de otro barro que no sea una poca cosilla de miserias y vergüenzas?

¿Por qué te humillas? ¿Por qué?

Espera que la piara se dé cuenta de que la sordera del todopoderoso no tiene edad y verás cómo se viene -hambrienta e inflamada- y aprieta el cuello de los usurpadores. (Palacio, 2018, pp. 192-193)

Queda la idea de que para Farinango, mientras hace alusión a temas bíblicos con la mención del “barro”, considera que lo que nos hermana en la sociedad es, desgraciadamente, la enajenación, que nadie es inherentemente mejor o peor que su camarada, y que todos estamos signados por la vacuidad del mundo moderno. De eso tenemos que escapar, ahí está la humillación. Acerca de esta cita en concreto, Ma. Del Carmen Fernández en las notas a pie de página de las *Obras completas* de la edición de Libresa comenta lo siguiente:

[...] en este párrafo interesa señalar el valor despectivo del sustantivo *piara*, con que se denomina a la gran masa de población. Nótese asimismo cómo Andrés arremete aquí contra las creencias religiosas dominantes, en que los pobres buscan consuelo a su miseria (Fernández en Palacio, 2018, p. 192).

También en el fragmento “REVOLUCIÓN” el autor retoma esta misma idea de la condición escindida del pueblo común y proletario, de los incompetentes oligarcas que mantienen el poder.

Retrata a estos últimos de una manera grotesca:

Pesas, pesas tanto.

Pues salta sobre un platillo de la balanza para ver si nos das el gusto de elevar a los monigotes del otro platillo. Les parecería volar.

Ya ves cómo hablan, como bracean, cómo juran, cómo se hurgan las narices. (Palacio, 2018, p. 199)

Con estas líneas Palacio abre el tono que tendrá todo el texto: la crítica total de la sociedad. Recordemos que en su discurso de 1938 el lojano enuncia que el espíritu de un pueblo es equivalente al conocimiento que tenga de su realidad. Andrés desarrolla una idea similar: denuncia

el poder otorgado a los oligarcas, recordándole a la gente que sus vidas están, últimamente, en sus propias manos y ni Dios ni nadie los va a salvar del hambre, la desesperación o del vacío en última instancia. Esa es la real tragedia de la modernidad: no hay instituciones en las que resguardarse. En esta cita, Farinango escinde completamente cualquier posible reverencia a los esquemas míticos y teológicos como formas de redención o trascendencia. Por ahí no es el camino. Inclusive llega a ser crítico con sus propias ideas mientras habla, una autorreflexión que lo conduce a la desesperanza. Al inicio nos incita a tirarle “un puntapié a la lora” (Palacio, 2018, p. 192), es decir, a no promulgar ideas ajenas sin meditarlas previamente cual mero psitácido, pero al mismo tiempo se va dando cuenta de lo infructuoso de sus esfuerzos. Su iluminación no cala en el pueblo capitalista y enajenado:

Y no llegará el día en que te hayas reconquistado.

No eres tan fuerte como para deshacerte del yugo.

Mira el día pasado y el de hoy y mira así todos los días de tu vida. Estás hecho de esclavo como tu voz está hecha de sonido. Así totalmente y sin esperanza.

He dicho, camarada». (Palacio, 2018, p. 193)

Aquí se encuentra una clara muestra de ese espíritu de héroe trágico que configura Argullol como el *superhombre* que está presente en Andrés Farinango:

La relación del romántico con el género humano es de amor y odio. Su misantropía emana de «amar excesivamente a los hombres»; su desencanto y su desperdicio es consecuencia de la conformista incapacidad del hombre por ser dios. [...] Los aristócratas del alma se enfrentan a los hombres que poseen almas de esclavo. (Argullol 2008, pp. 398-399)

Sin embargo, esa lucha contra las “almas de esclavo” se ve truncada por la autorreflexión y crítica del propio personaje en su discurso, confirmándose, además, por el fracaso de su empresa. ¿Cómo sabemos que su mensaje es incomprensible y está perdida la causa? Por las líneas que

inmediatamente siguen tras finalizar su discurso, conocemos la reacción de sus interlocutores ante semejantes sentencias:

—¡Bravo! ¡Bravo el compañero Andrés!

—¿Has oído todo? ¿Has oído?

—¡Qué bien!

—¡Pero si dice las verdades el camarada Andrés!

—¿Has oído? ¿Has oído?

—¿Has oído? (Palacio, 2018, p. 193)

Resulta absurdo que luego de incitar al pensamiento propio y de concluir un discurso alegando una eternidad de sumisión y esclavitud, quienes lo escuchen lo celebren con tanta unción. Noto que para Palacio ser loros repetidores de cualquier cosa que nos digan es un gran sinónimo de estar profundamente enajenados: es ser complacientes y sordos ante nuestra realidad, la enajenación nos arranca el espíritu. Y sin esa conciencia, sin esa iluminación como la he denominado en este trabajo, resulta imposible conciliar la tragedia moderna.

Sin embargo, si la tragedia del hombre moderno es vivir en un mundo de naturaleza enajenada, rodeado de personas plácidamente enajenadas en el capitalismo americano y sin posibilidad de trascendencia alguna, ¿cuál sería entonces el camino hacia esta conciliación, si es que lo hay? Argullol resuelve este conflicto desde el arte:

Para el Yo heroico, del dolor y de la soledad del conocimiento surge la energía gozosa de la acción y, consecuentemente la posibilidad de *conciliación trágica*. El héroe romántico posee en alto grado los principios universales y atemporales del Yo heroico. En él resurge, con el redoblado vigor de un último brote, el «fondo heroico del arte». (Argullol, 2008, p. 395)

Es el vigor de la creación poética, el acercamiento del ser a la belleza lo que en última instancia dignifica nuestra existencia moderna. Ese es el objetivo principal: la dignidad humana. No

someterse al designio divino, pero tampoco al humano. Si indudablemente estamos condenados a que mientras más vivamos, irónicamente, menos tiempo de vida tengamos, ¿qué nos queda? Intentar mirar al abismo con cierto orgullo, ser consecuentes con nuestro pensamiento y acción, no para trascender, sino para, por lo menos, morir de pie. Esta perspectiva nos evita el sentimentalismo del sufrimiento de la condena al vacío o de los lamentos de infiernos cristianos. Volvemos al tema de la subjetividad, aunque la modernidad capitalista pretenda dictaminar objetivamente cómo vivir nuestras simples existencias dentro de sus sistemas y de ponerle un precio a la vida, dependerá de cada uno, como individuos, pero también como sociedades, salir de la enajenación. Finalmente, se trata de una postura liberadora.

Sin embargo, Palacio también parodia de manera irónica esta posibilidad de belleza y liberación mediante el arte en su fragmento “30” antes de “REVOLUCIÓN”:

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados.

Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? (Palacio, 2018, p. 199)

La problemática que plantea el autor en este comentario es principalmente de carácter temporal, a eso se refiere con lo de los traslados. La existencia humana, sobre todo en la modernidad, es demasiado corta como para poder comprender en su momento a aquellos que crean, además de que estamos en un estado de enajenación social suprema. La obsolescencia llega a todas las cosas y, como loros, muchas veces fallamos en reconocer el verdadero sentido del arte y nos contentamos con babosearlo. Sin embargo, al empezar y finalizar este fragmento con la misma frase, condena el autor a que este proceso de intercambios trancos sea algo eterno. No existe para los seres

humanos, entonces, la posibilidad de una dignidad o de la trascendencia mediante la vía de la belleza artística ni tampoco histórica.

La novela, por lo tanto, no se trata de un viaje de descubrimiento ni de la oscura revelación a este hombre moderno, representado por Andrés, de su decadente realidad social. Recordando lo que Kayser plantea con el mundo enajenado: se trata de ese instante preciso en donde la persona reconoce la verdadera naturaleza de su entorno. Palacio ya le otorga de entrada a su personaje esta facultad, esta iluminación. Por eso determino que Farinango es especial y funge como espejo y vehículo de su creador. La sombra de Palacio, su mirada y su voz están siempre presentes, entenebrece a todo el texto como lo menciona en el fragmento titulado “ODIO” citado en capítulos anteriores: “Quiero entenebrececer la alegría de alguien. Quiero turbar la paz del que esté tranquilo. Quiero deslizarme calladamente en lo tuyo para no tengas sosiego” (Palacio, 2018, p. 196).

Es tan magna su presencia que muchas veces recurre a un discurso impersonal en sus fragmentos, donde realmente no podemos comprobar si es el personaje el que habla o el autor, es decir, Palacio se diluye en su propio texto. Nos va quebrando la razón poco a poco. Ese es realmente el verdadero objetivo y sentido de la existencia de esta obra: no se trata ni de que el escritor conozca estas respuestas sobre la tragedia del hombre moderno en el ámbito social, ni de que su personaje las descubra; lo desafiante es que verdaderamente sea el lector el que tiene que darse cuenta de esta realidad y asimilarla.

En literatura, un esquema elemental de interacción y dialogo que existe en una obra es el de autor-personaje-lector. En este caso la iluminación, entendida como el descubrimiento de la enajenación del mundo, ya la poseen tanto Palacio como Andrés: autor y personaje. El escritor ya se cercioró de que Farinango venga de entrada con este conocimiento. En consecuencia, estas dos figuras son casi insolubles el uno del otro como también lo menciona Rafael Argullol. La única

pieza faltante de ser partícipe de la lucidez es la del lector y darnos cuenta de esto, como lectores que somos, es crear una enajenación dentro de otra, una meta-enajenación de alguna manera. Nosotros solamente presenciamos la vida de un ahorcado, nuevamente, no hay nada gratuito en esta novela, para darnos cuenta de que también lo somos. En términos palacianos, el hombre moderno capitalista es un ahorcado, así entiende este autor a la disolución.

En tan sólo el título de la novela, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, Palacio ya lo dice todo. Muy al estilo de Luigi Pirandello, autor que el lojano conocía muy bien: tenemos ante nosotros a un artista que emplea la teatralidad de un mundo literario para llevar a sus espectadores a una reflexión profunda sobre la modernidad. Además de que a ambos les gusta condenar a sus personajes al infinito. Volvamos al “verdadero” inicio de la novela, a la “PRIMERA MAÑANA DE MAYO”. Como ya mencioné en el capítulo dos, la novela comienza con el final del día para proceder al despertar. Sin embargo, ahora nos centramos en otro punto: la iluminación y la conciencia. Es el propio Andrés quien nos expone la realidad de su mundo cúbico. Es él, son sus interpretaciones las que dan cuenta de vacuidad de la vida moderna. El cubo como cárcel, habitación y ataúd lo compone todo, tanto mental como físicamente para el ser humano moderno. Nacemos en cubos y moriremos en cubos autogenerados.

Y lo que es peor, sabe que su iluminación es peligrosa para él dentro de una sociedad enajenada: “Es preciso observar que en este cubo hay algo peligroso” (Palacio, 2018, p. 190). Inmediatamente luego de esta frase se cierra el primer subcubo con una marca textual en forma de línea que ya he mencionado y explicado previamente. Este marcaje de límites, de fronteras literales en el texto refuerza la noción de la fragmentación, pero también de las pequeñas tumbas que se van creando cuando terminan las palabras del personaje. La figura del *superhombre*, entonces, en Farinango se fundamenta en este primer y, realmente, único intento que tiene el personaje por

expresar su iluminación al pueblo. El otro caso en la novela donde se perfila una situación similar, aunque de diferente manera, pero con resultados parecidos en cuanto a un mensaje incomprendido, es en su juicio durante “AUDIENCIA”, cuando le preguntan o mejor dicho cuando el pueblo le exige que responda que, ¿qué demonios es él? Y Andrés humildemente contesta:

[...] ¿y quién es él? Yo quisiera saber quién es él. ¡Que se nos lo diga!

Coro:

—Sí, sí. ¡Que se nos diga! ¡Que diga quién es él!

—¡Que diga! ¡Que diga!

Pausa.

El Presidente:

—Acusado: el pueblo quiere que se responda a esta pregunta: ¿quién es usted?

—¿Y para qué lo quiere?

—¡Que responda! ¡Que responda!

—Diga usted, acusado: ¿Quién es usted?

—...¿Yo?... Pues bien: yo soy un ahorcado. (Palacio, 2018, p. 238)

Ante esta respuesta los presentes rompen en carcajadas y demandan que si ya es un ahorcado no habría problema en ahorcarlo una vez más:

—¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja!

Una voz:

—¿Lo han oído? ¡Ja, ja, ja, ja! ¡Es un a-hor-ca-do! Entonces deberíamos ahorcarlo nuevamente. Claro, ya está ahorcado, ¿y qué? ¡Que se lo ahorque! ¡Propongo que se lo ahorque!

Coro:

—Sí, sí. ¡Que se lo ahorque!

—¡Que se lo ahorque! (Palacio, 2018, p. 238)

Un elemento importante que destacar al respecto de esta cita, es el uso de los sonidos, las risas y esas interesantes marcas textuales como en la fragmentación de la palabra ahorcado por “a-hor-ca-do”, al detenernos para enunciar cada una de las sílabas en un momento tan serio como lo es un juicio rebaja el tono solemne de la escena. Este tipo de juegos lingüísticos los vemos en diversos momentos de la novela y poseen la cualidad de realzar el énfasis de lo que se está expresando al trasladarlo a un plano visual.

En “OTRO DÍA” el personaje grita su desesperación ante su sentir en cuanto a la relación con Ana diciendo que el cubo donde viven está completamente: “¡PO-DRII-DOO!” (p. 217). También en “HOMBRE CON PULGAS” Palacio se divierte con el lenguaje para picar con las letras a su personaje Bienatendino Traumanó, un hombre que: “[...] tenía la cara cuadrada, la nariz, cuadrada, las manos cuadradas y la facha, en fin, cuadrada” (p. 199). Hasta la mujer del pobre Benatendino era también, en fin, cuadrada como él. Una vez más el escritor traslada el concepto cúbico a la forma corporal del personaje para denotar su encierro tanto físico como moral. Sin embargo, Palacio violenta la integridad geométrica de Traumanó al infestarlos de pulgas y obligarlo a moverse de formas inesperadas. Inclusive, se pone a sí mismo en la novela, en una dinámica metaliteraria, al mencionar que un día mientras manejaba: “Bienatendino vio al hombre con el hacha” (Palacio, 2018, p. 200). El hacha en este caso simboliza el peligro y la amenaza la constitución de su equilibrio perfecto. Desde el propio nombre del personaje, Bienatendino Traumanó, se puede inferir que se trata de un hombre “bien atendido” o satisfecho y que será posteriormente traumatado y privado de su tranquilidad por algún motivo según comenta Fernández en sus notas a la edición (Fernández en Palacio, 2018, p. 199).

Al final de este fragmento el autor nos deja esta linda imagen caricaturesca:

Jesús! Jesús! La existencia de las pulgas es denigrante para el hombre

Ay, arriba.

Ay, abajo.

Ay, me mato.

¡A-y, e-l h-o-m-bre c-o-n p-u-l-g-a-s! (Palacio, 2018, p. 201)

Acerca de este tipo de recursos con los que juega Palacio, comenta Fernández en una nota al pie: “[...] **p-u-l-g-a-s:** [sic.] esta disposición tipográfica indica los saltos del personaje” (Fernández en Palacio, 2018, p. 201). Estos ejemplos donde se aprecia la forma en la que el autor retrata escenas dotadas de cierta comicidad dan cuenta de lo vanguardista que resulta su producción. Muy al estilo de *Altazor* de Huidobro, el lenguaje trasciende la linealidad del plano discursivo y narrativo tradicional para adquirir una nueva dimensión visual y conformar un elemento literario propio y único, gracias a las distintas posibilidades que adoptan tanto la forma como sus disposiciones en el texto otorgadas conscientemente por el escritor.

La escena donde Andrés reconoce ante sus pares que es un ahorcado solamente confirma lo que el personaje ya vaticinó al inicio de la obra durante su discurso: la enajenación de la modernidad es tan grande y profunda que él no va a poder sacar a ninguno de esos hombres y mujeres de su estado natural. Serán esclavos de su miseria en complicidad con la modernidad capitalista. Además, se retoma nuevamente en este gran fragmento final de la novela denominado “AUDIENCIA”, la idea de la repetición irreflexiva por parte de la masa, representada en el coro<sup>9</sup>, que Farinango denunció en su disertación: el pueblo hace burla y cháchara de la situación, sin embargo, en concreto están pidiendo entre mofas la horca para un miembro de la sociedad, un compatriota y, en última instancia, un ser humano. Su enajenación está tan marcada que no solamente no entienden el sentido que Andrés le otorga a la palabra cuando se reconoce como un ahorcado, sino que, además, están completamente desensibilizados ante la muerte y la ejecución

---

<sup>9</sup> Tampoco debe pasar desapercibida la similitud sonora entre “coro” y “loro”. Palacio nunca deja de ser un ávido jugador del lenguaje.

de una vida. El juicio se asemeja más a un circo romano donde el pueblo niega o aprueba el desempeño del gladiador.

En “AUDIENCIA” Palacio pone en relieve el peligro que significa para la sociedad moderna albergar a un Farinango y, entre largos alegatos jurídicos (recordemos que Palacio era doctor en leyes), el Delegado de la Universidad rebuta el argumento de la defensa que proclama que la propuesta del ahorcamiento como veredicto oficial es un hecho bárbaro y está fuera de la legislación nacional. Dice el Delegado:

—Señor Presidente: inútilmente, el distinguido abogado de la defensa prende tomar amparo en disposiciones legales que no pueden aplicarse al caso que molesta la atención del Tribunal. En efecto, aún los neófitos de las ciencias públicas y sociales saben ya que el mecanismo político descansa sólidamente en un sistema de mutuas contra prestaciones, en el que el ciudadano es un elemento respetuoso y afecto al organismo total y la sociedad, en cambio, un supraelemento de garantía que mantiene el correcto desenvolverse de las actividades individuales, sin rozamiento y en orden perfecto. 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. (Palacio, 2018, p. 239)

Esta escalofriante disertación, donde se muestra, de paso, la maestría legal de Palacio, realiza un ejercicio interesante al contraponerse a la disolución del hombre moderno. Otra razón más para considerar a *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* como una obra excelente y vanguardista: Pablo Palacio nos brinda en clave literaria y metaliteraria ambas partes del argumento, la visión subjetiva individual, fragmentaria y disuelta del héroe romántico trágico; en contraposición, a su vez, a la postura de cohesión legal y social del capitalismo moderno que busca resguardarse a sí mismo. De hecho, vemos la relación asimétrica que tiene el poder entre el individuo y el colectivo, a lo largo

de la escena diversos personajes entran y salen de esta dualidad: cuando están fuera de la aprobación colectiva son débiles, pero si los respalda el pueblo, por más descabelladas que sean sus ideas, cobran fuerza, vigor y, sobre todo, poder. Esa tremenda frase final del Delegado: “La sociedad sólo protege a los suyos” (p. 239), nos pone de vuelta en lo que analiza Echeverría acerca de cómo la modernidad americanizada exige de sus constituyentes pautas y formas precisas, y, por encima de todas las cosas, elimina a todo aquello que la atenta que en este caso se trata de Andrés.

Continúa el Delegado su alegato, aplaudido con vitoreo por el pueblo que lo alaba profiriendo en coro: “¡Sublime! ¡Sublime!” (Palacio, 2018, p. 239), de la siguiente forma:

En el presente caso, debemos pues concluir, sin vacilaciones, que la ley no protege al ciudadano Andrés Farinango y que en consecuencia, el Juez, interpretando la voluntad del pueblo, debe aplicar el más eficaz y ejemplificador método de supresión y defensa. (Palacio, 2018, p. 239)

Salta a la vista que tanto en su primera disertación como en este punto el Delegado abogue por la defensa de la sociedad, un sistema que es desde su mirada perfecto siempre y cuando el ciudadano sea obediente. Por eso, Farinango no es amparado ni por la ley, ni por los derechos humanos más básicos, ni por la empatía de sus compatriotas, de sus camaradas. Su condición de ahorcado hace que viole con su mera presencia, más allá del crimen por el que se lo juzga, la simetría del cubo político: Andrés es otro hombre con un hacha al igual que su autor. Tampoco podemos ignorar a la demanda de un castigo ejemplificador, lo que implica que ahorcar a Andrés debe dejar un claro mensaje a cualquier insurrecto y mantener al pueblo a raya, a raya de la ley. Una nueva e importante frontera ideológica y tiránica que marca Palacio. El Delegado concluye hablando sobre la temibilidad de las acciones de Farinango y que en esencia es eso lo que están juzgando y castigando. Al respecto comenta Ma. Del Carmen Fernández:

[...] ciertamente, desde que las ideas positivistas entraron en Ecuador, a partir de 1895, se genera una contradicción entre el Código Penal, que condena a un individuo por el delito que comete, y

la idea cada vez más en boga de la temibilidad, según la cual hay que castigar un crimen de acuerdo con el carácter más o menos pernicioso del delincuente. (Fernández en Palacio, 2018, p. 240)

La hipocresía está en que si analizamos las ideas que promulga del Delegado, encontramos la inconsistencia de que él justifica el ejercicio punitivo de la ley a la falta de adhesión del individuo al organismo y sus leyes como causal, pero nunca cuestiona el mismo caso invertido: cuando es la sociedad la que violenta contra el individuo. El poder se ejerce solamente en una dirección, donde el sujeto sale perdiendo y es oprimido. Los abogados, en este caso, se alejan de los principios de veracidad y comprobación de los hechos y reducen su tarea a defender y no cuestionar el estatus quo en el que se encuentran nuestros pueblos. Volvemos a lo que ya anunció Andrés al principio: “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” (Palacio, 2018, p. 191).

En discurso inicial de Andrés, además, encontramos otro ejemplo de un recurso que estará siempre presente en la novela y que también sucede en la escena de “AUDIENCIA” antes mencionada: la solemnidad contrastada por la distensión cómica. Después de aplaudirlo, los compatriotas se despistan y ponen su atención en un hombre que está por fallecer:

A eso aconteció que se hizo el silencio en el cubo.

Entonces todos pusimos nuestros ojos en el panadero Alejandro. Algo nuevo y grande iba a suceder. ¡Pongamos todas nuestras miradas en el compatriota Alejandro!

Ha cerrado los ojos beatíficamente como un santo dormido. Ha cruzado los dedos sobre su hermoso vientre abombado.

Luego goza mucha y se ventosea largo, largo como un gemido. Todos vemos ¡todos lo vemos! cómo se le desinfla el vientre ¡aquí en el cubo! (Palacio, 2018, p. 193)

En esta escena suceden tres cosas importantes: la primera, la anulación de la imagen poética acerca de las virtudes del extinto tras caracterizarlo como un santo dormido que cierra los ojos. En

segundo lugar, está la caída de la seriedad de la muerte gracias al desinflamiento gaseoso de Alejandro en el cubo, para el deleite de todos los presentes. Este es el recurso al que me refería previamente: muchas veces en la novela, las situaciones más graves y solemnes estarán precedidas por escenas de distención que las quiebran y que, en última instancia, las rebajan a un plano mundano, casi vulgar. Es decir, un corte irónico pleno permea cabalmente al texto. Finalmente, esta muerte hace que ya nadie escuche a Farinango, demostrando así lo rápido que olvida el pueblo y lo fácil que se distrae. Al personaje no le queda más que lamentar su pobre situación:

—¡Deteneos! ¡Deteneos, señores burgueses y señores proletarios! ¡Una sola palabra más!  
¡Deteneos compatriotas de este chiquito país; compatriotas obesos, compatriotas esmirriados,  
compatriotas, compatriotas! ¡Deteneos!

...Pero ya nadie quiere oírme, ay, pobre de mí. (Palacio, 2018, p. 194)

En “AUDIENCIA” se puede ver esta caída de la solemnidad de manera muy clara cuando el abogado defensor intenta mantener la coherencia del juicio, pero el pueblo interrumpe constantemente su discurso pidiendo que se los escuche y, a la vez, le gritan injurias tales como: “—¡Que se calle el vendido!”, y, “—¡Que se calle el brutoo!”, o, mi favorita, “—¡Pagado! ¡Pagado!” (Palacio, 2018, p. 236), entre otras. El esplendor de estas actitudes en la escena llega cuando el Presidente del Tribunal accede a los requerimientos populares y les otorga voz y voto en el juicio. Evidentemente, el abogado de la defensa denuncia este hecho:

El abogado defensor:

—¡Protesto, señor, en nombre de la ley! ¡Esto es una batahola!

Una voz:

—Oye, mamarracho: ¿y de quién es la ley? ¿Es tuya la ley?

El abogado se pone más amarillo y de todas partes se levanta una risa estruendosa. Oleajes, gritos, estremecimientos. Caras congestionadas. (Palacio, 2018, p. 237)

Retratar al pueblo de esta manera debió acarrearle al autor muchos cuestionamientos por parte de sus lectores de la época. No hay que dejar de tener presente que el vanguardismo de esta obra fue altamente repudiado por las corrientes indigenistas que monopolizaban la producción literaria nacional y que pretendían reivindicar a la masa como fuente de cambio y acción. Pablo Palacio se arriesga bastante al mostrarnos a una voz popular que nada tiene que decir, pero que de todos modos le gusta opinar desde su enajenación, así sea para burlarse o para meter cháchara, poniendo en duda a la ética del populo. Además, nótese el previamente mencionado cromatismo que retorna cuando el abogado defensor se pone “más” amarillo, la decadencia de la coherencia.

Las irreverencias que Palacio comete ante las estructuras elementales del poder social y en contra del pueblo enajenado están presentes en todo el texto. En “HAMBRE” y “¡ATENCIÓN! SUBASTA PÚBLICA” se cuenta que el gobierno nacional pidió a los más notables poetas que pusieran todo su empeño para crear un bonito rótulo donde se anunciaba la venta del país:

Atención, capitalistas del mundo:

El Chimborazo<sup>10</sup> está en pública subasta. Lo daremos al mejor postor y se admiten ofertas en metálico y en tierra plana como permuta. Vamos a deshacernos de esta joya porque tenemos necesidades urgentes: nuestros súbditos están con hambre, por más que tengan promontorios a la ventana. [...] ¡Queremos tierra plana para sembrar caña de azúcar y cacao! ¡Queremos tierra para pintarle caminos!

Atención, capitalistas del mundo:

¡Los más hermosos volcanes están en pública subasta! (Palacio, 2018, pp. 194-195)

---

<sup>10</sup> El Chimborazo es la cumbre más elevada del Ecuador (aprox. 6.267 metros). Este nevado es un símbolo patrio de gran orgullo para los ecuatorianos, ya que está retratado en el escudo nacional y era venerado como un dios por los pueblos indígenas originarios de la zona. El hecho de que el gobierno desee ponerlo en subasta es un hecho altamente transgresor contra el tibio sentimiento nacionalista que tenemos, no se diga un irrespeto contra las creencias autóctonas de sus habitantes.

En este caso la denuncia es directamente en contra del capitalismo, ya que, por beneficios comerciales, los oligarcas están dispuestos a sacrificar las pocas “joyas” naturales que posee el pequeño Ecuador. Además, se pone en relieve el interés de los gobernantes por hacer del país un negocio redituable, en donde la abundante riqueza natural puede y debe ser profanada. Este tema es significativo hasta nuestros días debido a que, de manera lamentable, el Ecuador tomó exactamente este camino que trazó irónicamente Palacio en 1932 con este fragmento: los gobiernos de turno han explotado descaradamente los recursos no renovables a pesar de los intentos por preservarlos. El Ecuador está vendido a corporaciones internacionales, sobre todo chinas, canadienses o de los Estados Unidos, que se llevan toda la materia prima que hay en la región amazónica al extranjero causando enormes devastaciones. Es triste ver cómo la ficción supera a la realidad y saber que para nuestros gobernantes si pudieran vender el Chimborazo al exterior, no les temblaría la mano y lo harían sin dudarlo.

En el fragmento “10” Palacio narra una breve historia sobre unos chiquilines universitarios que tildan a su profesor de majadero y se suicidan heroicamente:

Entonces el de los bigotes delgaditos dijo también:

—Todos los chiquillos de la clase hemos decidido suicidarnos en masa porque usted es un majadero.

—Hemos resuelto suicidarnos en masa porque usted es un majadero -dijeron en coro.

Y todos los chiquillos sacaron sus máquinas y cada uno se puso la suya en el huevo de la oreja.

El compañero de los bigotes gritó:

—¡Uno!... ¡Dos!... y... ¡Tres!

¡Pum!

Cayeron heroicamente, como deben caer los hombres. Y el Profesor sabio, dejando de hacer gestos, se puso a buscar a gatas por la clase las palabras inútilmente perdidas. (Palacio, 2018, p. 197)

Es interesante cómo Pablo Palacio emplea la dualidad de los personajes en este fragmento: la juventud en sólida y determinada masa antepuesta a la sabia vejez del majadero Profesor. Encima estos chiquillos universitarios forman un nuevo coro de loros suicidas. La lectura de este fragmento deja un amargo sentimiento de incertidumbre en el lector. Argullol desarrolla la figura del suicida como prominente entre los héroes románticos y comenta: “Más allá de que sea la consecuencia lógica de la infelicidad, el suicidio es la última y la mayor posibilidad de un «alma superior» por mostrar su desafío titánico a la fortuna adversa de la condición humana” (2008, p. 454). Pareciera que el lojano en su literatura ensaya diversas salidas ante la crueldad del vacío moderno y retoma estas imágenes para mostrarnos, de manera metafórica, lo jodido que está el mundo. Podemos constatar este hecho con la tremenda imagen final que cierra la narración: el docente, a gachas, busca sus propias palabras en el piso. ¿Se trata entonces de que la juventud no tiene futuro?, o, ¿de la obsolescencia de la sabiduría representada en el Profesor? Lo único cierto es la destrucción de todo anclaje social que pudiese figurar como institución rectora de nuestra vida moderna.

Argullol comenta que la búsqueda de la vida en la muerte conlleva una enorme voluntad creadora, es una búsqueda de identidad que deviene en el lenguaje poético (2008, p. 454). Puede que los chiquillos universitarios sean conscientes del vacío, aunque su motivo suicida es otro, su empresa cae en la redundancia y se aleja de una conciliación trágica debido a su falta de individualidad. Palacio está jugando con sus propios planteamientos y con los héroes románticos al caricaturizarlos y contraponerlos en diversas situaciones. El suicido de Andrés no es comparable con el de estos muchachitos. Recordemos uno de los fundamentos de la estética del grotesco: no es el miedo a morir, sino el pánico a estar con vida. Es esa palabra tan desgarradora que emplea

Kayser, “pánico”, no implica un simple miedo o un descontento cualquiera: vivir en la modernidad es causante de una ansiedad casi permanente para aquellos dotados de lucidez. Esto se debe a que la iluminación, el despertar de la enajenación, al igual que con la muerte, puede ocurrir inesperadamente y ya nada será igual, se quiebra el esquema previo en su totalidad y se produce la revelación final. En ese sentido, llegamos a la conclusión de que se trata de un proceso constante, no existe un solo despertar, las diversas facetas de la vida moderna de las que podemos desenajenarnos son múltiples y constantes; he ahí la naturaleza del pánico ante la existencia.

Así ataca y desacredita Palacio todo lo que podríamos considerar como los pilares fundamentales sociales que nos permiten tener una aparente conexión con el momento histórico en que nos desarrollamos. Si la propia existencia es motivo de pánico, cabe preguntarnos si realmente existe algo en lo que se pueda creer y confiar como antaño. El autor dedica ciertas partes de su texto para ridiculizar y burlarse del cuerpo y de la muerte, tal como es el caso del fragmento después de “Junio 25”, donde toma referencias bíblicas y las rebaja a un plano plástico y mundano al tratar el despedazamiento corporal de Agripina nefasta mujer romana<sup>11</sup> madre de Nerón:

¡Agripina! ¡Agripina!

La van a dejar sin piel como a una cabra en el despostadero, y ella no tendrá vergüenza de quedar como una cabra despellejada porque la vergüenza la tuvimos en la piel. ¡Ya no tiene sexo!

(Palacio, 2018, p. 202)

El lojano trabaja fuertes imágenes al deshumanizar el cuerpo muerto de la mujer. La muerte es el abismo total, no hay trascendencia e inclusive el recuerdo de un extinto se ve trastocado por la

---

<sup>11</sup> Tal y como la caracteriza Ma. Del Carmen Fernández en sus comentarios al pie de página de este fragmento: “Por otra parte, Agripina, madre de Nerón, fue una de las mujeres más nefastas e intrigantes del Imperio Romano. Andrés invoca a estos dos personajes, índices de la ambición espiritual y carnal respectivamente, para subyugar lo vano y percedero de todos los valores ante el hecho degradante de la muerte (Fernández en Palacio, 2018, p. 202).

realidad de su putrefacción. Morir no es vivir en la gloria de la memoria, para Palacio se trata de la simple descomposición natural:

Mira su belleza descuidada y donosa. Ten cuidado de «esos magníficos huesos de las caderas que tienen la forma de una bacinilla». Ahí está sin pasión, sin odio, como nunca logró estarlo. Sin vergüenza, sin respeto. (Palacio, 2018, p. 202)

Palacio elimina toda posible belleza sexual de la mujer y le arranca aquellas virtudes pasionales y sensuales que pudo haber ostentado en vida. Es un cadáver más, no hay nada de poético en su figura putrefacta y destartada. Y lo que es peor, le produce asco. Concluye esta narración con una premonición de la propia historia de Andrés. El disecador inexperto trabaja el cuerpo de Agripina y lo va cercenando hasta llegar al vientre y la voz narrativa nota que ese lugar lo pudieron ocupar en alguna ocasión los hombres, pero que ahora está vacío, disecado, y que ese cuerpo sin esperanza ya no es pariente de nada ni de nadie, por más amor que alguna vez se le tuviese, un muerto apesta: “Esa cosa no fue pariente de nadie. Viniera papá y papá se taparía las narices. Te quiere, pero hiedes” (Palacio, 2018, p. 202).

Destaco este fragmento porque Palacio ataca una nueva estructura social fundamental: ya ha estampado su mordaz crítica contra el mundo cúbico y ha sido irreverente en contra de la Iglesia, ha criticado el capitalismo moderno y a la educación obsoleta, las leyes nacionales y al pueblo mismo, hasta profanó la sacralidad de la muerte; y ahora, desata contra la familia. Es la cruda realidad: de muerto hasta a un padre le va a apestar su proge. Pablo Palacio puede llegar a ser muy directo y, sin embargo, la plácida ironía que enmarcan a sus palabras hace que su discurso sea digerible. Se puede continuar la lectura y aceptamos estos sórdidos juegos del autor porque todo está tejido en un limbo, un intermedio entre seriedad y tomadura de pelo. Palacio aparece cercano y distante a la vez, maneja la misma familiaridad para su voz literaria con la que le escribiera aquella carta a List Azurbide en la vida real. Los lectores, finalmente, terminamos

asimilando y creyendo el discurso palaciano, principalmente, por su hermosa poética, por su fuerza expresiva y por la incertidumbre que su pluma genera en nuestro fuero interno. Pablo Palacio invita a que se lo comprenda y es bastante seductor con sus historias.

El último gran ejemplo que quiero abordar en este apartado sobre el tratamiento que le da el autor al hombre moderno y su disolución con la sociedad es: “LA REBELIÓN DEL BOSQUE”. Este breve relato enmarca el final del primer Cubo justo antes del Puente entre ambas partes. Se trata de un juego prosopopéyico que realiza el escritor al otorgar cualidades de reflexión política y civiles a los diversos integrantes del bosque, es decir a la naturaleza misma. Pero esta arboleda está cercada dentro de un parque en plena ciudad. Las plantas y los insectos discuten cómo dejar de ser esclavos del ser humano, posteriormente aparecen en escena algunas parejas pululantes de enamorados que realizan comentarios circunstanciales a los eventos que presencian. El fragmento inicia con Andrés colgado, pero no ahorcado todavía, no literalmente al menos, en el bosque urbano:

Aquí estoy colgado en el bosque, en uno de estos hermosos bosques de la ciudad, cercados, amurallados y enrejados como las cárceles. Mano geométrica del hombre, que tantas cosas buenas hace, con líneas tan bonitas y tan bien medidas. Hemos dicho aquí: hágase el verde y el verde ha sido hecho y hemos trazado una línea para el verde; entonces hemos puesto el dedo en medio de lo creado y levantándolo bruscamente hemos dejado allí un árbol barbudo, lleno de hongos y de parásitos como escaras lavadas. Y más acá hemos hecho otro garabato, y más allá hemos puesto otro garabato. (Palacio, 2018, p. 218)

Esta cita brinda diversas entradas de análisis para conjugar los elementos teóricos y temáticos revisados previamente. En primera instancia está claramente representado el motivo del ahorcado en el autoreconocimiento del personaje colgado bajo el árbol. Noto, además, que Andrés cuestiona en su sentir a la mano creadora del ser humano y cómo ha subyugado al mundo a su voluntad y

por decoración. Se trata de una interesante idea que desarrolla el autor al extender la enajenación moderna capitalista hacia el reino natural: hasta el árbol está enajenado, es tan esclavo como las personas. Los ubica en figuras geométricas perfectas, crea nuevos cubos. Aquí el hacha es el verbo mismo, la ironía de las palabras de Farinango conducen hacia una reflexión que debería destruir las pulcras y simétricas construcciones urbanas.

También no debe pasar desapercibida la intertextualidad bíblica católica en las referencias al *Génesis* que tiene Andrés en su discurso: “Hemos dicho aquí: hágase el verde y el verde ha sido hecho” (Palacio, 2018, p. 218). El paralelismo que se dibuja sobre la mano divina que dio forma al mundo entero queda reducido a un sencillo dedo que garabatea por ahí, dejando trazos irregulares cuando es ser humano el agente creador. En la historia de la humanidad somos niños jugando a ser dioses. La rebelión del bosque comienza cuando Farinango toma refugio pues algo inesperado va a suceder y se alzan entonces los coros<sup>12</sup>:

CORO DE LOS CIPRESES RECORTADOS: Protestamos contra todas las mutilaciones y los prejuicios. El hombre nos echa encima su tristeza todos los días. Nosotros somos un palo alegre y nos gusta el fandango.

[...] CORO DE LOS CEDROS LEPROSOS: Nosotros no somos monas pintadas de *garçonniere* ni fetiches de degenerados. Nosotros hemos hecho el Gran Templo de Salomón y otros templos. Este no es nuestro sitio: ¡rebelémonos!

LOS PINOS: Eso, eso; podemos servir para el transporte de velas.

CORO DE LAS MUSANSETAS ESTÉRILES: En vela estamos mucho tiempo ha en espera del hijo, ¿y contra quién hemos de rebelarnos?

---

<sup>12</sup> El uso de esta figura grupal para expresar las ideas del colectivo que emplea Palacio cuando trata temas políticos es recurrente en toda la novela.

[...] CORO DE LAS MAGNOLIAS MAMOIDES: ¿Eh? ¿Qué contra quién? Pues, contra el hombre. Nos tiene bajo su dominio y para su servicio. Se ha levantado con el estanco de nuestra libertad. ¡Rebelémonos! (Palacio, 2018, p. 219)

Palacio retoma el esquema teatral clásico griego con su uso de los coros, sin embargo, ironiza su existencia al contraponerlo con la vacuidad del pensamiento colectivo basado en repeticiones carentes de reflexión individual. Conviene, antes de proseguir, recuperar una idea que desarrolla Argullol en *El Héroe y el Único* acerca de la naturaleza y su lugar dentro de la estética romántica:

[...] no debe caerse en el frecuente error de confundir el significado del canto romántico de la naturaleza. «Naturaleza»—naturaleza saturniana—es, en el sentir romántico, fundamentalmente una instancia mítico-utópica que está mucho más presente en la subjetividad del poeta que en la realidad física exterior. (Argullol, 2008, p. 331)

En “LA REBELIÓN DEL BOSQUE” es la propia vida vegetal física, dotada de cualidades dialécticas, la que intenta encontrar su naturaleza romántica y el sentido de su existencia. Cada uno de los diversos árboles exclama su sentir y sus pesares, hasta demuestran tener una conciencia histórica al mencionar y reconocerse con sus ancestros que fueron material de construcción para grandes templos. Aquí los árboles buscan determinar a su enemigo, es decir, generar una identidad en oposición a algo. En un principio aparece la figura del ser humano como el causante de sus desgracias y todas las plantas gritan en aprobación: “¡Abajo el hombre!” (Palacio, 2018, p. 220). Sin embargo, vuelven a intervenir los pinos y alegan algo completamente distinto que lo cambia todo:

LOS PINOS: Señores, un momento. Un momento, señores. ¿No es verdad que estáis desvirtuando el verdadero sentido del movimiento? Esta no es, no debe ser una revolución contra el hombre (murmullos del bosque). ¿Qué sacaríamos, en efectos de destruir al hombre, si no por eso vamos a destruir nuestra condición de esclavos? Es preciso visar y revisar los conceptos a fin

de no caer en conclusiones equivocadas. ¿En dónde está la raíz del mal? ¿Por qué estamos aquí? Estamos aquí en calidad de árboles. Destruid esta calidad y habréis renovado vuestra condición de seres libres. Nuestro tirano es el árbol. Duro con él, compañeros. Yo sirvo para el transporte económico de mercancías. ¡Abajo el árbol! (Palacio, 2018, p. 220)

Palacio juega nuevamente con las ideas que desarrolla a lo largo de toda su propuesta literaria y nunca deja de ser crítico. Este pasaje, que sucede textualmente antes de “AUDIENCIA”, es una premonición de lo venidero en el juicio. Al igual que en la corte, entre abogados, el poder hegemónico, el pueblo y Andrés; aquí los árboles también corean, se interrumpen y discuten. Los pinos desarrollan un esquema argumentativo parecido al del Delegado de la Universidad, su elocuencia es tal que convence al resto del bosque de que, en realidad, son su propio enemigo: el árbol es el que esclaviza al árbol, tal como el hombre lo hace consigo mismo. Volvemos a los paralelismos, “LA REBELIÓN DEL BOSQUE” es una metáfora de la condición trágica de la modernidad que vive el ser humano y que traspasa todos los ejes de la vida, inclusive al plano natural y vegetal. En consecuencia, apunta Argullol:

El hombre, para la razón romántica, se siente escindido consigo mismo; pero la causa esencial de ello es que se halla escindido con respecto a la naturaleza. Nunca, creen los románticos, el hombre ha estado tan alejado del «estado natural» como en la época moderna. (Argullol, 2008, p. 331)

El despertar de esta enajenación social es entrar en un estado de lucidez e iluminación que nos permite evitar que el mundo nos cosifique. A pesar de estar escindido de la naturaleza y de su tiempo, Andrés sigue buscando dignificar su existencia. Por eso encara a las diferentes instituciones sociales como el héroe trágico romántico del *superhombre* que es, cuyo espíritu se opone diametralmente a la categoría disolutiva de Kayser: la anulación de la categoría de cosa. Existe en él fortaleza y debilidad, es su propio enemigo y es, también, enemigo del mundo. La tensa relación que mantiene con su época y con la otredad le impide encontrar refugio en sus sistemas y creencias,

lo que finalmente deviene en su suicidio. Sin embargo, es la fallida comunicación que posee Andrés con sus pares y con su amada, el primer momento de escisión natural, en el sentido del Romanticismo que está claramente reflejado en la novela.

El no ser escuchado, la palabra perdida en el viento, el ser un incomprendido en la sociedad será otro tema de gran importancia que tiene lugar a lo largo de la novela. Hemos visto dos enormes ejemplos: el final del discurso inicial de Farinango y su declaración como ahorcado en la corte. Pero existen dos momentos más que son de igual relevancia, el decadente y progresivo desarrollo de su relación con su amada Ana (que analizaré en el siguiente apartado) y el motivo del asesinato de su hijo que tampoco entiende nada de lo que el personaje le intenta adoctrinar. Argullol continúa con su descripción del espíritu del *superhombre* en el Romanticismo de la siguiente manera:

Es difícil encontrar una más contundente afirmación del *superhombre* y una más explícita exposición del acorralamiento que lo propicia. Impotente ante el curso de la Historia, cuyo rumbo reprueba, al romántico sólo le queda—y estas armas las emplea hasta el límite de sus posibilidades—el arrogante desdén y la autoconciencia. (Argullol, 2008, p. 401)

Esto es, precisamente, lo que vemos que le sucede a Andrés cuando entra en contacto con la sociedad de su época: de un primer intento por explicarse, de posicionarse como un mesías para el cambio y el bien, del deseo de crecer en comunión con la otredad pasa a encontrar tamañas inconsistencias con sus pares lo cual lo lleva a concluir que escapar, para ellos, de la esclavitud de la enajenación es algo que les sobrepasa. Reniega su momento histórico, y no solamente por la naturaleza moderna capitalista que lo consume todo, sino que, además, a Farinango no le interesa conectar con él, le dice *no* a su tiempo. Por ende, este es el motivo de su “arrogante desdén”, como lo calificaría Rafael Argullol y que, al final, le cobrará factura ante los ojos del pueblo. Sin embargo, queda todavía el tema de la autoconciencia por resolver.

*Vida del ahorcado (novela subjetiva)* es en gran medida una historia de amor o, mejor dicho, una crítica al amor. Esto lo explicaré con más detalle en el próximo apartado, pero como una primera idea general ilustrativa, concluir con el tema de la sociedad en la novela y la figura del *superhombre*, pienso que, en una última esperanza de encontrar un anclaje con el *Único* en términos de Argullol, Farinango lo realiza desde el amor. Como se puede esperar fracasa rotundamente y Ana lo destruye. Pero ese aprendizaje y ese traspaso, esa caída al desencanto del amor propicia la escisión final y la autoconciencia plena: solamente tras abandonar toda esperanza en el mundo y en las instituciones, el hombre moderno dignifica su vida en la libertad. Y esta libertad de acción en Andrés es llevar la autoconciencia hasta las últimas consecuencias con el parricidio.

El *superhombre* conjuga la más honda combinación de fortaleza y fragilidad humanas (Argullol, 2008, p. 402). El *superhombre* romántico trágico marca su diferencia con el concepto nietzscheano en el sentido de que le es completamente imposible la ascensión final a un plano más elevado. Esta figura que brota de la poesía romántica es: “irrenunciablemente trágica y abocada al presente, nunca al futuro” (Argullol, 2008, p. 407). Andrés al matar a su hijo renuncia totalmente al futuro. Históricamente, engendrar descendencia es una forma de mantener vivo el espíritu y el recuerdo humano en ese nuevo ser: preservar y perpetuar lo antiguo, lo histórico, en una persona distinta que caminará por el camino trazado. Se trata de uno de los principios básicos de la supervivencia humana. Sin embargo, se requiere una enorme fuerza de voluntad para ver que este ciclo es también una enajenación más y que hacerse padre o madre, en el fondo, es condenar a otro más al vacío. Farinango decide desde su iluminada libertad romper el molde y desertar el provenir. No hay nada que preservar, sobre todo porque el que está maldito a repetirse infinitamente es él, el modelo del hombre moderno. El destino de nuestra especie materializado en las decisiones de

este personaje. Palacio encuentra aquí su conciliación trágica: el desencanto en el amor y en el futuro le permite a Andrés dignificar su vida e inclusive la de su difunto hijo, la liberación es doble.

Lo que Palacio desarrolla en esta novela es la destrucción total y paulatina de toda estructura social que pueda servir de anclaje para un sentido de pertenencia en la modernidad. Nos ubica a todos en cubos y pone a la gente del mundo en un cubo plástico más grande todavía que se amolda y se deforma para que todos quepamos en él: el globo terráqueo es un cubo. Recalco, a manera de colofón de este apartado, la tenebrosa imagen final con que se consume la vida de Andrés Farinango, aunque resurgirá cual trágico fénix, incapaz de encontrar descanso en la muerte: “En realidad ahí estaba el hombre ahorcado. Ahorcado con un alambre, en el centro de su viejo cubo, colgante como una lámpara” (Palacio, 2018, p. 243). Fatal que el prototipo del hombre moderno palaciano se suicide ahorcado en su viejo cubo, tambaleándose cual lámpara, una lámpara sin duda iluminada. Pero Andrés desde el inicio ya era un ahorcado. Se trata de un personaje condenado, no solamente a repetir infinitamente esta historia, sino también al vacío y a la miseria. Lo ahorca su propia iluminación. Palacio lo usa para llevarnos a reflexionar sobre nuestra propia condición humana y, en este caso, social. Sobresale la necesidad de entender la vacuidad del contexto moderno capitalista en el que vivimos y lo ridículas que pueden llegar a ser nuestras instituciones y los conocimientos en los que tanto confiamos muchas veces ciegamente.

### **3.2. El hombre moderno y el amor: el *enamorado***

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

¿Ves, ves que yo me he comprado con un mueble fino?

Ana, te amo. (Palacio, 2018, p. 213)

El segundo momento de interpretación acerca de la disolución del hombre moderno en la obra palaciana deriva de la relación que entabla Andrés Farinango con Ana, una misteriosa mujer que

lo va trastocando paulatinamente, hasta llegar a tal punto que Andrés enuncia las terribles palabras antes citadas. Considero fundamental revisar para poder comprender cómo llega un hombre iluminado, descreído del mundo y de la sociedad a tal modo pensamiento. Además, esta cita complementa y da continuidad a lo expuesto en el apartado anterior: la anulación de categoría de cosa condena al hombre moderno al vacío. Farinango, en su mente, será correspondido amorosamente por Ana si se cosifica para ella como un perfecto fino mueble dotado de simetría. En consecuencia, el presente apartado abordará a la temática del amor romántico y sexual en el texto, por lo que el siguiente eje de lo grotesco para este segmento de análisis es la destrucción del concepto de personalidad.

La segunda figura trágica del héroe romántico con que vinculo a Andrés es la del *enamorado*. Recurro a Argullol para que nos brinde luces acerca de lo que esto implica para el personaje palaciano:

En la belleza y el amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud. La pasión amorosa y la pasión estética del romántico son los frutos directos de su ansia de acción. Son, comprendidas así, flujos determinantes de ese sentimiento épico que es tan decisivo en todo pensamiento trágico-heroico. (Argullol, 2008, p. 408)

Farinango, por lo tanto, tras haber fracasado en sus intentos por entablar comunicación y, ultimadamente, trascendencia en los planos sociales e históricos de su época, traslada su energía vital romántica a una búsqueda de significado en el amor. El objeto de su deseo, la mujer en este caso, es el resquicio final de una posible conciliación con su existencia, la lucha decisiva contra la *Nada* y la reafirmación de su identidad:

La pasión es la lanza que los hombres de «alma superior» dirigen contra la Nada. La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el Héroe y el Único. (Argullol, 2008, p. 408)

La historia de estos personajes que se irá desarrollando a lo largo del texto empieza levemente, como una pieza sinfónica que irá incrementando su fuerza y vigor progresivamente. Son las discretas miradas furtivas de Farinango hacia Ana el inicio de su deseo, pero no es hasta el fragmento titulado “ROMANTICAS” donde conoceremos detalladamente lo que sucede entre estos dos. Pablo Palacio parece otorgarle especial importancia narrativa a esta relación romántica en su novela y este hecho es constatable en la propia estructura de la obra: en la versión de Libresa, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* posee en total 54 páginas, de las cuales el autor emplea 12 de ellas (desde el fragmento antes mencionado), es decir aproximadamente el 25% del texto, para contar este amor. Si unimos este número con el resto de los fragmentos sueltos que también tocan el tema, la tragedia de Andrés y Ana abarcaría en cambio, del 30% al 35% de toda la obra. Tragedia en el sentido de lo que genera y a lo que finalmente conduce, al parricidio. Recordemos los comentarios al respecto de Kayser sobre la tragedia. Sin embargo, Andrés paulatinamente se irá viendo profundamente violentado por Ana a la par que progresa su interacción, abordando el tema, además, de una perspectiva de masculinidad fragmentaria muy interesante que Pablo Palacio genera en su novela y que resulta significativo destacar.

El personaje de Ana aparece por vez primera en el fragmento “2”:

Ana, primer instante de la mañana más amarilla

Ana, piel de piel de durazno.

Ana, ¿le gusta a usted la bicicleta?

Ay, Ana, señorita, dígame y estafo. (Palacio, 2018, p. 194)

Esta cita resulta relevante ya que esconde nuevos motivos que Pablo Palacio desarrolla en la novela al tratar la temática del amor y el sexo. Al autor le gusta mucho ser premonitorio y dejar pistas escondidas de lo que sucederá desde el inicio, ya lo comprobamos en el apartado anterior en el discurso de Andrés, así como también en “LA REBELIÓN DEL BOSQUE”. En este caso, se

encuentra de entrada ese fundamental simbolismo cromático que aparece reiteradamente en diversos momentos de la obra<sup>13</sup>, en la cita antes expuesta a Ana se la presenta vinculada con el amarillo. El color amarillo en esta novela evoca a la luz, a una iluminación que estará signada por la desesperanza<sup>14</sup>, sobre todo si recordamos la imagen con la que concluye la historia (el personaje ahorcado y colgando como una lámpara), así como también desenlace de la vida del propio escritor, otro iluminado ahorcado.

Existe un paralelismo entre el despertar de Andrés en la “PRIMERA MAÑANA DE MAYO”: “[...] en este momento yo he despertado. Fue así de improviso, como hacer luz, como apagar la luz” (Palacio, 2018, p. 190), y la aparición de Ana en la novela al describirla como el: “primer instante de la mañana más amarilla” (Palacio, 2018, p. 194). Con este recurso el autor encamina la relación entre estos personajes al fracaso y la tragedia, porque en ambos casos resalta nuevamente el elemento de la conciencia que evoca el cromatismo al despertar. Farinango posee ciertos rasgos de la iluminación de su creador y de hecho funge como espejo de éste en el texto, en calidad de ser su espíritu romántico. Sin embargo, Palacio necesita hacer que Andrés experimente y aprenda lo desolado y violento que puede llegar a ser el amor en la modernidad.

Andrés Farinango parece estar desde el comienzo disuelto en todos los aspectos de la vida moderna (social, política, religiosa, académica, etc.), pero conserva aún cierta esperanza en el amor y en el placer sexual. Las pocas veces que se evoca al sexo en esta obra parece estar atado a una imagen metafórica recurrente, el “montar la bicicleta”. Ya lo vemos claramente en la cita del fragmento “2”: “Ana, ¿le gusta a usted la bicicleta?” (Palacio, 2018, p. 194), y reaparece esta

---

<sup>13</sup> Este recurso merece su propio estudio y su profundización, en este momento, escapa al objetivo de este trabajo. Sin embargo, no deja de ser un interesante tema de análisis.

<sup>14</sup> Fernández en Palacio (2018): “de nuevo aparece aquí el simbolismo cromático: el rojo, que nos remite al amor y a la pasión; y el amarillo, que indica luminosidad, vida que, como otras veces, está teñida de desesperanza” (p. 204).

analogía cuando conocemos la traición que le hizo una mujer siéndole infiel a Andrés y que, además, se lo confiesa descaradamente en detalle:

Entraron al cubo cautelosamente, de puntillas, como ladrones asustados. Anhelaban. Qué angustia en el pecho, qué palpar cardíaco, qué desasosiego y qué espanto. Entraron y se revolcaron.

Luego vino la queja y el reproche y el insulto. ¡Una razón! ¡Sólo una!

Entonces ella le puso la voz temblorosa en la oreja, deshilvanando el cuento.

—...Y una mañana, aprendiendo a montar en bicicleta... (Palacio, 2018, p. 196)

Andrés le reclama a esta mujer sus acciones perniciosas y le exige una explicación. Ella, nerviosa, empieza a contarle lo sucedido y parte su historia con el “aprendiendo a montar en bicicleta” (Palacio, 2018, p. 196); claramente, se trata de una imagen sexual por la pasión física que describe antes esta dama cuando recuerda lo sucedido. Esta experiencia sitúa a Farinango en un plano de vulnerabilidad emocional e inseguridad en cuanto al amor. Hechos formativos de este tipo calan profundamente en los ánimos románticos de las personas. Sin embargo, el hombre no puede hacer más que intentar creer una vez más en el amor como salvación:

Ciertamente que es constitucional con la conciencia romántica el conocimiento de la doble dimensión de la pasión. Como la figura del superhombre que vislumbra el abismo que hay en todo el cielo, el enamorado romántico percibe, con estricta simultaneidad, la posesión y desposesión que conlleva su acción pasional. (Argullol, 2008, pp. 408-409)

En consecuencia, por lo que indica Argullol en la cita anterior, si Andrés desea encontrar una suerte de salvación en la pasión, en este caso en Ana, debe sacrificar su libertad individual. A eso se refiere el autor español al decir “posesión y desposesión”; y a eso se refiere el personaje cuando enuncia: “Ay, Ana, señorita, dígamelo y estafo” (Palacio, 2018, p. 194). Esa estafa es contra sí mismo y contra el autor, estaría realmente embaucando a su propia condición de

iluminado: el amor y la pasión llevan al hombre, sobre todo a uno tan desesperado como lo es el hombre moderno, a eliminar todo rasgo de conciencia y sentido común por las gracias y las pasiones de una mujer, por un lugar de seguridad y pertenencia. El amor es opuesto a la individualidad del sujeto en el mundo moderno.

Farinango inicia esta búsqueda desde la contemplación femenina, de lo que coloquialmente se denomina como el “amor platónico”, que significa la no consumación de las pasiones carnales para evitar el dolor del rechazo y el abandono. Pasan seis meses, en el tiempo del texto, desde la “PRIMERA MAÑANA DE MAYO” hasta llegar a “ROMANTICAS” donde por fin se da su primer encuentro en todos los sentidos de la expresión. Es curioso que Palacio abandone la estructura fragmentaria y retome un esquema de linealidad para contar el segmento del amor en la obra: solamente aquí y en “AUDIENCIA” tenemos fragmentos verdaderamente largos y continuos, aunque todavía se encuentran enmarcados dentro del esquema cúbico con las líneas, donde la voz narrativa es constante y secuencial. “ROMANTICAS” inicia de una manera que asemeja ser la entrada del diario íntimo del personaje donde se lo nota feliz<sup>15</sup>:

Hoy he encontrado los hermosos labios de Ana junto a los míos. La tomo por la cintura, la estrecho contra mí, la beso. Veo desmayar sus párpados y advierto su visión lánguida. Ana está sola conmigo y aquí, en lo mío. (Palacio 2018, p. 205)

Sin embargo, este beso vendrá después (Palacio siempre empezando por el final), ya que el personaje nos empieza a contar cómo fue que llegaron a ese punto:

¿Pero cómo ha sucedido esto? Ana, Ana...

¡Sí! Estaba con su amiga, la mujer esbelta, sólo ella y yo. Entonces vino sin anunciarse

Ana.

---

<sup>15</sup> Creo que las posibilidades en las que sería posible calificar claramente a Andrés con el adjetivo “feliz” en toda la novela son muy escasas.

—¿Se puede pasar?”

Sí se podía. Me puse en pie y ella, sorprendida, se quedó mirándome, con su cara de muchachita inocente. (Palacio, 2018, p. 205)

En la parte que dice “sólo ella y yo” (Palacio, 2018, p. 205), Fernández hace un apunte sobre un cambio importante entre la versión final de este texto publicada a su totalidad como novela y la que apareció previamente de manera fragmentaria en la revista *Elan*: “**sólo ella y yo**: en **Elan** [sic.] No. 3 estas palabras van seguidas de la aclaración, muy significativa: «en la penumbra, encendidos, ella y yo»” (Fernández en Palacio, 2018, p. 205). Esta escena deja en claro que tanto Ana como Andrés ya se conocían y que existe un interés mutuo. Ana interrumpe a Andrés, quizás intencionalmente ya que aparenta inocencia según lo nota el personaje, y desentona aquel encuentro amoroso entre Farinango y su amiga para alejarlos. Y lo consigue: empieza a contarles una triste historia y procede a llorar, ambos la consuelan y Ana, eventualmente, se marcha. Sin embargo, deja marcando en Andrés el deseo pasional hacia ella en varios momentos. Primero al hacer que la calmen:

Luego fue donde su amiga y, abrazándola, rompió a llorar.

¡Ana, primer instante de la mañana más amarilla!

Me acerqué a ella, puse su mano derecha en las mías y, azorado, sólo le decía «Ana, Ana».

(Palacio 2018, p. 205)

El primer contacto físico es fundamental para la estrategia de conquista, Ana tiene tácticas muy efectivas para llamar la atención de Andrés y crear empatía entre ambos. Además, si verdaderamente planeó interrumpirlos para cortar su momento de pasión, el hecho de que abrace a su amiga y llore en ella buscando su confianza evoca en cierto sentido al beso de judas. Estos datos que pueden pasar desapercibidos, realmente van construyendo sutilmente la psiquis del personaje de Ana: se trata de un lobo en traje de cordero. No es solamente una simple dama

inocente y romántica de novela, posee también malicia y peligro. Por ejemplo, continuando con el relato, la amiga que por algún motivo los deja solos un momento, propicia que Ana se lance al ataque:

Su amiga se había escapado sin que usted se diera cuenta.

Se me vino un pensamiento:

«Esta Ana es una buena muchacha».

Entonces me miró de improviso, taladrándome.

—¿Cree usted que yo sé lo que piensa ahora?

—Sí. Usted no sabe lo que pienso.

—Yo lo sé todo. Yo lo sé todo. ¡Uds.!

Se acercaba tanto a mí que ya conocía todas las líneas de su cuerpecito. «¿Qué es lo que sabe esta chiquilla?» Una llamarada le enrojecía el rostro. (Palacio, 2018, p. 206)

Lo que sabe es que tiene poder sobre él, Andrés está a su disposición. Ana pasa del delicado llanto a taladrarlo intensamente con la mirada, un cambio bastante fuerte y repentino, tal y como lo advierte el propio personaje, como si ese pequeño momento de posibilidad le permitiera desplegar sus verdaderas intenciones.

Es ese instante preciso cuando el depredador ha analizado el entorno y sabe que su presa está condenada, que es suya y saborea el placer de la conquista. El amor es otra enajenación y puede recaer también en lo grotesco cuando nos damos cuenta de su faceta decadente y demandante. La destrucción del concepto de la personalidad de Farinango comienza a revelarse poco a poco: está siendo consumido por la pasión de Ana y es ella la que lleva las riendas del juego, “Yo lo sé todo” (Palacio, 2018, p. 206) proclama la chiquilla, todo sobre ustedes los hombres sugiere. Reestructuro la escena: él estaba en un momento íntimo con una mujer, Ana los interrumpe, los aleja y hace que la consuelen. Esto deviene en que el interés del hombre pase a

situarse en Ana y deje de lado a la amiga. Ella, evidentemente, nota la atracción que hay entre esos dos y se va, posiblemente incomoda o molesta por el desplante. Entonces sucede el beso, furtivamente y a escondidas:

Un nuevo pensamiento:

«¿En dónde he visto yo estos ojos?».

Me turbaba ese pensamiento. Yo había visto alguna vez estos ojos sorprendentes. Cerré los míos. Ahora veía adentro sólo de sus ojos; luego desaparecieron y veía sólo sus labios. Sus ojos, sus labios, sus ojos.

Me llevé la mano a la frente y aspiré su perfume. ¡Sus cabellos estaban tan cerca de mí!

«Alguna otra vez he aspirado este perfume». (Palacio, 2018, p. 206)

Dos momentos destacables del progreso de la escena en esta cita: la turbación que siente Andrés por sentirse en un *déjà vu* y la fijación pasional en elementos específicos corporales. Palacio contrasta ambos lados del espectro amoroso en este momento de interacción entre los personajes, Farinango está totalmente infatuado por Ana, pero no deja de sentir angustia y duda. Esta idea se desarrolla con mayor profundidad en el fragmento “ELEMENTOS DE LA ANGUSTIA”. A él le parece haber vivido ya todo esto, quizás es una antelación de la estructura cíclica de la novela y nos deja entrever una cierta capacidad cognitiva trágica de Andrés, al percibir que está atrapado en un bucle temporal, porque solamente con denotar los ojos intensos de la mujer no es suficiente evidencia para sustentar esta teoría. Sin embargo, la clave está en el perfume específico de Ana, ya que implica la evocación de un sentir concreto que se repite en la psiquis del personaje:

En el *enamorado* se concentra así, espléndidamente, toda la tragicidad del ser romántico y la felicidad de la asunción pura del riesgo: el deseo de morir y la ambición de vivir se entremezclan en la espiral del perecer y del renacer. (Argullol, 2008, p. 410)

Desde el principio Farinango en su relación con Ana vive al límite esta situación de riesgo mortal. Él quiere encontrar un sentido a su existencia trágica en el amor y por ello está dispuesto a correr el riesgo de la muerte de su espíritu y de su individualidad. El segundo momento de peligro para el personaje es la seducción que surge de la fijación pasional del hombre en aspectos o formas concretas femeninas, la femme fatale. En este caso, Andrés pone gran énfasis en los ojos, los labios y el olor de la mujer. Palacio es bastante poético y romántico, ahora sí en el sentido tradicional de la palabra, durante sus descripciones. El tono narrativo de la novela cambia completamente del resto del texto al inicio de “ROMÁNTICAS”. Aunque solamente será por un instante, ya que mientras más se desarrolle esta historia de amor, más rápido regresaremos a la solemnidad trágica de la realidad del hombre moderno. Se nota con claridad durante esa aproximación lenta y seductora de Ana la provocación física cuando el personaje exclama que se llevó la mano a la frente, es la evocación del febril deseo en el amor. La turbación que le provoca la cercanía de Ana hace que cierre los ojos y se pierda en sus fantasías, la ve a Ana, pero no mira a la mujer, sino al deseo que siente por ella.

Entonces se besan poéticamente. Farinango no describe el ósculo en sí, eso ya lo hizo al inicio del fragmento, se concentra en el despegarse, en el instante posterior al encuentro:

Punzante y vivo se había detenido; luego fue desplazándose, alejándose lentamente, en una línea que podía yo trazarla. Sus ojos, sus labios, su perfume.

Cuando abrí los ojos, Ana ya no estaba.

La amiga en su lugar.

—Lo ha visto.

—No lo ha visto. (Palacio, 2018, p. 206)

El autor recurre a la figura poética de la repetición al hacer que el personaje enfatice nuevamente en: “Sus ojos, sus labios, su perfume” (Palacio, 2018, p. 206), como ya lo hizo en

párrafos anteriores. Todos estos elementos, cabe destacar, aluden a un plano meramente sensorial (vista, tacto y olfato), y carecen de una profundidad intelectual o espiritual que sustente el interés de Andrés por Ana, ni ella le ofrece algo distinto tampoco: todo se queda en lo corporal. Esta escena, narrativamente, se asemeja más a un poema que a una ficción convencional. La cadencia del lenguaje, la suavidad de terciopelo de las palabras palacianas nos agarra desprevenidos a los lectores que, fragmentos atrás, conocíamos recién las desventuras de Bienatendino Traumanó.

Tras el beso de los amantes, la complicidad desaparece con la llegada de la primera mujer, la amiga de Ana. “Cuando abrí los ojos, Ana ya no estaba” (Palacio, 2018, p. 206), se refiere a que esa faceta de Ana, coqueta e inquietante, aquella que lo besó, desapareció como llegó. Esto indicia, insisto, la malicia del personaje, ya que deja a Andrés lo suficientemente enamorado y seducido, pero todavía no se le entrega completamente. No le hace sentir que es suya. Lo va seduciendo poco a poco y él, hambriento, cae cada vez. En ese juego de “—Lo ha visto. —No lo ha visto.” (Palacio, 2018, p. 206), nos remite a que, según ellos, la amiga no se dio cuenta de lo sucedido cuando regresó y que son cómplices en este acto secreto y transgresor. Ahora es Andrés el que traiciona y le tocará deshilar el cuento en algún momento. Sin embargo, la realidad es que la otra muchacha sí notó lo ocurrido:

Guardé silencio. ¿Qué era esa angustia velada, qué era esa inquietud, qué era esa pesadumbre? Esa presencia mía dolorosa.

Entonces la comisura izquierda de mi boca empezó a temblar nerviosamente con la premura desazonada del tic. Hice algo por reír y comencé a hacerla con la media cara, mientras la otra se estremecía.

Ella lo vio y apuntó hacia mí:

—Allí está tu media risa.

Y tuvo después una gran alegría que la hizo llorar. (Palacio, 2018, p. 206)

La inquietud que siente el personaje puede derivarse de dos posibles motivos: el de la consciencia de un infinito repetirse de los hechos o de ahora ser él el embustero. Quizás sea un poco de ambas, ya que Farinango finge que nada ha pasado e intenta reírse casualmente y no lo logra. Finalmente, la mujer, la amiga de Ana, tuvo: “una gran alegría que la hizo llorar” (Palacio, 2018, p. 206), lo que puede significar un acto sexual que no llegó a nada, Andrés no la escogió a ella como pareja. Ni siquiera se dignó en nombrarla, la única característica que conocemos de esta mujer es que era esbelta, de nuevo el amor queda encuentra fundamente únicamente en la forma física femenina. El énfasis del escritor en definir a los primeros instantes del amor dentro de este mero estrato corpóreo conlleva la idea de la vacuidad de las relaciones modernas.

Argullol prosigue en su desarrollo del *enamorado* como héroe trágico moderno:

[...] la posesión amorosa—la estética es su paradigma porque el amor es la principal posibilidad de materialización de la belleza esencial—no solamente no escapa, sino que es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión... (Argullol, 2008, p. 409)

Esta dualidad de la que habla el pensador español enmarca el devenir de la relación amorosa de Ana y Andrés. Ambos personajes tienen distintos objetivos en cuanto a la interacción con el otro los cuales nunca los clarifican responsablemente, sin embargo, siendo justo con Ana, solamente sabemos la perspectiva subjetiva de Andrés durante todo el texto y no nos es posible conocer el flujo de pensamientos propios Ana y sus opiniones al respecto. Pero lo que sí queda claro es que Farinango idealiza a Ana, por ello en un principio su relación es enteramente platónica y contemplativa. El paso propiciado por la dama al plano físico, con cierta perversidad tal vez, desborda a Andrés y provoca que tenga una fijación eminentemente sexual en ella: está en sus manos la posibilidad de poseer a la mujer que tanto ha deseado. En cambio para Ana jugar de este

modo puede ser que le permita cazarlo para casarlo y tenerlo bajo su control. Este es el objetivo final de Ana como comprobaremos posteriormente en la historia. Por ahora, hasta este beso, llega el primer subcubo en el que se desarrolla la trama de “ROMÁNTICAS”. La continuación de los hechos será en un nuevo subcubo, marcado, por supuesto, con su respectiva línea.

Lo que se narra en este subcubo es a Ana dentro de un contexto social público y cómo dista su trato para con Andrés de la esfera privada y furtiva previa. Dice nuestro héroe: “No veo a Ana por mucho tiempo y la olvido. Ana es una buena muchacha, pero nada tiene que ver conmigo. Soy un hombre: como, bebo y duermo. Al despertar cada día estoy naciendo nuevamente” (Palacio, 2018, p. 207). Después nos cuenta cómo le parece verla en todos lados, pero intenta infructuosamente no pensar en ella. En este fragmento, resalta esta idea repetitiva de lo que es ser un hombre en los términos más sencillos posibles: subsanar los instintos básicos como comer y dormir, así como estar sujeto a una rutina día a día, algo que ya mencionó el personaje en la “PRIMERA MAÑANA DE MAYO”:

Ocurre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos. Ya cerca, un mínimo número de esos mismos hombres introducen sus pellejos en agua, bufan, tiritan y silban. (Palacio, 2018, p. 189)

Se trata de la descripción de una decadente monotonía del hombre en la modernidad. En esta parte de “ROMÁNTICAS” el personaje mantiene su concepción de la vida congelada en un dormir-despertar cúbico. Sin embargo, lo que rompe el esquema es la aparición de Ana: un posible nuevo propósito existencial. Recordemos que Argullol define al *enamorado* con un héroe entre dualidades como dolor-placer, la realidad es que se trata de una balanza y la tragedia está en que el equilibrio es una falsedad: mientras más placer busquemos más propensos estamos a un dolor

mayor. Andrés toma el riesgo con Ana y a pesar de las humillaciones que sufre, persiste en su empresa romántica y sexual:

Tengo miedo. Ana cuchichea algo al oído de sus amigas que la cercan y luego todas me miran, sonriéndose.

Extiende el brazo y me dirige una llamadita con índice, arqueándolo hacia arriba; yo no contesto, como si no me hubiera apercibido. Pues cambia de posición la mano y vuelve a llamarme arqueando el índice hacia abajo. Entonces tengo que acercarme. (Palacio, 2018, p. 207)

Podemos percatarnos de la triste resignación que exhalan sus palabras al final de la cita, además del evidente miedo que expresa. La red de la mujer ya está bien cimentada en su mente, ahora tiene que hacer cosas que no quiere porque así lo desea ella. La voluntad del hombre se va anulando. Ese es el problema con el amor idealista: el sujeto individual se tiene que sacrificar para poder convivir en pareja. Ana consume la personalidad de Andrés y él obedece de inmediato cual perro, literalmente, cuando ella cambia de señal a una parecida al *sit* de los entrenadores. Se encamina Farinango, entonces, a una situación tensa, una en la que no quiere estar: ella tiene a las amigas de su lado y él entra en el coliseo con las leonas. Nada puede salir bien de este encuentro. Ellas ya se están burlando a lo bajo con tan solo verlo. Le gastan bromas y se ríen a costa del pobre Andrés, el cual se irá poniendo visiblemente incómodo: “Se oye un coro de risas. Están burlándose de mí, yo también me río de buena gana. Entonces se repite el coro con mayor alegría. Se miran a los ojos y vuelven a reírse” (Palacio, 2018, p. 207).

Al inicio él acepta los chistes y ríe, porque lo atraparon en un juego de palabras, pero después el chascarrillo se vuelca hacia su persona:

—No te lo dije -dice Ana, llorando, a la muchacha de ojos azules.

Ella le hace un guiño y me mira, sin poder contener su risa.

Le pregunto:

—¿Qué le ha dicho? Cuéntemelo.

—Nada, nada –y ríe más.

Me acerco:

—Va a decírmelo. ¿Por qué no?

—No se lo digas, Fanny, no se lo digas -suplica Ana-. Cuidado.

Entonces esta Fanny se excita. Me acerco más. Dice Fanny en alta voz:

—Me ha dicho que usted ríe como un potrillo tierno.

En este momento se hace una algarabía y las chicas se cogen las barriguitas. Yo estoy amoscado. No puedo reír; solamente sonrío, con un leve estremecimiento en la mejilla izquierda.

Estas mujercitas están burlándose de mí. (Palacio, 2018, pp. 207-208)

Pablo Palacio nos muestra una faceta nueva de Ana, completamente distinta a esa mujer que lloraba en brazos de Andrés en el subcubo anterior, aunque con una malicia similar. Aquí ella abiertamente exhibe a nuestro personaje ante sus amiguitas, lo humilla y hasta amenaza sutilmente a su amiga con ese “Cuidado” (Palacio, 2018, p. 208) que pronuncia cambiando el tono de su carcajada. Vuelve a aparecer, además, la media risa nerviosa del personaje al igual que con la amiga esbelta de Ana, sin embargo, ahora es producto de la vergüenza, un despertar de su realidad física que puede ser objeto de mofa social, algo que no había notado era un defecto a los ojos de las damas como Ana. Andrés tiene un claro primer despertar de la enajenación del amor en esta escena: se da cuenta de lo desnudo que puede llegar a estar bajo el poder que ejerce sobre él su amada. Aquí hago una breve pausa, para insertar una nota que me parece interesante, divertida y que no deja de aunar elementos a la discusión de los hechos. Ma. Del Carmen Fernández comenta sobre la frase “ríe como un potrillo tierno” (Palacio, 2018, p. 208) lo siguiente:

[...] percibimos aquí un cierto tono autobiográfico, pues en el prólogo a las **Obras completas** [sic.] (1964) de Palacio, Alejandro Carrión se refiere a la sonrisa del narrador lojano como a «su sonrisa

de potrillo tierno» y califica su risa como «la más temible risa de Quito» (p. XIII). (Fernández en Palacio, 2018, p. 208)

Por ende, Andrés no solamente es el depositario del espíritu trágico y romántico de su autor, es decir, de su filosofía existencial, sino también de las desgracias físicas que este pudo tener. Palacio está proyectando sus frustraciones naturales en el personaje.

Además, el autor empieza a desarrollar una perspectiva única en torno a esta masculinidad fragmentada de Farinango, algo a lo que me referí al inicio del apartado. Para comprender de mejor manera este fenómeno, me remito al pensamiento de Norma Füller quien conceptualiza la problemática acerca del rol de los varones en una sociedad machista:

Se concibe al machismo como la exacerbación de la virilidad y el predominio de los varones sobre las mujeres. Si bien el machismo está muy presente en el discurso social, en la actualidad, la figura del macho es el epitome de una masculinidad cuestionada y de las dificultades que atraviesan los varones en un mundo donde las viejas certezas se derrumban. (Füller, 2012, p. 115)

Difícilmente se puede alegrar que Andrés encaja dentro de un modelo de macho convencional y heroico: no es varonil, más bien se muestra emotivo y se lo ve hasta tímido. Por ejemplo, no toma el control de la situación con las muchachitas y les permite hacerlo el blanco de sus burlas. Tiene una masculinidad impotente, un aspecto que se irá profundizando y exaltando a lo largo de la historia. Digo impotente por la poca reacción que demuestra el personaje ante las injurias sufre de las niñas hacia su persona y lo que es peor, solamente toma acción en su mente:

Bueno, ¿y qué pasa? ¿Qué son todas esas payasadas? ¿Y se va a pasar la gente en eso todo el tiempo? Diga, diga. Diga usted qué pasa.

[...] Debería aprovechar el incidente y tomar la revancha; pero no puedo eso. Me acecha un dolor moral agudo. Soy un hombre de respeto y las chiquillas están perdiendo el tiempo.

Ana, Ana quisiera humillarte; quisiera azotarte sin compasión. ¿Por qué, por qué a un hombre de respeto? Debo irme. Nada tengo que hacer aquí. Pero no; si me voy, ellas quedarán riendo de mí libremente... ¿Y esto qué me importa? ¿Qué me importan estas mujercitas? Decido irme. (Palacio, 2018, p. 208)

Es palpable la ansiedad que le provoca estar en este embrollo al personaje en su flujo discursivo mental. No sabe qué hacer ni cómo reaccionar. Sus instintos iniciales lo impulsan a querer castigar a la mujer, pero su moral se lo impide, se ve a sí mismo como un “hombre de respeto” (Palacio, 2018, p. 208). Recordemos que esta novela vio la luz en 1932, mucho antes del auge de los pensamientos de equidad de género y del movimiento feminista. En la época y hasta muchos años después, de hecho, desgraciadamente es algo que sucede hasta en la actualidad, se tenía por verdadera e incuestionable la difundida creencia y costumbre de considerar a las mujeres como propiedad legal del marido, otorgándoles el poder para que ellos hagan y dispongan lo que quieran con sus esposas.

Este tema lo desarrolla Palacio con mayor profundidad en su artículo “La propiedad de la mujer”, que publica en el mismo año de 1932 en el diario *El Día*. En este texto el autor compila una sucinta revisión de las leyes que han surgido a lo largo de la historia humana, desde el Código de Ammurabi<sup>16</sup> que data de 2.250 años antes de Cristo hasta el siglo XX, que avalan a la mujer como propiedad legal del hombre. Todo su discurso está inscrito en clave irónica, es decir, el lojano desea denotar precisamente lo contrario y exponer la barbarie que suponen estos pensamientos extremistas y opresivos. Sin embargo, concluye su ensayo de una manera peculiar:

Es así como ante la evolución de los conceptos jurídicos y morales, la sociedad tiende a renovar sus creencias egoístas y por medio de la institución del divorcio ampliamente abierta en los dos ejemplos de sociedades modernas, la socialista de Rusia y la capitalista de Norteamérica, trata de

---

<sup>16</sup> Así lo pone el autor en su texto (Palacio, 2018, p. 345).

enaltecer la identidad jurídica femenina y de respetar su derecho a la felicidad. La base de este respeto reside en la capacitación económica de la mujer que, igualada en este aspecto al hombre, tomaría la cuestión sexual como secundaria, para que pueda haber paz y amor. (Palacio, 2018, pp. 348-349)

Nótese que Palacio estaba muy al tanto de los sucesos mundiales y ya pudo ver en sus comentarios de 1932 aquella la polaridad política que se suscitaba y que determinaría el resto del siglo XX culminando en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra Fría. Continúa el autor:

Cualquier día de éstos va a estallar la gran revolución de las mujeres contra el artículo 24 del Código Penal, que autoriza al marido para matar a la mujer que no le ama; ahora que no se conquista a la mujer por la fuerza, sino con un clavel en el ojal, con un par de guantes, con un bastón y con una hermosa caída de ojos en una tarde primaveral. (Palacio, 2018, pp. 348-349)

Digo que resulta peculiar estos comentarios finales del escritor porque luego de su disertación jurídica apela a un sentido de delicadeza romántica con esa imagen final de un beso apasionado con el ocaso de fondo. Menciona además el artículo 24 del Código Penal que también aparece en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. Podemos agregar entonces a la temática del amor que desarrollo en este apartado un subtema que merece ser nombrado: el lugar que le otorga el autor a la mujer dentro de su narrativa. Ejemplos como el artículo periodístico antes citado o los cuentos “La doble y única mujer” y “Una mujer y luego pollo frito”, Pablo Palacio cuestiona literariamente estas imposiciones sociales tradicionalistas sobre el género femenino. En la novela que compete a esta tesis se encuentran algunos fragmentos donde resalta directamente esta temática como por ejemplo “ORACIÓN MATINAL”:

Mi Señor y mi Dios, Tú que todo lo puedes: con el mayor respeto y consideración vengo a pedirte me hagas el señalado servicio de no darme una mujer que gaste mucho paladar de caucho. (Palacio, 2018, p. 194)

Y también, en la “ORACIÓN VESPERTINA” el personaje Farinango complementa estas ideas, cabe mencionar que ambas oraciones aparecen previas al desarrollo de la historia de Ana y Andrés en el texto:

Y ya que esta mujer que me has dado, Señor mío, es tan esbelta y buena, y goza de miembros ágiles, sírvete darle protección, guiando sus pasos con el acierto que Tú sólo posees.

No vaya a ser que en media vía pierda su serenidad y se le eche encima uno de esos vehículos jadeantes.

¡Mujer mía!

Pensar que alguna vez tenga que consultarme con el cirujano para sustituir una por lo menos de sus hermosas y ágiles piernas con otra de palo gris. (Palacio, 2018, pp. 198-199)

En estas dos oraciones vemos un desdén hacia la imperfección física de la mujer, al igual que en “Una mujer y luego pollo frito”, además de la solicitud al destino divino para que le toque una buena y esbelta esposa. Probablemente se trate de una crítica a la superficialidad con la que la mirada masculina observa y juzga a las mujeres, considerándolas solamente como objetos para el deleite visual y nada más, una idea prevaleciente hasta nuestros días. Andrés, en primera instancia, también se adhiere a este tipo de prácticas. Es más, su enamoramiento pasa de lo platónico a lo carnal con gran celeridad. Sin embargo, es Ana la que maneja este devenir de su relación, no él. Nuevamente, se trata de quitarse la venda sobre la enajenación del amor y del sexo: la sociedad enseña a los hombres que las damas son lindas, limpias y decentes, amorosas como una madre y que no se las debe tocar ni con el pétalo de una rosa. Andrés se refugia en este pensamiento cuando se burlan de él, pero romper ese encanto es un despertar para descubrir que ellas también pueden ser tan crueles, desgraciadas y sexuales como los hombres, más aún cuando ubicamos a este tipo de discurso dentro del contexto histórico en el que la obra fue publicada.

Reconocer esta realidad también impide seguir idealizando a la mujer ya que, finalmente, son seres humanos comunes y comparten todas las virtudes y defectos de la especie. Palacio nos muestra las dos caras de la objetivación machista para con el género femenino: la delicadeza y la cosificación sexual. El autor mediante el viaje de Andrés demuestra que la trama trata de ambas y de ninguna: Ana es una mujer maliciosa, pero delicada a la vez y simplemente está tan jodida como cualquier otra persona; es lo que es, tiene sus intereses, motivos y dolores propios que son completamente válidos. Los humanos hacen lo que pueden desde lo que saben.

Es posible que ese sea el mensaje que Palacio nos brinda en torno a este ríspido tema: humanizar a la mujer, no rebajarla ni a lo sexual ni elevarla a un estado divino. No nos presenta damiselas en peligro que necesitan ser rescatadas, pero a la vez tampoco Andrés es ningún caballero viril y heroico al que admirar y desear. A todos en la sociedad nos pega por igual la modernidad y el vacío que conlleva e intentamos sobrevivir y refugiarnos en lo que podamos. Nos demuestra el escritor lojano con sus historias el lado egoísta tanto de los varones como de las mujeres.

Estas ideas las vemos reflejadas en el fragmento titulado “GRITO FAMILIAR”:

Si uno de estos días vienen a decirte: tu madre viuda, o tu hermana querida, o tu tía, o tu hija o tu abuela, ha tomado estado con el hombre que hecha los bacines o con el que lava los cubículos de porcelana, ten mucho cuidado de no agitarte, de no congestionarte. ¡Oh tú, amigo mío!

Toma tu respuesta, pollo: has hecho bien, madrecita, Tu ternura, tus pasiones, tus actos, son tuyos. ¡Ay del que quiera limitarte el dominio de lo único que tienes!

¡Ay! (Palacio, 2018, p. 198)

En esta cita resume el autor su concepto de libertad amorosa y sexual: el mundo nos jode tanto a todos como para estarnos privando unos a otros de lo único que nos queda, la esperanza en la pasión y el romance. Por lo que, justamente, dedica gran parte de su texto a construir y destruir

una relación amorosa para su personaje. Ana es una mujer moderna y libre románticamente, no depende de su pareja. Tiene otros problemas y objetivos. En cambio, el propio Farinango entabla con Ana una relación poco sana, ya que él sí es un dependiente y la realidad es que el amor lo terminará ahorcando. Tres elementos finales a destacar del fragmento antes citado: 1) es el previo inmediato a “ORACIÓN VESPERTINA”, 2) nótese que Palacio no excluye de la libertad a ninguna mujer ni por su condición social, estado civil o edad, habla de madres, abuelas e hijas; el varón nada tiene que decir al respecto en ningún caso; y, 3) no debemos dejar de lado lo contestatario y liberal que es este texto literario y lo liberal que le pudo parecer a su público en la época de 1930. Son fuertes las sentencias que hace Palacio ya que van directamente en contra de la hegemonía del poder masculino establecido y beligerante en las sociedades patriarcales católicas. En estos fragmentos Pablo Palacio se carga en contra de la Iglesia y del machismo por igual, usándolos para ilustrar sus puntos de libertad y revolución social.

Una última cita antes de regresar a Ana y Farinango. Ya mencioné que en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, Palacio desarrolla el tema del artículo penal #24. Eso lo hace en el fragmento siguiente al de Agripina, en un nuevo subcubo, justo antes de los “ELEMENTOS DE LA ANGUSTIA”:

Cualquiera que lo desee puede asesinar impunemente a un hombre. Ved como:

Escoged cautelosamente a la víctima, que debe ser más o menos bien parecida. Rodeadla de atenciones y cuidados, de tal manera que le infundáis confianza.

[...] Luego procurad que os visite y presentadle a vuestra hermosa señora.

Querida mía: he aquí a mi mejor amigo. Quiero que seáis como hermanos el uno para el otro.

Y hacedlos que se tiendan las manos un momento. Entonces poneos en guardia, atisbándoles, acariciándoles, mirándoles con sigilo a través de las cerraduras. Y cuando vuestro

tiempo haya llegado, abrid violentamente una puerta cualquiera, haced irrupción brusca en la cámara, gritad:

«Canallas, cobardes».

Y disparad vuestro revolver acto continuo hasta vaciar toda la carga.

[...] En seguida volad a la Comisaría de turno y alzando los brazos en la misma forma en que los sapos tienen las patas confesad:

«Señor Comisario, acabo de matar a mi mujer y a un hombre». (Palacio, 2018, p. 203)

El escritor se burla de la tontería que es esta ley, la cual permite a un hombre matar a su esposa si esta no lo ama o le es infiel y en la ficción el autor la emplea como táctica legal para deshacerse de un contrario debido a que matar directamente a un hombre está estrictamente prohibido. Es interesante la vuelta de tuerca que le da Palacio a las ridículas legislaciones que existían para oprimir a las mujeres y castiga con ellas a los hombres.

Ahora sí retorno a la escena de las burlas de las chicas contra Andrés. Él intenta irse, pero lo retienen:

Y levantan un coro las mujercitas.

—No. Que no se vaya. Que no se vaya, Ana.

Ana. ¿Y por qué Ana? Ella también me lo pide.

—Bueno, bueno. Vamos a ser unas muchachas serias.

Y Ana estira la cara. Reímos y mi risa vuelve a excitarlas.

Al fin me quedo y guardo mi rencor. (Palacio, 2018, pp. 208-209)

“[...] y guardo mi rencor” (Palacio, 2018, p. 209), es una poderosa forma de representar la impotencia del personaje en la anulación de su dinamismo: si quiere conquistar a Ana tiene que resignarse y aguantar. Las niñas lo empiezan a olvidar, ya no es él el centro de la atención. Charlan de sus cosas y Andrés pasa a un segundo plano, lo que lo conduce a sentirse abandonado: “Estoy empequeñecido, triste y con los zapatos empolvados” (Palacio, 2018, p. 209). Una vez más

Farinango vuelve a lo platónico y la contempla desde lejos, aunque se encuentra cerca, a Ana desenvolverse en su espacio, en su mundo y comenta: “Ana no es Ana. Ana es sus amigas. [...] Ana es su madre, y sus hermanas y sus hermanos. «Ana, no digas eso», «Ana, la falda», «Ana, esa uña», «Ana, las manos»” (Palaico, 2018, p. 209). No se debe perder de vista estas palabras ya que cobrarán relevancia en otro fragmento más adelante.

La historia continúa cuando se ponen todos a jugar cosas de ingenio y obligan a Andrés a que participe, aunque él no se considera muy brillante para este tipo de situaciones. El tiempo sigue su marcha y por fin pueden nuestros personajes enamorados encontrar un momento a solas. Ella le quiere mostrar alguna tontería, excusa que emplea para quedarse juntos un rato sin nadie más y el hombre feliz se siente crecer reconfortado a su lado (Palacio, 2018, p. 209). Vuelve la voz narrativa a enfocarse en lo sensorial:

Me encorvo, bajo mucho la cabeza para mirar bien y agradecerle así su pequeña atención. Ella también hace lo mismo. ¡Y he aquí que tengo su aliento junto al mío, y sus cabellos llegan a tomar contacto conmigo, y vuelvo a aspirar ese perfume que tenía yo en mi recuerdo! Me estremezco.

Pienso así encorvado, sin moverme: «Su madre, sus hermanas, sus hermanos, las mujercitas, ¿qué es lo que van a decir?» (Palacio, 2018, p. 209)

Esta idea en torno a la presión social que puede surgir por parte de la familia y las amistades en contra de Ana por su relación con Andrés será repetida más adelante. Por ahora están disfrutando su momento juntos: “[...] Ana tampoco se mueve, y no pronuncio una sola palabra porque tengo miedo de que esto sea como de vidrio y quiero estar así, engrandecido, todo el tiempo que se va sin que yo pueda apreciarlo” (Palacio, 2018, p. 209). Farinango reconoce la fragilidad, cual cristal, que posee este momento que comparte con Ana. De todas formas, desea sentirse engrandecido por

la presencia de su amada, su existencia nuevamente cobra un aparente sentido de cohesión y unidad gracias al amor.

Sin embargo, el conflicto a éste romance llega en la forma de un *gentelman* americano, un inesperado rival masculino para Andrés: Mr. John Smith. Este hombre, inexplicablemente, es amigo íntimo de Ana y reside en el Ecuador, probablemente una referencia a los estadounidenses que vinieron a trabajar en el ferrocarril de Alfaro. Al inicio, Farinango comenta que se trata de un: “caballero de Ohio y muy simpático” (Palaico, 2018, p. 210). Cuando se conocen el gringo intenta hacerle el mismo chiste por el cual las muchachitas se reían de Andrés previamente en su encuentro, ante lo cual nuestro personaje lo tilda de “Pud'nhead Babbit” (Palacio, 2010, p. 210) y le resuelve el acertijo con otro juego de palabras en el que, sutilmente, lo ridiculiza sin que el extranjero lo entienda totalmente. Desde la visión machista, una cosa es permitir que el ego masculino aguante unas cuantas burlas de la mujer a la que se desea y de sus amigas, y otra muy distinta es dejar que un rival te rebaje y minimice, se trata de una lucha de intenciones respeto. Fernández complementa esta escena explicando esta referencia de “Pud'nhead Babbit” (Palacio, 2010, p. 210):

[...] esta expresión remite a Georges Babbit, protagonista de **Babbit** [sic.], novela publicada por Sinclair Lewis en 1922. **Babbit** es un individuo de miras estrechas perteneciente a la clase media. Pud'nhead es la abreviatura de *pudding head* y significa «cabeza de pudding». Como el pudding es una sustancia amorfa que se adapta a cualquier molde, Andrés piensa de Mr. Smith que es un sujeto aburguesado, de mente amorfa y moldeable, incapaz de generar ideas propias y cercano, por tanto, a la cosificación. (Fernández en Palacio, 2018, p. 210)

Destaco tanto la cita como el comentario de Ma. Del Carmen Fernández para ilustrar dos puntos importantes: el primero, recalcar el enorme bagaje de lecturas que poseía el autor lojano, hasta en inglés, lo cual es sorprendente para su época dentro del contexto ecuatoriano. Palacio

crea, de pasada, una referencia bastante específica que fácilmente puede no llegar apreciarse y que probablemente pocos lectores en su momento supieron a qué se refería el escritor en estos comentarios. En un segundo plano, para analizar a la figura masculina emergente de Smith en el desarrollo de la trama. Este caballero se presenta y funge como el rival directo de Farinango en el cortejo a Ana, tal y como sucede en el próximo subcubo. En esta cita queda claro que Mr. John Smith también es una evidente materialización de los conceptos de “blanquitud” y de la modernidad americana capitalista. En consecuencia, Andrés se posiciona como un héroe local latinoamericano que rechaza y se burla con ingenio de este hombre tan prefabricado y amoldado al sistema. Se contrasta en este encuentro, pues, lo simpático del hombre blanco carente de pensamiento contra la viveza criolla latina que posee el ecuatoriano, un aspecto que al final le propiciará la victoria con Ana sobre Smith.

Como dije, el siguiente subcubo después de introducir en escena a Smith comienza con la vuelta al amor platónico contemplativo de Andrés en impotencia de acción romántica. Si notamos, Ana fluctúa entre el permitir y alejar: Andrés se desboca por ella siempre, pero la dama a veces le da cabida y otras lo ignora completamente o lo humilla. Por eso, Farinango continúa su relato así:

Yo tengo aquí adentro un rencor.

Un día he encontrado a Ana y he hecho como si no la hubiera visto. Otro día ha sido ella quien ha hecho como si no me hubiera visto. Pero, ella, ¿por qué ella? ¿Qué razón tiene ella?

Entonces esa misma noche -yo soy un hombre que come, bebe, pasea y duerme- voy por su casa. Camino de aquí para allá. Me detengo. Vuelvo a caminar. ¡Ah! Ahí está esa luz. Me quedo mirando esa luz. (Palacio, 2018, p. 210)

Andrés se queja de que ella lo ignora cuando él, literalmente, le hizo exactamente lo mismo. Nuevamente, una disfunción poco sana de las dinámicas de poder en la relación amorosa de los personajes. Decide entonces ir a verla para confrontarla. En este momento le agrega el “pasear” a

su esquema discursivo racionalizador la rutina del hombre moderno, que ya apareció en citas anteriores. Da las vueltas y no se anima a entrar, sin embargo, ve la luz, es decir, a la iluminación de la realidad. Se emboba con ella cual polilla al fuego. Se produce el clímax de la adoración platónica: ahora sí que Ana es para Andrés su nueva lucidez, pero como quedó dicho colocar en una tragedia tanta expectativa en el amor de pareja solamente conducirá al personaje a la autodestrucción y al fracaso. “Esta fascinación forzosamente mortal del amor prende en el espíritu del enamorado romántico. [...] Amor y muerte están hermanados y luchan entre sí con furia, a un tiempo destructora y creadora” (Argullo, 2008, p. 411).

Entra el *gentleman* en escena mientras Andrés contempla la luz de la casa de Ana:

Mr. John Smith de Ohio, que es un caballero muy simpático, aparece en el extremo de la callecita. De uno de los jardines de la orilla arranca una flor y entra en la casa.

Yo no puedo entrar en esta casa, ni puedo entrar en otra. ¿Qué hace un hombre en una casa que no es la suya? (Palacio, 2018, p. 210)

La flor que arranca Smith simboliza la premonición del acto sexual y la casa funciona como metáfora del cuerpo femenino. Esta imagen de la flor aparecerá nuevamente con este mismo significado más adelante. Se nota claramente el contraste entre las masculinidades signadas por la acción y la pasividad: para John Smith es fácil y natural entrar a la casa de Ana, mientras que para Andrés le resulta algo imposible. Le falta ese impulso, esa fuerza y el ego masculino para hacer suyo aquello que desea poseer. Tiene un miedo que refleja en los siguientes párrafos que continúan la historia:

Tras la ventana iluminada pasa alguien. Un momento. Vuelve a pasar en sentido contrario.

Otro momento. La luz se apaga.

Tengo miedo de las tinieblas. ¿Cómo puede uno dejarse engullir y cegar por las tinieblas?

Mira: yo cierta vez tuve una madre; pero esta madre se me perdió de vista sin anunciármelo.

Entonces he tenido esta sensación: que en el lugar sea habían hecho las tinieblas y que mi madre estaba allí, en lo negro, buscándome a tientas; pero no estaba, calla!

Se va el tiempo sin que vuelva a iluminarse esa ventana. (Palacio, 2018, p. 211)

Esta parte de la novela es muy fuerte. Primero, hay que notar el fin de la luz: tanto la lucidez como Ana se alejan de él en este momento de consciencia y desenajenación. Ella está con otro hombre, una figura viene y va por la casa, metáfora de la penetración sexual, y la iluminación de su deseo muere. Y lo que es peor, Smith lo escinde de su lugar seguro junto a ella, como ya había expresado el personaje previamente al sentirse engrandecido estando al lado de Ana. Más aún, salta de inmediato a la vista la enorme referencia autobiográfica que desarrolla en esta parte cuando habla de su madre y de las tinieblas.

Por esto es que considero a Andrés como un héroe trágico enamorado: “El amor es un juego totalmente egoísta de afirmación y negación de sí mismo a través de los demás” (Argullo, 2008, p. 418). Farinango, y Palacio también, traza una conexión entre la figura femenina de Ana y con la de su propia madre. En el momento en que siente la separación y el alejamiento de una recuerda el abandono de la otra. Las tinieblas son la anulación de su calidad de iluminado y esconden su dolor primigenio. Andrés sale de la enajenación de su tiempo, se enfrenta al vacío histórico y moderno con dignidad y valor, pero es superado por la umbra que esconde la orfandad de su corazón. Encontramos aquí la explicación de por qué su último recurso para intentar subsanar la tragedia moderna que lo ciñe radica principalmente en la mujer y en el amor romántico como sustituto del abandono materno.

El tema del hombre huérfano pervive en toda la narrativa palaciana, dentro y fuera de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. Quizás sea este elemento la causa mayor de la tragedia moderna: el ser humano se encuentra en total abandono. Dicha orfandad, en la literatura de Pablo Palacio,

parte inicialmente de la misma familia, una presencia en ausencia. Regresamos al discurso inicial de Andrés Farinango, ya que evoca esta carencia muy claramente:

Mi padre y mi madre están allá sin comprenderme. Mi padre y mi madre son mis enemigos primeros. No les llegó la voz a tiempo y el tiempo de llegar la voz ha puesto un siglo entre uno y otro. Y he aquí que estamos para con ellos tan próximos como lejanos en el mismo momento.  
(Palacio, 2018, p. 191)

Esta cita remarca no sólo el abandono y la orfandad del hombre moderno, sino entabla también una enemistad con el pasado. Farinango está atrapado en un bucle de repetición infinita del presente: no puede conectar con sus antepasados, son sus enemigos porque lo intentan predisponer a sus creencias arcaicas, y a su vez escinde su transición al provenir al asesinar a su propio hijo. La triada trágica temporal se completa cuando nos damos cuenta de que aquel presente que le toca al personaje vivir le es a su vez inalcanzable. Ya vimos cómo su relación con la sociedad es infructuosa ya que lo anula, lo aleja y lo asesina; pero a la par también estamos conociendo cómo el amor en la modernidad es fuente de orfandad, dolor y ultimadamente muerte de la individualidad del sujeto.

Andrés viéndose derrotado en un duelo de hombría que ni llegó a darse, retorna lentamente a su ataúd:

Luego camino lentamente en busca de mi cubo.

Lo encuentro hosco y solo.

No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia. ¡Cada vez la sensación de ausencia! Estoy como desintegrado: me parece que partes de mí mismo residen lejos de lo mío, en algún sitio desconocido y helado. Quedo mucho tiempo en las tinieblas y empiezo a andar a tientas por todos los límites del cubo, dominado por dos impulsos contradictorios: la esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca.

Ana, te odio. (Palacio, 2018, p. 211)

Ana lo está destruyendo, pero él también se lacera solo. El personaje tiene miedo a la ausencia: la orfandad y el desapego generan en el hombre moderno una adicción desmedida a lo que sea que le brinde cierto tipo de sentido a su existencia, así sea efímero, irreal o dañino. Es interesante esa dualidad entre la esperanza y el terror que siente al pensar encontrar a alguien que lo busca en las tinieblas, como la madre que ya mencionó previamente. Es tan extraño como mirarse en un espejo y que el reflejo haga una mueca de vuelta o como que un perro hable solamente una vez y calle para siempre. Nuevamente, estamos tratando con esos instantes donde el mundo revela su verdadera naturaleza grotesca.

Lo que sigue es algo un poco perturbador. Andrés en una actitud voyerista e intensa espía a Ana mientras está en intimidad con Smith, hasta se siente parte del acto y se imagina que es él el que la posee:

La tomo por la cintura, la estrecho contra mí, la beso. Veo desmayar sus párpados y advierto su visión lánguida. Ana está sola conmigo y aquí, en lo mío.

Ay, la corona de flores olorosas. Ay, niña, niña.

Conmigo... no, con otro. Yo no he estado ahí, con Ana. He sido un simple espectador. Lo he visto todo, aun yo mismo me he visto, y he reído a más no poder de todo, porque eso era tan deliciosamente cómico amiguito. (Palacio, 2018, p. 212)

Creo que esta escena sucede dentro de la anterior: los espía entre el apagarse de la luz y el lúgubre regreso de Andrés su cubo. Vuelven a aparecer las flores como imagen que refleja la relación sexual entre los personajes. De todos modos, en el siguiente subcubo todo se resuelve con una oportuna elipsis. Ahora Farinango está feliz porque ha concretado su relación con Ana:

Ahora estoy lleno; está llena mi alma de tu amor, señora mía.

¿Pero por qué te has colocado en lo mío? ¿Por qué me vigilas? ¿Por qué observas mis actos?

Yo no soy yo. Soy lo que tú quieras. «Andrés, el sombrero», «Andrés, el humo», «Andrés, mi vida».

No importa, Ana: te perdono. Aquí está tu aliento y ya sabes que tu aliento lo llena todo. (Palacio, 2018, p. 212)

Por fin regresamos al principio, hemos dado toda la vuelta. Ya tiene a Ana para sí, ya no hay más juegos ni contemplaciones. Dejó atrás lo platónico y, ¿qué es lo que encuentra? La pérdida del control de su vida. Recordemos que en su interacción con las muchachitas Andrés piensa que Ana no es realmente Ana, es decir que carece de individualidad en compañía pública. Ana se torna en una proyección del control que ejercen su familia y la sociedad sobre ella: “«Ana, no digas eso», «Ana, la falda», «Ana, esa uña», «Ana, las manos»” (Palacio, 2018, p. 209). El autor recurre a la repetición de la misma figura y la aplica a Farinango para demostrar que ahora es él el que está dominado. Finalmente, he enfatizado que el eje social ha rechazado a Andrés como uno de sus miembros, al amor de pareja ha hecho de que él desee insertarse voluntariamente en una institución legal como la vida conyugal en compromiso lo cual crea una enorme incongruencia en la psiquis para el personaje. Algo se tiene que sacrificar a favor del equilibrio y en este caso es su personalidad como hombre independiente y libre. Ana se transforma en depositaria de los ideales normativos de corrección capitalista y ejerce su poder en Andrés. En consecuencia, Farinango se cosifica, como lo vimos al inicio de este aparatado con la cita del mueble liso que es, precisamente, la que sigue tras enunciar que el aliento de Ana lo llena todo.

Y llenará tanto su vida que termina por aplastarlo. Enajenarse con el amor platónico llevó a que Andrés Farinango no se diera cuenta, en su apagada iluminación, de las implicaciones que conllevaría la relación con Ana para su vida y su integridad humana. Argullo aclara esta situación:

La pasión amorosa romántica no es «platónica», sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad. El amor «platónico» es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor; el amor romántico, por el contrario, asume a uno y a los otros como hermanos inseparables. El primero rehúye la *consumación* amorosa; el segundo, no. Lo que ocurre es que el *enamorado* romántico reconoce en esta consumación el punto de inflexión a partir del cual la pasión muestra su faz desposeedora y exterminadora. No hay duda de que desde el punto de vista de la autopiedad, renunciar a la consumación amorosa es una buena manera de desconocer el dolor, pero esto es totalmente impropio de la tragicidad del pensamiento romántico. (Argullo, 2008, pp. 409-410)

Ana hace lo que la sociedad le pide que haga, cumple su función; ella está feliz y enajenada dentro de la institucionalidad. Andrés, ofuscado y nublado por su enamoramiento platónico, no midió las consecuencias al embarcarse en semejante proyecto romántico: reivindicar su existencia, conciliar su condición trágica como un enamorado en una mujer completamente volcada a la modernidad capitalista era encaminarse todavía más hacia el vacío. El declive de la relación de estos personajes sucede con violenta rapidez en contraste con la lenta adoración platónica que hemos visto hasta este punto.

El fragmento que abre el siguiente subcubo posee la última marca temporal de la novela con el número “30”. Palacio narra el viaje que hacen Ana y Andrés al campo. Esta salida está motivada por una oscura razón: “Ana quiso salir de la ciudad. Ella no podía ver a sus amigas así tan pronto después de lo ocurrido. Las amigas de una señorita ocupan las tres cuartas partes del área total de la vida de esa señorita” (Palacio, 2018, pp. 213-214). Cuando hace referencia a “lo ocurrido” (Palacio, 2018, pp. 213-214) podemos pensar que se trata del embarazo de Ana y que, quizás porque no están casados formalmente a ella le provoca vergüenza el “qué dirán” sus amigas. El resto de la narración en este fragmento lo ocupa Andrés para mostrar el contraste del campo

con la vida citadina. Viajan al sur, turisteando pueblos, tiritan y hacen el amor. Se funde el uno con el otro. Pero al final de todo esto, Farinango destaca su incapacidad de comprender la vida fuera de la urbe, la naturaleza física está vedada para el hombre en la modernidad:

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 cosa grande, callada, oscura e impenetrable? Tengo miedo del campo; el límite, el límite es lo mío. Sólo aquí, dentro de estas cuatro paredes, somos tú Ana y yo Andrés: allá afuera éramos unos gusanillos. (Palacio, 2018, p. 216)

De esta cita destaco la imagen final que será recuperada posteriormente en el Puente, los seres humanos como gusanillos en la tierra que están condenados a morir: “Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoge como una uva que se seca” (Palacio, 2018, p. 222). Otro punto importante es que, si bien los cubos son asfixiantes, al mismo tiempo brindan la seguridad de una forma, Andrés solo es Andrés Farinango el personaje entre los límites de su cubo, fuera de ellos tiene miedo y se difumina en las tinieblas que sabemos lo turban profundamente. Se reconoce junto con Ana y con el resto de la gente como americanos capitalistas incapaces por su condición moderna de apreciar y conectar con la belleza natural del mundo.

Ahora sí llega el final y la decadencia total del romance entre Ana y Andrés. Este cambio se desarrolla en tan sólo dos fragmentos, los últimos que tocan el tema antes de “AUDIENCIA” y del final del texto. El primero de ellos es “OTRO DÍA” donde sobresale la violencia y la podredumbre de la vida conyugal. Farinango se siente violado por su mujer:

Alguien me pide el vaso de noche.

Pegados los ojos, hipnotizado, extendiendo un brazo que no es mío y cojo las tinieblas.

Lo entrego.

Pasa un siglo.

[...] ...Ay, Ana, ¿por qué me pides el vaso de noche? Verdad es que tú eres mi mujer y yo soy tu hombre; pero mira...

No, no pases por encima de mí. No me toques. ¿Qué derecho tienes para tocarme? Mi piel es mía. Somos extraños el uno al otro y de repente estás tú aquí, atisbándome, violando mi intimidad, turbándome.

Tus ojos los tengo en todas partes. Sobre mis espaldas, sobre mis manos, sobre mis cabellos, en mi pensamiento. ¿Qué quieres aquí? Ya sabes todo lo mío; conoces mis calzoncillos, Ana. (Palacio, 2018, p. 217)

Ma. Del Carmen Fernández aporta el siguiente comentario que nos ayuda a comprender de mejor manera la figura del “vaso de noche” (Palacio, 2018, p. 217): “el vaso adquiere en este episodio claras connotaciones de violación y mutilación de la personalidad del protagonista, que se siente agredido por Ana a través de la relación sexual mantenida con ella” (Fernández en Palacio, 2018, p. 217).

Resulta contestatario, sobre todo para la época, que un varón resienta tener relaciones con una mujer y menos aún que se asuma como abusado y que el acto sexual suceda en contra de su consentimiento y voluntad. Este hecho despedaza en gran medida el ego del hombre fértil que promulga el machismo: normalmente prevalece el estereotipo de que son ellas las que rechazan o anulan tener sexo en la vida cotidiana, es más la mujer ha sido tradicionalmente la mayor víctima de la violencia sexual en pareja. Sin embargo, el personaje va aún más allá ya que percibe que Ana lo viola en todos los aspectos de su intimidad, siente los síntomas de una personalidad destruida y anulada. Ella lo controla y se impone en su rutina:

Voy a llorar, me has lastimado.

Sí, yo te amo, Ana. Yo te amo entrañablemente; pero no encuentro comodidad en este cubo: es muy estrecho de mi lado y muy ancho del otro, y también es demasiado ancho de mi lado y demasiado estrecho del otro, y está sucio, oscuro y podrido.

¡PO-DRII-DOO! (Palacio, 2018, p. 217)

Si el cubo funciona como una metáfora de la psiquis del individuo, Farinango ahora reconoce a su condición de vida con Ana como de podredumbre y asco. Fracasó en su intento por salvar su existencia moderna mediante el amor e, irónicamente, ahora se encuentra más atrapado que antes en la tragedia. El cariño y la pasión no son suficientes para encontrar lugar común y armonía si las personalidades y objetivos de una pareja, de entrada, estaban tan diametralmente distantes. El último fragmento que narra el desenlace de esta relación amorosa, por lo menos en lo que concierne a las temáticas que he abordado a lo largo de este apartado, es el de “MENTIROSA TRAICIÓN<sup>17</sup>” que se encuentra en el segundo gran Cubo de la obra después del Puente. Aquí están ubicadas las últimas referencias en la novela sobre Ana. El fragmento comienza con una carta que le envía Andrés a Amarilis donde confiesa que la ama, que no deja de pensar en ella y que es hermosa como ninguna. Además, le pide perdón por no haber podido verla el otro día para intimar, pero que pronto se reencontrarán. Fernández contextualiza al nuevo personaje de Amarilis:

[...] personaje literario, objeto del amor del poeta, creado por Teócrito en las **Bucólicas** [sic.] griegas. [...] en el Renacimiento, los poetas vuelven a llamar Amarilis a sus amadas ideales. En este episodio Palacio recurre a esta tradición literaria para parodiarla, como resulta evidente en la enumeración, cansina y desganada, de los inmejorables atributos físicos que caracterizan al personaje. (Fernández en Palacio, 2018, p. 225)

---

<sup>17</sup> Así está escrito este título en la versión original.

Farinango parece que no le escribe esta carta a una Amarilis concreta y física, sino a una que representa aquel esperanzado amor que alguna vez tuvo antes de salir de la enajenación platónica. Palacio recurre nuevamente a las tradiciones más humanistas y liberales de la historia humana como el Renacimiento. Fernández apunta que se parodia la propia historia de amor para ridiculizar el hecho de que alguna vez nuestro trágico héroe Farinango pudiera pensar semejantes cursilerías. Es más, Andrés pretende usar esta carta para herir a Ana, se está vengando de ella haciéndola creer que la engaña:

Se me cae esta carta del bolsillo. Se me cae para Ana. La he de martirizar porque me hace daño.

Esta Ana duerme mucho, come mucho, y se mete en mi pellejo. Por donde me muevo están allí sus ojos abiertos. ¿Qué quiere de mí esta Ana?

Ya se sabe todo lo mío. Ya ha estirado las piernecitas hasta mi talla. Ya tiene mi nariz, Ya tiene mis pestañas ralas y mis manos gruesas. Ya somos iguales.

Puaf, Ana. (Palacio, 2018, p. 225)

En esta escena sobresale el sentimiento que tiene el protagonista de estar invadido por su mujer. Nos pinta la imagen de que su cuerpo ya no le es propio y exclusivo, sino que lo comparte sin consentimiento con Ana. Ella lo vigila, lo manda y pasa demasiado tiempo con él que hasta siente que se han fusionado. Qué idea tan desgarradora esa de sentir una piel ajena debajo de la propia piel. Las descripciones finales acerca de los rasgos físicos pueden ser una metáfora de su futuro hijo, el cual es una combinación de ambos padres. Al expresar que ya son iguales, esa igualdad se encarna, más que nada, en la materialización de su paternidad y lo que ello implica. Finalmente, ese “Puaf, Ana” (Palacio, 2018, p. 225), cual escupitajo, con el que cierra su discurso, denota el asco que ahora le provoca la presencia de esta mujer en su vida y contrasta enormemente

a cómo refería sobre ella en los fragmentos anteriores, sobre todo los iniciales: pasa del amor al odio, devuelta al amor, luego al miedo, el enojo y finalmente la repugnancia.

Para cerrar este apartado, recupero la cita con la que concluye Argullol sus reflexiones acerca del enamorado como héroe trágico romántico:

El *enamorado* romántico, al hacer de aquél un universo de insociabilidad y abstracción en el que se espera—o quiere creer que espera—encontrar la Belleza esencial, se sume en la espiral autodestructora de la pasión: cuando conoce, adivina el horror; cuando posee, es desposeído; cuando percibe la belleza también percibe la muerte. (Argullol, 2008, p. 418)

Esta cita de Argullol, resume el tránsito del personaje por el amor moderno. En un principio, está dissociado de la vida en comunión con la otredad colectiva de su tiempo. Intenta hallar en Ana, en su pasión, una salida a esta condición de exilio. Si no pudo conectar con la masa, con la piara, quizás pueda encontrar un símil en un alma única. Sin embargo, como lo anuncia el literato español, la figura del *enamorado* en el Romanticismo implica balancearse entre la autodestrucción y la Belleza. Andrés entiende esto demasiado tarde y aunque puede en última instancia encontrar libertad matando a su hijo, su vida misma está infinitamente condenada a oler ese mismo perfume de Ana, tan conocido, una y otra vez.

Por este motivo pienso que la libertad que consigue el protagonista en su conciliación trágica es doble junto con la de su proge: le evita tener que vivir en un mundo sin esperanza alguna. Poseer algo, en la modernidad capitalista, es al mismo tiempo desposeer algo íntimo de nuestra esencia. En consecuencia, sostengo que se cumple cabalmente en esta historia amorosa la segunda categoría de Kayser de la disolución del hombre en la modernidad: la destrucción del concepto de personalidad. La relación con Ana lleva a Andrés a sentir la belleza, pero también la muerte de su individualidad y el asco de la rutina. La tragedia está en que el ambiente moderno tiende más hacia la podredumbre que a lo bello. El amor como concepto, como esa Amarilis

renacentista (aunque también lo parodia el autor) o como sentimiento humano no es en realidad algo deplorable ni tampoco nocivo para el espíritu. Es verdaderamente hermoso, sólo que en la modernidad lo transforma en algo que ahorca y oprime, en una cosificación más. No en vano uno de los últimos fragmentos que cierran el primer gran Cubo de la novela es “AMOR: UNIVERSO”, inmediatamente después de “LA REBELIÓN DEL BOSQUE”, el cual consta de una sola frase que naufraga por el infinito textual palaciano: “Bello, muy bello es el amor, amiguito” (Palacio, 2018, p. 221).

### **3.3. El hombre moderno y el mundo: el *suicida***

Cuando menciono al “mundo” en el título de este apartado final del análisis, me refiero a aquellos elementos temáticos de la novela que no encajan ni en los aspectos sociales y políticos ni en la historia de amor que se desarrolla en el texto. Cada sección de este tercer capítulo de la tesis posee un gran tema en concreto del cual se fueron desplegando otros menores, pero que encajaban en algún sentido a la idea general que los unía. Así tuvimos en el apartado primero momentos como la contextualización de la modernidad americana o la desacralización del cuerpo y, en el segundo, surgieron los tópicos acerca de la masculinidad fragmentaria, la orfandad en la modernidad o también la propuesta de la figura femenina en la narrativa palaciana.

Este último segmento del estudio quiero que sea un poco más sucinto que los anteriores. En concreto, deseo demostrar cómo la tercera categoría de Kayser (el derribo del concepto del tiempo histórico) afecta al esquema total de la novela y encuentra un claro reflejo en el asesinato del hijo de Farinango. Acerca del tema del parricidio ya se adelantaron ciertos aspectos en los apartados anteriores, sin embargo, es en esta sección en la que quiero otorgarles unidad y cohesión. Además, no puedo dejar de lado a Argullol cuyo pensamiento me ha estado guiando para el análisis hasta el momento. En este sentido, la figura heroica trágica que compete a esta parte, como ya fue

mencionado en la introducción al capítulo, es la del *suicida*, a la cual complementaré con la del *sonámbulo*.

Argullol nos brinda un buen punto de partida para iniciar la conceptualización en torno a la figura trágica del *suicida* en el Romanticismo:

Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción. Esta es evidentemente la consecuencia lógica de la espiral heroico-trágica por la que el romántico siente alternativamente, y cada vez en proporciones más desmesuradas, la proximidad y lejanía con el *Único*. La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en dimensión cada vez mayor a medida que más grande es la frustración de su anhelo. (Argullol, 2008, p. 445)

Este anhelo frustrado que conduce al personaje a la autodestrucción, ya empieza a perfilarse desde el inicio de la novela. Hasta el momento he revisado este sentimiento en dos ámbitos muy concretos: el social y el amoroso. Este apartado se enfocará, en cambio, en un plano más introspectivo y personal de Andrés Farinango. Resulta posible ver reflejada la interioridad de su espacio mental en los fragmentos finales de los “ELEMENTOS DE LA ANGUISTA”, en los cuales se exponen las diversas dimensiones de su conflicto humano:

Aquel muchacho no ha llorado. Sólo se le pusieron los ojos como de vidrio.

Después se le subió el corazón a la garganta y ahí permaneció se diría anudado. Fijo, persistente.

¡Lo que tiene que ver la garganta con la angustia! (Palacio, 2018, p. 204)

En esta cita se marca una clara conexión entre la angustia, una angustia velada, cual llanto que no puede o no se permite salir, con el corazón en la garganta. Al unir el sufrimiento con el cuello es donde encontramos el origen del ahorcado, es decir, del *suicida*. La dualidad de estos sentimientos que se conjugan en la vida moderna, como en el *enamorado* con la belleza-muerte, desgarran a la unidad mental de Farinango: “Yo estaba en ausencia. Estaba ahí y no estaba.

Esperaba algo y no esperaba nada. Una pasión crecía en mí y yo luchaba por cegarla. Soy mi enemigo” (Palacio, 2018, p. 205). Encontrar enemistad en su propia constitución psíquica alude a lo que ya vaticinó Andrés al inicio de la novela al expresar que en su cubo hay algo peligroso. Estos elementos angustiantes remiten, en última instancia, a la noción de la tragedia inconciliable que experimenta un ser humano en la modernidad y que conducen al sacrificio y a la autodestrucción.

El primer gran Cubo finaliza con un fragmento muy interesante, justo antes de llegar al Puente entre los Cubos y cruzarlo:

La oreja, sensible como una lámina metálica, como nervio vivo y descubierto, como pecho de niño presto al llanto; aguda como un hilo en el aire; cercana a todo, como viento en el campo, aliento en la boca.

El ojo, ágil como relámpago, estrella fugitiva; tajante como el látigo; extenso, extenso, extenso.

El tacto, fino como la ruta del vuelo, doloroso como puntas de fuego, hormigueo del miedo.

Aquí, colgado en el bosque. (Palacio, 2018, p. 221)

La forma de la novela, del texto en general, más allá de la fragmentación de sus partes cúbicas, posee una enorme cadencia poética. Si Palacio hubiese decidido cortar la narrativa ficcional y traspasarla a versos, fácilmente *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* podría funcionar como un enorme y hermoso poema. Tal y como se ve claramente en el fragmento antes citado: las imágenes son, simplemente, bellas y crudas a la vez. Mientras Andrés se encuentra colgado durante “LA REBELIÓN DEL BOSQUE” y narra la historia, a la par está hablando de lo que siente al ser un ahorcado, los instantes de reflexión mientras se muere: he ahí el tiempo de la novela. Observa a la rebelión que hacen los árboles, en la que se dan cuenta de que son su propio enemigo y gritan en coros “¡Abajo el árbol! [...] ¡Abajoo!” (Palacio, 2018, p. 221), mientras agudiza sus propios

sentidos: el tacto, la vista y el oído. Se unen en este punto todos los elementos de la angustia que lo ahorcan.

Ahora sí hemos llegado al Puente, el centro de la novela. Lo cito nuevamente:

---

El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel, gusanillos y gusanillos.

Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoje como una uva que se seca.

Amor, odio, risa.

He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto. (Palacio, 2018, p. 222)

---

Con todos los aspectos revisados, este Puente entre los Cubos, adquiere una presencia distinta en el contexto de la obra. Aquí se consagran todas las experiencias que vivió Farinango durante el primer gran Cubo: sus interacciones con el pueblo, con sus pares, sus creencias políticas y sobre todo el fracaso del amor depositado en Ana; así como sus conclusiones e impresiones al respecto. El Puente trata la asquerosidad de la presencia humana en el mundo y su obsolescencia ante el tiempo, pero la modernidad, con su modelo capitalista y absorbente, no destruye solamente el cuerpo, sino también el espíritu. Andrés se reconoce como un muerto en vida, un ahorcado.

¿Qué le queda entonces al personaje? El último verdadero intento que surge para trascender su tragedia y a la modernidad misma está en su hijo. Es el resquicio final de una posibilidad de encontrar equilibrio, si él ya falló quizás aún puede salvar a su pequeño:

Como Ícaro al acercarse al Sol, así el romántico prepara su perdición al obstinarse en alcanzar su imposible sueño de infinitud. En una primera etapa, la mente romántica todavía es capaz de equilibrar los elementos trágicos y los elementos heroicos de su existencia: a cada golpe adverso,

a cada nueva certidumbre de mortalidad y escisión, reacciona con vigorosos ejercicios de voluntad.

(Argullol, 2008, p. 445)

Dicha voluntad se demuestra cuando el protagonista intenta enseñarle al recién nacido cómo funciona el mundo, al igual que trató con la gente de su chiquito país. Esta esperanza se ubica en el espacio que describe Argullol en la cita anterior, donde aún puede el personaje conjugar los elementos trágicos y heroicos de su condición. Sin embargo, el fracaso es inminente, veamos el desarrollo de la escena:

¡Ya está aquí mi hijo! ¡Ya está aquí mi hijo!

¡Gentes de este lado del mundo, sabed que me ha nacido un hijo! Ay, pobre Ana, tú no sabes que hemos tenido un hijo.

Ven acá, cosilla mía, cosilla mía gelatinosa y amoratada; ven acá entre mis manos.

Alárgate, ínflate crece como el viento en un solo instante. Ve a gritar la verdad en la oreja misma de los hombres, con el mugido de los toros embravecidos: esta verdad encerrada en ti. Ve a ensordecernos, a encogerlos, a asombrarlos. (Palacio, 2018, p. 228)

La felicidad que el protagonista exhala con el nacimiento de su hijo radica en que todas sus esperanzas ahora perviven en su pequeño muchacho. Le otorga la tarea de ser el nuevo heraldo del cambio, de la realidad que esconde el mundo, aquella que entenebrece a los hombres. Resalta, además, el paralelismo bíblico con Jesucristo: el mesías que trae la verdad a la humanidad. Se genera una especie de Santa Trinidad entre Palacio (Dios padre), Andrés y el hijo. Todo el que se adhiera a este esquema sacrificará a su descendencia, no hay que olvidar que hasta Dios mandó a su hijo a morir en la Tierra. Se debe poner cuidado en las manos que sostienen al niño y que poco a poco lo irán apretando. A pesar de que está, literalmente, recién nacido (por las descripciones de gelatinosa y amoratada cosa), Farinango no espera ni un segundo para inculcar al bebé en las cuestiones que le interesan del mundo, en hacerlo el nuevo iluminado. Le narra de manera infantil

para que le sea digerible, cómo funcionan las cosas en la modernidad. Habla sobre la Tierra, acerca del poder de los oligarcas, de la guerra y del hambre, así como también del vacío: “La nada es algo inmenso... no. La nada es nada que nunca termina... no. ¡No puedes entender lo que es la nada ¡No hay uno que la entienda! Ni falta hace” (Palacio, 2018, p. 229).

Pero a pesar de sus esfuerzos el hijo no lo comprende, el personaje pasa entonces de un primer momento de esperanza en el equilibrio a la conciliación de la voluntad heroica en la realidad de la tragedia que lo hunde. Su desenajenación máxima se consagra al ahorcar, irónicamente, a la criatura al darse cuenta de que nada de lo que le explica sirve y de que su mera existencia es ya una nueva condena:

Tú, cosilla mía, llegarás a ser un patriota heroico, ¡O por lo menos un patriota! Escucha, escucha esto: esto es lo fundamental. Serás un comerciante patriota, un juez patriota, un ladrón patriota, un artista patriota.

Tienes que odiar las demás ataduras.

Y esto es nada: aguarda...

¿Pero qué es eso? No entiendes una sola palabra, no has podido escucharme una sola. Lo único que sabes es llorar y gritar con esa angustia de animalucho abandonado. ¡Para qué voy a decirte otras cosas de acá, hijo mío!

Más está bien así. Como nada entiendes, sólo pareces una cosa.

Je, je.

Ven acá entre mis manos, que voy a concederte una gracia. Más estrecho, más estrecho aún...

—Andrés...

—Andrés...

—¿Qué haces, Andrés...?

—¿Eh? Yo... Yo... ¿Eh?

—¡Pero mirad, mirad, gentes, cómo se ha hecho bruscamente el día! (Palacio, 2018, p. 230)

Vuelve Farinango a la iluminación después de abandonarlo todo y de sacrificar sus esperanzas tanto en el amor como en el futuro y llega al despertar de un nuevo día que aparece de manera brusca por la violencia del asesinato. No debe pasar desapercibido que es ahora Farinango quien cosifica a su niño para justificar su muerte al calificarlo de que si entiende nada es solamente una cosa más. Ahorcar a su hijo con sus propias manos es el acto de voluntad más grande que puede tener el personaje en todo el texto, es el primer paso para su conciliación trágica existencial tras su escisión con el tiempo histórico, el segundo momento es su suicidio.

Andrés se vuelca irremediabilmente al presente. Además, la “gracia” que le quiere conceder a su hijo es la libertad de la muerte. Sin embargo, es en este punto donde podemos completar la figura del *suicida* con la del *sonámbulo*, ya que la novela ubica el hecho del parricidio dentro de un ámbito onírico que no se termina de esclarecer. Esto está reflejado, además, en la cita anterior mientras ahorca a su hijo y alguien intenta detenerlo o despertarlo, inclusive, puede ser que se trate de ambas. El filicidio sucede en un fragmento inmediatamente después de “SUEÑOS”, pero el autor coloca una marca importante entre estas dos narraciones que es la línea. Es decir, suceden en subcubos distintos. Aunque Farinango en su juicio alega para defenderse de la iracunda piara que lo condena de que todo fue solamente un sueño:

—¡Señor!... ¡Señor!...

—¡Un momento! Tiene la palabra el acusado.

Silencio completo. Una mosca viene a posarse en mi nariz. La echo. Regresa.

—Señor... Quería manifestar solamente al Honorable Tribunal que se trata de una lamentable equivocación. La respetable sociedad se ha dejado impresionar muy fácilmente... Eso del asesinato ha sido sólo un sueño... (Palacio, 2018, p. 241)

En esta escena destaco la figura de la mosca que no lo deja tranquilo, indicando que está podrido, nuestro hombre es ya un cadáver en descomposición. Sin embargo, ¿cómo puede un juicio basarse en condenar a alguien por soñar? Debe de haber alguna causa sólida y real, lo que indica que el suceso debió de haber ocurrido realmente. Por otro lado, es el mismo protagonista quién confiesa lo acontecido ante la policía cuando lo van a buscar en su cubo. Así introducen a Andrés Farinango ante el Tribunal y ante el pueblo, recordemos que en el juicio aparecen diversos personajes de toda la novela que también lo condenan y comentan acerca de su trágica situación:

—Aquí lo tenéis: sí, señores, aquí lo tenéis. Con la cabeza en alto, sonriente, como si nada tuviera que ver con sus horrendos desmanes, demostrando una vez más la frialdad de su corazón de hiena... Peor que hiena, señores, porque habéis de saber que este animal terrible no abriga en su pecho siquiera el amor por sus tiernos hijos. Este monstruo, no. Sí, aquí lo tenéis: Farinango, Andrés Farinango, ¡el filicida! (Palacio, 2018, p. 235)

Argullool brinda la respuesta a este enigma del sueño de asesinato filial:

Del mismo modo que quiebra la frontera entre la vida y la muerte, el héroe romántico soporta mal la separación del mundo de la realidad y el mundo del sueño. A él se puede aplicar la enigmática inscripción de una voluta de Westminster Abbey según la cual «nuestra materia y la de los sueños son iguales»: en el sonámbulo se proyectan los espacios oníricos que, insospechados e incontrolados, están negados a la perceptividad racional-empirista. (Argullool, 2008, p. 418)

En consecuencia, el homicidio sucede en el mundo real y fáctico, pero la percepción que tiene el personaje del hecho se encuentra en el plano onírico. Su psiquis fragmentaria le impide disociar los eventos y diferenciar entre sueño y realidad de este brutal acto. A lo largo del texto existen diversos ejemplos de la naturaleza surrealista que se anclan en el plano onírico como en “LA REBELIÓN DEL BOSQUE” o en “REENCARNACIONES”. Sin embargo, sueño o no, el significado del parricidio se mantiene: es la profunda y final negación del futuro y el quiebre del

hombre moderno con el tiempo histórico. El hijo termina siendo la representación de las últimas esperanzas del protagonista en la vida moderna que termina por aniquilar, liberándose a sí mismo y a su niño a la vez. Por eso: “Para el *sonámbulo* romántico la existencia es un sueño que nutre la voluntad y al mismo tiempo es forjado por ella” (Argullol, 2008, p. 428).

He puesto énfasis en la voluntad del personaje como puente para acceder a la conciliación trágica y a la libertad, es decir, a la dignidad humana ante nuestra existencia. Esto se encuentra reflejado en la presentación de Andrés ante el Tribunal: está preso, lo van a condenar, acaba de matar a su hijo y aun así se muestra con la cabeza alta, lo cual provoca el repudio de sus pares. Esta fuerza de voluntad se verá reflejada al máximo con su suicidio. Sin embargo, en el fragmento “VIAJE FINAL” que abre el segundo gran Cubo después del Puente, conocemos la historia de Bernardo, buen amigo y vecino de Farinango: “Junto a este cubo mío, el otro, sólo un delgado tabique de por medio. En ese cubo vivía mi amigo y éste era el más dulce amigo” (Palacio, 2018, p. 223). Bernardo y Andrés eran íntimos camaradas, se saludaban al empezar cada día y compartían juntos sus penas. Un día, Bernardo decide morir, aunque lo excusa de pulmonía y pide que nadie lo moleste mientras exhala su último aliento:

—Por qué, entonces, ahora, Bernardo, dulce amigo mío, en vez de hacer la despedida de costumbre, has tenido la indiscreción de comunicarme tu próxima muerte y tu deseo de no ser interrumpido?

—Sí, Andrés, adiós. Voy a coger una pulmonía.

—Adiós, Bernardo. Ya sabes que yo lo siento inmensamente.

Y has tomado sitio en tu pequeño cubo, asegurando tu soledad por dentro, estirándote de espaldas, esperando. (Palacio, 2018, p. 223)

Andrés, entonces, pasa toda la noche en vela escuchado tras la pared cómo muere su querido amigo. Lo acompaña en su suicidio. Bernardo es otra figura del *suicida* que impacta

directamente en Farinango, ya que existe una identificación vicaria entre ambos. Aunque dijo que se trataba de una enfermedad, las líneas finales del fragmento indican que el protagonista sabía que estaba sucediendo algo distinto: Bernardo se ahorcaba. No olvidemos la relación que existe entre la angustia y la garganta:

Se hincha el fuelle de tu garganta, ya no hablarás otra vez conmigo.

Ya el ronquido se debilita. Cada vez más bajo, más bajo, más bajo... Ya sólo es el aliente.

Ya no es ni un aliento. Ya es nada.

Silencio.

¡Bernardo! ¡Bernardo!

Golpeo el tabique...

Silencio.

¡Bernardo, el cuello era demasiado estrecho y vas a poner cara de ahorcado! ¡Quítatelo!

Silencio

.....

¡Ay, ya ha muerto mi amigo Bernardo, mi más dulce amigo! (Palacio, 2018, p. 224)

Agrego un interesante apunte que realiza Fernández acerca del contexto extraliterario de esta escena:

[...] la publicación de este episodio fue adelantada en **Hontanar** [sic.] No. 8, Loja, enero-febrero 1932, pp. 5-6. Cuenta, según Alejandro Carrión [...], la muerte de César Alberto Bermeo, joven lojano que cursaba la carrera de Medicina en Quito y que murió repentinamente en vísperas de su graduación en su cuarto de estudiante. (Fernández en Palacio, 2018, p. 223)

Es posible encontrar sentido a este fragmento si revisamos lo que dice Argullol al respecto del suicidio como sacrificio:

Mas llegado el punto en que la espiral de su contradicción va cercenando y agotando aquel equilibrio, el romántico adquiere la certeza—que, en buena parte, le provoca la satisfacción del

próximo reposo—de la inevitabilidad de su sacrificio. Este momento, en el devenir romántico, en que la muerte aparece como un horizonte fijo, pero sólo como culminación de un proceso en el que morir es una operación lenta y no exenta de gozo. (Argullol, 2008, p. 445)

Bernardo representa perfectamente este ideal de tomar la decisión de cortar el flujo vital por cuenta propia en busca de reposo. El suicidio, finalmente, se fundamenta en la elección: es el propio ser humano el que elige cuándo y de qué terminar con su existencia, ya que no pudo elegir la vida. Venir a este mundo es una condición que escapa a la voluntad, el suicido por otro lado, en el esquema trágico, libera al espíritu sobre todo cuando la vida moderna puede llegar a ser soberanamente opresora. En consecuencia, Farinango prefiere eximir a su hijo de este mundo antes de que sufra, conserva su inocencia. La propia historia de vida de este personaje que relata la novela es el camino, el proceso, que le conduce a la toma de esta posibilidad liberadora final: nuevamente, el tiempo de la obra son los momentos en que el suicida se está ahorcando, esa iluminación de que la muerte se aproxima y el hombre la recibe con los brazos abiertos.

Una vez resuelto el significado del asesinato del hijo y de haber revisado los factores que conducen a la autodestrucción, doy cabida al final de la obra: al suicido de Andrés. Cuando el personaje es detenido y llevado a una especie de celda, gracias a una ventanita pequeña puede percibir en la oscuridad de la noche el flujo del tiempo moderno y de su propia vida:

Fue así de repente como supe que en este hueco había algo extraordinario. Salté en pie para verlo. Arriba, en medio de lo negro, estaba pintada una línea clara y brillante. Ay, qué bonita, qué bonita esta línea clara.

Después la línea fue ensanchándose, abriéndose, ¡perfumándose!, hasta hacerse una hermosa figura de geometría, un trapecio simétrico. Luego el trapecio fue descendiendo lentamente a lo largo de unas dos horas, tomó la forma de un cuadrado perfecto, descendiendo más y más, casi

hasta la altura de mi cabeza y, por último, allí fijo, empezó a achicarse muy despacio hasta ser de nuevo una línea y después nada. (Palacio, 2018, 232)

Es en la soledad y la paz del aislamiento de su celda que el protagonista entra en esa conciencia iluminada de la forma del tiempo moderno. Primero ve una línea brillante, llena de luz, que poco a poco se va deformando en figuras geométricas, un trapecio y después en un cuadrado perfecto. Pienso que el trapecio le da profundidad y el cuadrado la forma, en conjunto estas formas devienen en la perfección del cubo. Finalmente, esta figura se posa sobre su mente y desaparece dentro de él. El tiempo en este fragmento es una representación de la linealidad del esquema temporal que se desarrolla en la modernidad, donde solamente se puede avanzar hacia adelante, encaminados a la muerte y al vacío, y no existe una posibilidad de trascendencia al plano superior mítico.

El suicidio de Andrés Farinango se expone en el fragmento final de la novela “AHORCADO, SEÑOR INTENDENTE”, antes de la nota del autor que condena al texto al infinito:

Comenzó a sabérselo en la tarde, apenas pasada la hora de la siesta.

—Se ha suicidado un hombre.

—Han asesinado a un hombre.

—Han encontrado a un hombre ahorcado.

—¿Ahorcado?

—¡Ahorcado! ¡Qué bruto!

—Ahorcado con un cordel.

—Ahorcado con una corbata.

—Ahorcado con un alambre.

—¡Un ahorcado!

—¡Un ahorcado!

Entonces llegó a saberlo también la Oficina de Seguridad y envió al jefe de Demarcación, acompañado por detectives y hombres de armas.

—Aquí es.

—Sí, aquí es.

En realidad, ahí estaba el hombre ahorcado. Ahorcado con un alambre, en el centro de su viejo cubo, colgante como una lámpara. (Palacio, 2018, p. 243)

Retornamos a la imagen del hombre iluminado ahorcado como una lámpara colgante. Dice Argullol en su libro: “Por eso, al contrario de la opinión generalizada, la «muerte romántica» está muy lejos de ser una acción desesperada” (2008, p. 445). Se destaca la opinión popular cuando hay noticia del suceso y lo llaman bruto por ahorcarse. Pero recalco en lo comentado anteriormente, el suicida como héroe romántico trágico es en realidad un hombre de voluntad férrea y Farinango lleva este aspecto hasta el extremo mayor, ya que lo conjuga con el asesinato de su propio hijo. El suicido de Andrés, al igual que el de Bernardo, es premeditado y consciente, el acto de consciencia más grande que puede haber en la modernidad. No en vano el autor expone estos casos de suicido como actos de voluntad máxima a lo largo de la novela: Bernardo, Andrés, los chiquillos de la Universidad, etc. Al final del relato, la sociedad capitalista convierte al prototipo del hombre moderno en una simple diligencia burocrática más para los funcionarios, un cadáver que recoger, otra mancha en el mundo que limpiar:

Y su excelencia el Jefe de Demarcación redactó para el Señor Intendente, acto continuo, el siguiente comunicado:

«Señor Intendente:

De conformidad con las órdenes recibidas de usted, el día de hoy, a las cuatro de la tarde, me constituí en el sitio de costumbre, con veinte hombres a mi mando, para averiguar el resultado del asunto que de algún tiempo acá ha venido preocupando a esta Dependencia. Como nadie diera

respuesta a nuestras llamadas, abrimos la puerta a golpes. El hombre estaba ahorcado». (Palacio, 2018, p. 243)

Aquí termina el último subcubo y pasa al final de la obra que es un nuevo comienzo de la infinita vuelta, a esa nota casi puesta a pie de página que está narrada por una entidad externa a la voz narrativa de la novela: se trata de la presencia del propio autor. Cito, nuevamente, estas líneas para cerrar y volver a abrir el ciclo sin fin que evocan:

*Ahora bien:*

*Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá...*

*Tal era su iluminado alucinamiento.* [sic] (Palacio, 2018, p. 243)

Pablo Palacio condena y destruye completamente el esquema temporal moderno: primero lo ironiza con la fragmentación de la historia, una novela vanguardista como ninguna y, sin embargo, al terminar regresa al esquema mítico de infinitud para condenar este texto a una repetición incesante. Analicé que Farinango posee cierta conciencia de este hecho constitutivo de su existencia como personaje literario. Lo que el escritor lojano expresa al otorgarle este sentido a su obra es que la modernidad capitalista es tanto lineal como cíclica a la vez: solamente nos permite caminar hacia adelante, al vacío, pero usa emplea y requiera de la existencia humana para auto sustentarse y renovarse infinitamente.

En realidad, es el propio ser humano el que desea la enajenación y creó poco a poco este sistema de vida tan absorbente del cual solamente se puede escapar con una voluntad extrema como la de Andrés: “Más allá de que sea la consecuencia lógica de la infelicidad, el suicidio es la última y mayor posibilidad de un «alma superior» por mostrar su desafío titánico a la fortuna adversa de la condición humana” (Argullol, 2008, p. 454). El suicida se opone con su voluntad de elección al negar lo único y último que le queda en la modernidad: su propia vida.

Cierro este apartado y este capítulo con el “CANTO A LA ESPERANZA” en el cual Andrés Farinango clama comprender, por fin, que el significado real de la esperanza implica el abandono total de los esquemas:

¡Oh, júbilo, ya sé lo que es la esperanza!

Hay que desatar al hombre Hay que desapasionar al hombre. Que se extienda a todo lo ancho, como el relámpago.

He huido del cubo y he caminado sin rumbo lejos de la ciudad, por el campo abierto, hasta dejarme envolver por la noche negra.

Todo era la noche negra: el campo y el cielo, las dos cosas juntas, sin límites, sin rutas.

Yo he estado ahí, en medio de la noche, los ojos abiertos, sin ver y el oído atento, oprimida mi alma.

Yo he buscado ahí mi camino sin encontrarlo.

Pero no me he dejado coger la impaciencia y al cabo se encendió la gran lámpara, de tal manera que estoy aquí de nuevo, hombre. Cáspita, cáspita.

¡Oh, júbilo, ya sé lo que es la esperanza! (Palacio, 2018, p. 231)

Hay que desatar al hombre de la sociedad y desapasionarlo del amor, los dos temas que trabajé en los apartados anteriores de este capítulo. La libertad deviene entonces en sumirse dentro de las tinieblas a las que tanto temía el personaje Farinango, sin embargo, a la par encontrará el hombre la verdadera liberación que le permite regresar a su estado de iluminación natural, a la voluntad absoluta y al control de su existencia para elegir si enajenarse de nuevo con el capitalismo moderno o si, de lo contrario, preferiría suicidarse en paz.

## Conclusiones

En este trabajo de tesis he querido demostrar que *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* pone en conflicto total a la vida moderna del ser humano. Pablo Palacio crea en este texto un cosmos infinito de crítica, sufrimiento y libertad. Tenemos implantada la idea de que conseguir la autonomía es algo gratificante que realza la vida. Palacio nos enseña que realmente la liberación está destinada a aquellos que puedan llevar su existencia y su voluntad hasta las últimas consecuencias. El propio título de la obra no podía perfilar un final alegre y feliz.

El recuento que hice de los diversos aspectos del texto y del autor era necesario para poder tener una visión holística del fenómeno: desde el contexto biográfico e histórico de Palacio, pasando por la estructura formal cúbica de la novela, hasta los teóricos que brindaron luces para comprender lo que sucede en el texto y cómo funciona, con la finalidad de ser capaces de ubicar a la obra dentro del esquema de la modernidad capitalista y de la tragedia romántica. Todos estos elementos conducen, desde mi perspectiva, a una nueva visión acerca de este texto palaciano.

A manera de conclusiones quiero sintetizar resumidamente lo que vi y aprendí durante el estudio de esta novela. En primer lugar, no dejar de destacar el íntimo sentimiento que tuve con este trabajo, tanto por temas de nacionalidad e identidad como de razón literaria, un esfuerzo por comprender una obra que me evadía, pero que me parecía genial sin poder explicar el por qué. Pienso que es semejante a cómo concebía Benjamín Carrión el accidente infantil de Palacio: solamente tras caer en ese caudaloso río de ironías, burlas y fragmentos que es esta obra uno puede dejar de balbucear las palabras y entrar en la lógica compleja de la realidad humana.

Más allá de este aspecto personal, siento que estudiar la literatura de Pablo Palacio solamente confirma que este hombre era genial. Un personaje completo, desde su facha, su historia de vida, su literatura, sus pensamientos y no se diga su final. Habiendo escrito tan poco, en cantidad

no en materia, como Juan Rulfo o como otros escritores del “No” de Bartleby, dejó para el mundo textos magníficos y profundos. Me gusta pensar que contribuí a una nueva lectura de este autor ecuatoriano, sobre todo cuando nos ha faltado históricamente el reconocimiento a nuestros exponentes internacionales del arte y de la literatura ecuatoriana. Es verdad que ahora trabajar a Palacio desde la academia se ha vuelto un lugar algo común, pero de todas maneras quiero aunar a los esfuerzos de reivindicación de este magnífico autor.

Es innegable que a pesar de que saliera de uno de los lugares más recónditos del Ecuador, un país de por sí ya perdido del mundo, Palacio luchó toda su vida. Desde la orfandad materna y paterna hasta sus enormes convicciones políticas y los proyectos de vida que tuvo para intentar crear un mejor Ecuador. Era un hombre de acción y palabra. Pienso que como figura es muy interesante, no se diga como autor. Lo que más destaco de su pluma es la increíble modernidad que tiene: Palacio es muy anterior a Kayser, a Paz y a Argullol, pero su literatura calza perfectamente dentro de las perspectivas teóricas de estos pensadores. Es una literatura revolucionaria y muy crítica.

En cuanto a la novela en sí, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* me parece que posee tanto valor como cualquier otro texto previo de Palacio, aunque no deja de tener ese tinte, esa cualidad y esa gracia de ser la última obra literaria que escribió y con la que se despidió de su faceta narrativa. En algún punto de su redacción, seguramente el autor sintió que con *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* sus ímpetus artísticos quedaban satisfechos. Y no es para menos, creo que da mucho para leer y estudiar. En mi interpretación de esta novela siento que develé una faceta poco explorada de Pablo Palacio: me parece antes se considerara a *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* era una obra romántica que hablaba del amor. Romántica, claro, en el sentido de Argullol.

Pero lo es, lo confirman tanto la estructura como las páginas que le dedica el autor a la relación de Andrés y Ana y de cómo estos sucesos son puente para que el personaje crezca, cambie y se transforme. Son indispensables, además, para que le sea posible cumplir su función heroica trágica la cual analizo en este trabajo de tesis. También está el enorme tema de la ironía que traspasa a toda la obra que revisé bajo la perspectiva del autor mexicano Octavio Paz. No hay que olvidar que Paz conflictúa al concepto de la analogía con el de la ironía. Sin embargo, Palacio las hermana creando una ironía aún más grande. Insisto en que insertar en una obra moderna y vanguardista al tiempo mítico infinito para condenar a la repetición cíclica de la historia es sencillamente genial y devastador.

Palacio juega con las ironías y analogías por igual. Creo que es una visión más realista de la complejidad humana: somos ambas cosas a la vez, analogía e ironía por igual. Ana, por ejemplo, su función narrativa es heroica y antagónica al mismo tiempo, se presenta como el último resquicio para que el personaje pueda encontrar una posibilidad de fusión con su momento, con la sociedad que lo circunda. Ana le tiende la mano, pero al igual que Mefistófeles, todo tiene un precio. Andrés descubre que tiene que pagar el amor con su individualidad. ¿Qué tanto se tiene que sacrificar para poder pertenecer a la modernidad?, es la pregunta que surge de esta lectura y la respuesta aparentemente es que se debe darlo todo.

Aquí se une Kayser a la discusión al consignar que ser capaces de hacer este tipo de preguntas como ciudadanos del mundo moderno es ya un gran paso hacia la libertad y a la desenajenación, se trata de intentar ser lo más críticos posible. No sólo de las cosas que cuestionemos o en las que no creemos, sino todo lo contrario, hay que ser doblemente críticos de lo familiar, de lo cercano, de nuestras propias convicciones y verdades en las que nos apoyamos de sobremanera para subsanar nuestra existencia en sociedad. Hay comprender que la realidad y

la vida son fluctuantes y muchas veces esconden cosas profundamente desagradables, la cara podrida de la moneda. El amor, por ejemplo, es muy bello, el propio Palacio lo reconoce así, pero cuando se vuelve una necesidad social, una institución más, inevitablemente tendrá que exigirnos algo fundamental de nosotros. Para el autor el sacrificio del Yo por un Nosotros y un Ello, encuentra reflejo en la prole, es decir, en el futuro.

El tema de los hijos involucra el tomar la responsabilidad por otra vida, pero también es intentar continuar la propia existencia proyectada en el infante. Andrés Farinango lo hace ya que apenas nace su niño lo intenta adoctrinar y enseñarle sus verdades del mundo, extender su iluminación concedida. También tiene otro momento de revelación grotesca cuando se da cuenta de que su hijo no lo entiende, de que parece un simple animal, una cosa más del mundo enajenado. El personaje no se desespera y asesina a su hijo, no solo por el hecho de que sea un bebé que no comprende sus palabras, sino por la realización de que es una persona distinta a él, que es un individuo inconexo y escindido de sus necesidades humanas. Él tiene responsabilidad con el hijo y no al revés. Además, dejarlo vivir era condenarlo al sufrimiento y al dolor de una sociedad en enajenación. En consecuencia, el parricidio era ineludible.

Otro esfuerzo en esta tesis fue remarcar y demostrar que *Vida del ahorcado* (novela subjetiva) es un texto muy pulido, casi perfecto en forma y contenido. Menciono esto porque la crítica ha considerado que se trata de una obra de locura, de fragmentación como quiebre de la mente y del sinsentido. Que se trata solamente de los sueños, las alucinaciones y las fantasías de un hombre perdido. Es una lectura posible, sin duda, pero a mí criterio nada es gratuito en la literatura palaciana. Estamos hablando de un autor que pensaba profundamente cada detalle que escribía. Existen en los diversos ejemplos y fragmentos estudiados de este texto que justifican su perfecta composición, ya que todo terminaba interconectándose de maravillosa manera: hay

premoniciones, sutiles juegos de palabras, referencias extratextuales y tantos elementos más que le otorgan a *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* la coherencia literaria y estética de una obra metaliteraria y crítica de principio a fin, lo cual solamente abona a su carácter moderno y contestatario.

En conclusión, esta obra posee muchos vértices de lectura y análisis, lo presentado en esta tesis es solamente uno más, pero creo que contribuye positivamente a la discusión. Andrés Farinango es el prototipo del hombre/héroe moderno que sufre en su historia de vida las consecuencias más altas de la modernidad, una modernidad enajenada y capitalista que oprime la voluntad humana por comodidad y pertenencia social. No creo que el autor nos invite a los extremos del suicidio, y enfatizo nuevamente que esta figura es heroica sola y únicamente dentro del contexto trágico del Romanticismo, pero sí a una reflexión extrema acerca de la condición de nuestra existencia: ¿qué tanto estamos dispuestos a sacrificar por la libertad tanto como individuos como sociedades cuando la misma era moderna nos exige sumisión? Resulta sumamente interesante cómo un hombre, del último extremo del mundo, en una obra de hace casi cien años nos lleve a semejantes planteamientos que pueda son tan actuales y contundentes. En verdad, la literatura palaciana se trata de una literatura universal y humana en todo sentido posible.

## Lista de referencias

### *Libros:*

- Acosta, A. (2003). *Breve Historia Económica del Ecuador* (2<sup>da</sup> ed.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Adoum, J. E. (2016). *Ecuador: señas particulares* (7<sup>ma</sup> ed.). Quito: Eskeletra Editorial
- Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado
- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de Historia del Ecuador* (3<sup>ra</sup> ed.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Echeverría, B (comp.). (2011). *La americanización de la modernidad*. México, D. F.: Ediciones Era y UNAM.
- Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. México, D. F.: Ediciones Era.
- Eco, U. (2011). *Construir al enemigo y otros escritos*. Barcelona: Lumen.
- Espinosa Fernández, C. (2010). *Historia del Ecuador*. Barcelona: Lexus.
- Gallegos Lara, J. (2017). *Las cruces sobre el agua* (3<sup>ra</sup> ed.). Quito: Ariel.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado.
- Montalvo, J. (1906). *Catilinarias*. Quito: Imprenta de El Tiempo
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo* (3<sup>ra</sup> ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Palacio, P. (2006). *Obras completas*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera.
- Palacio, P. (2017). *Obras escogidas*. Quito: Ariel.
- Palacio, P. (2018). *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). Quito: Libresa.

- Pérez, M., Romero, M., Suárez, E. y Vaughan, N. (2015). *Manual de citas y referencias bibliográficas: latino, APA, Chicago, IEEE, MLA, Vancouver* (2da ed.). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

*Capítulos de libros y ensayos dentro de compilaciones:*

- Borges, J. L. (2017). La esfera de Pascal. En *Borges Esencial*. (pp. 356-359). Barcelona: Real Academia Española.
- Carrión, B. (1930). Pablo Palacio. En *Mapa de América*. (pp. 61-98). Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Fernández, M. (2018). Estudio introductorio. En P. Palacio, *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). (pp. 8-49). Quito: Libresa.
- Palacio, P. (2018). Vida del ahorcado (novela subjetiva). En P. Palacio, *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). (pp. 188-243). Quito: Libresa.
- Palacio, P. (2018). Ojos negros. En P. Palacio, *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). (p. 327). Quito: Libresa.
- Palacio, P. (2018). La propiedad de la mujer. En P. Palacio, *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). (pp. 344-349). Quito: Libresa.
- Palacio, P. (2018). Entrevista a Pablo Palacio. En P. Palacio, *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). (pp. 350-355). Quito: Libresa.

- Palacio, P. (2018). Discurso del Dr. Pablo Palacio, Secretario General del Instituto Ecuatoriano-Mexicano de Cultura. En P. Palacio, *Obras completas* (2<sup>da</sup> ed.). (pp. 405-409). Quito: Libresa.

*Artículos de revistas académicas:*

- Ayala Bertoglio, D. (2017). Vanguardia y crítica: *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, 20, 215-238. Recuperado de <https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.111>
- Corral, W. H. (1987). La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana. *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, 35(2), 773-788. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v35i2.656>
- Cruz, D. y Guerrero, A. (2009). Construcción de los sólidos platónicos y arquimedianos haciendo uso del software Cabri 3D. Taller realizado en 10º Encuentro Colombiano de Matemática Educativa. *FUNES, Repositorio Digital de Documentos en Educación Matemática*, 1-10. Recuperado de <http://funes.uniandes.edu.co/771/>
- Fletcher, N. (2003). Más allá del cholo: Evidencia lingüística del racismo poscolonial en el Ecuador. *Sincronía Otoño*, 28, s/p. Recuperado de <http://sincronia.cucsh.udg.mx/fletcher03.htm>
- Füller, N. (2012). Repensando el Machismo Latinoamericano. *Masculinities and Social change* 1(2), 114-133.
- Gómez Iñiguez, L. (1996). Ballart, Pere. Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Barcelona, Quaderns Crema, 1994. *Revista de Filología Románica*, 13, 451-454. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9696110451A>

- Hadatty Mora, Y. (2005). De hermanos y utopías, diálogo entre Ecuador y México (1928-1938). *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 41, 43-64. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004103>
- Robles, H. E. (1988). La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934). *Revista Iberoamericana*, 54(144-145), 649-674. Recuperado de <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1988.4478>
- Tobar García, F. (1973-1974). Pablo Palacio, el iluminado. *Anales de literatura hispanoamericana*, 2-3, 657-665. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/92083>

*Artículos de prensa:*

- Por qué Guayaquil es conocida como la 'Perla del Pacífico' (30 de mayo del 2017). *Ecuavisa*, recuperado de <https://www.ecuavisa.com/guayaquil-mi-destino/que-guayaquil-conocida-como-perla-del-pacifico-KDEC279056>

*Tesis inéditas:*

- España Muñoz, S. (2019). *El universo antropológico en la obra de Pablo Palacio. Un análisis biocrítico y psicocrítico desde la Poética de lo Imaginario* (tesis inédita de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- Fajardo, P. (2018). *Estudio de la metáfora y los juegos de palabras, y su traducción, en Vida del Ahorcado de Pablo Palacio* (tesis inédita de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.

*Páginas de internet:*

- Montubios (2010). *Sede Nacional Casa de las Culturas*. Recuperado de <https://casade>

lacultura.gob.ec/postnoticias/montubios/

*Obras digitales:*

- KCE Tokyo (1997). *Castlevania: Symphony of the Night*. Toru Hagihara.
- Team Cherry (2017). *Hollow Knight*. Team Cherry.