

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

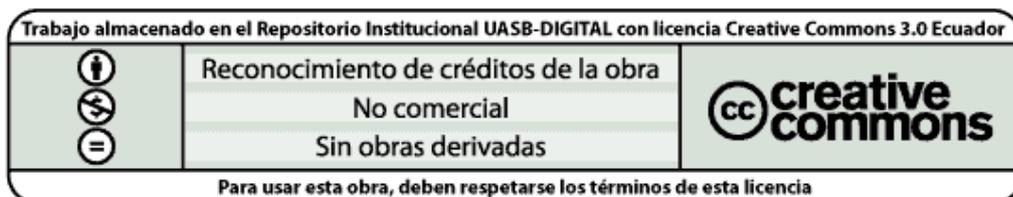
Mención en Literatura Hispanoamericana

**«Racionalidad geométrica» en Vida del ahorcado (novela
subjetiva) de Pablo Palacio: alucinamiento en modernización**

Autor: Daniel Sebastián Terán Ávalos

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2016



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, Daniel Sebastián Terán Ávalos, autor de la tesis intitulada “«Racionalidad geométrica» en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio: alucinamiento en modernización”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Resumen

Sumergirse en la narrativa de Pablo Palacio es una aventura. Su estética facetada, onírica y corrosiva, que ya ha sido inscrita por la crítica en las vanguardias, crea mundos descarnados y no-orgánicos, con imágenes que invitan al asco de la realidad. El contexto que habita Palacio y en el que tiene lugar su obra, están marcados por auges, crisis, revoluciones estructurales y oleadas conservadoras, que fueron parte de los procesos de modernización del capitalismo durante finales del siglo XIX e inicios del XX. Su literatura dialoga con esta historia y sus contradicciones de manera delirante e irónica, muchas veces a partir de una mirada geométrica, que se acerca hasta sus más oscuros y corruptos rincones; si se quiere, observa la realidad “tras bastidores” –tanto la histórica como la de ficción–. La obra de Palacio muestra las contradicciones de los procesos de ordenación de la realidad social y el mundo de ficción de acuerdo a principios modernos y capitalistas, que toman la forma de una «racionalidad geométrica» y permite establecer un vínculo entre estética y los procesos de modernización.

Para dar cuenta de esta «racionalidad», se abordan las dimensiones política, económica, social, cultural, literaria, pictórica de la época, con la intención de generar una panorámica desde las concepciones del mismo contexto y apoyada en entradas teóricas contemporáneas. Para esto, el trabajo se estructura en dos capítulos. En el primero, a partir de un recorrido histórico que se sostiene en imágenes de la obra palaciana, se caracterizan los procesos de modernización de 1895 y 1925 en el Ecuador, de forma que se evidencie el ordenamiento de la realidad social. El segundo capítulo versará sobre los principios y expresiones de las vanguardias, tanto europeas como latinoamericanas; apoyado en una entrada cubista y pictórica, se establecerán vínculos con el objetivo de ampliar el espectro estético y darle mayor plasticidad a la aproximación literaria. De tal manera, esta tesis se propone evidenciar la «racionalidad geométrica» que, dentro de la narrativa palaciana, establece la relación entre alucinamiento y modernización.

A mi padre y a mi madre.

REVOLUCIÓN

Pesas, pesas tanto.

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

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

—¿Y qué es lo que tiene esta cabeza?

—Nada

—¿Qué más veo, qué más puedo ver desde esta ventanita?

—Veo alguna vez un hombre recóndito, alguna vez un hombre alegre, alguna vez un hombre simplemente.

—¿Qué es lo que quieren estos tres hombres?

—Nada.

—¿Y qué más, y qué más veo?

—Atrás, el atardecer...

—¡Calla! ¿Y qué más?

—...bueno...

—¿Y qué más, y qué más?

—¡Nada, pues vaya!

Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*.

Tabla de contenido

Resumen.....	3
INTRODUCCIÓN	7
Capítulo primero	15
Modernización de la realidad en la coyuntura palaciana: «entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo».....	15
1.1. Secuelas de la secularización liberal	21
1.1.1. Un “Palacio” en la modernización liberal	22
1.1.2. Fin del liberalismo revolucionario	24
1.2. La modernización juliana.....	27
1.2.1. Realidad en modernización	29
1.2.2. «En la mitad de los mundos antiguo y nuevo».....	32
Capítulo segundo.....	37
Vanguardia cubicada y la racionalización del «ahorcado»	37
2.1. Vanguardia histórica: paradoja de la «volcadura de campana»	38
2.2. Vanguardias latinoamericanas: cubicada defensa del disparate.....	49
2.2.1. Influencias en la vanguardia palaciana.....	50
2.2.2. Lazos de una «poética de la geometría».....	59
2.2.3. El disparate como bandera de lucha.....	62
2.3. «Racionalidad geométrica»: modernización que ahorca.....	65
CONCLUSIONES	73
Bibliografía	79

Tabla de imágenes

1 Pablo Picasso, "Hombre con clarinete" (1911)	55
2 Pablo Picasso, "Las señoritas de Avignon" (1907)	56
3 Guillaume Apollinaire, "Llueve" (1918).....	57
4 Albert Gleizes, "La trilla de la cosecha" (1912).....	68
5 Diego Rivera, "Paisaje zapatista (La guerrilla)" (1915).....	69
6 Marc Chagall, "La aldea y yo" (1911)	69

INTRODUCCIÓN

Las obras de los grandes maestros son soles
que se levantan y se ponen en torno a nosotros.
Así, volverá el tiempo de cada gran obra
que por ahora haya declinado.
Ludwing Wittgenstein.

Un libro cambia
por el hecho de que no cambia
mientras el mundo cambia.
Pierre Bourdieu.

A la opacidad sin-sentido de la realidad
y su reproducción realista se opone
la plenitud semántica de la ficción.
Antonio Cornejo Polar.

La obra literaria de Pablo Palacio (Loja 1906 - Guayaquil 1947), después de casi cien años de su aparecimiento, ha sido estudiada y escudriñada desde múltiples entradas. Criticada por el realismo social de su época y, a la vez, elogiada por personalidades como Benjamín Carrión y el poeta Gonzalo Escudero, la crítica de la narrativa palaciana va desde lo biográfico –sobre todo en los primeros cincuenta años que tuvo lugar–, pasando por su comprensión como parte del «archipiélago continental» que respondía al impulso estético del vanguardismo (Osorio 1987), hasta nuevas lecturas que lo relacionan con el barroco y el neo-barroco así como con las categorías «metaperiferia» y «diferencia» (Cevallos 2012; Nina 2011). Dentro de esta crítica los criterios variopintos han enriquecido los acercamientos a los cuentos, novelas, artículos, poemas y otros escritos del autor ecuatoriano, por lo que un análisis diferente y novedoso resulta una aventura.

La narrativa palaciana de mayor relevancia se encuentra en tres obras: el libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), y las novelas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* (1932). *Vida del ahorcado* está cargada de los elementos vanguardistas que caracterizan su obra en general, por lo que se le prestará especial atención en este trabajo. Narrada desde el personaje principal, Andrés Farinango, habla sobre sus angustias, deseos, posiciones políticas y crímenes, en medio de lo que denomina “la mitad de los mundos antiguo y nuevo, [...] ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo” (Palacio 2000, 146).

Farinango vive una transición que, en un contexto de crisis y modernización, imprime orden a la realidad y a los sujetos. El mundo de la ficción palaciana dialoga

con el contexto y las necesidades de la modernidad capitalista contradictoria y en expansión. La impresión de este orden adquiere forma en el cubo que vive Andrés, lo que muestra rasgos geométricos y cubistas en la literatura del lojano. El cubo y su geometría dan forma a las contradicciones de su realidad y al antagonismo de la condición pequeñoburguesa del personaje y, a la vez, configura la fisionomía de personajes como Bienatendino Traumanó, o traza los contornos de un grupo de árboles a punto de rebelarse contra su naturaleza. La geometría cubista, que surge de la estética vanguardista y su realidad fracturada, ordena la narrativa a partir de impulsos antagónicos de transgresión y ordenación de la creación estética, contradicción que Palacio hace estallar de manera irónica y pone en evidencia la crisis del orden literario y la decadencia de la modernidad y el capitalismo.

Los elementos para una lectura de las huellas cubistas y geométricas de la narrativa palaciana se encuentran en análisis previos. Uno de los primeros críticos que vio sus trazos geométricos fue Joaquín Gallegos Lara. En una carta a Nela Martínez fechada en abril de 1931, dice que la escritura irónica del lojano “encanta”, pero además destaca “su cubicaje de ternura, que naturalmente no podía dejar de tener” (Gallegos Lara 2012, 131). El crítico reconoce su carácter irónico y lo relaciona con un cubicaje –el poeta cubista francés, Guillaume Apollinaire, habla sobre «cubicar» la obra de arte– que geometriza la literatura de manera cercana al cubismo y su espíritu vanguardista.

Sobre este vínculo cubista de Palacio con las vanguardias, Alfredo Pareja Diezcanseco y Jorge Dávila Vázquez ya han anotado algo. Para el primero, “‘La doble y única mujer’ es picassiana antes de Picasso” (Pareja Diezcanseco 1987, 114), al comparar el cuento con pinturas como “La mujer que llora” (1937) o “La mujer desnuda en el balancín” (1954). Dávila Vázquez dice que “Las mujeres miran las estrellas” se puede leer como homenaje del autor a la pintura –Benjamín Carrión hablaba, en 1930, acerca de la vacilación de Palacio entre la jurisprudencia y la pintura como profesión–, dentro de la cual tenía predilección por el cubismo (1978). La geometría de la narrativa palaciana tiene sus orígenes en la pintura cubista, de la cual el lojano no sólo tenía conocimiento, sino que era un aficionado.

En *Vida del ahorcado* la figuración geométrica del mundo de la ficción, encuentra su correspondencia en formas provenientes de la realidad histórica. Cecilia Rubio establece un vínculo entre la narrativa del vanguardista chileno Juan Emar y Palacio no sólo porque “cultivaron un mismo género –el narrativo–, en similares

circunstancias histórico-estéticas –el predominio de la narrativa social-realista–, y cuya recepción crítica fue también semejante”, sino que existe una “afinidad tanto en la concepción novelística como en aspectos temático-conceptuales. Es el caso de la concepción geométrica que sustenta la configuración del mundo narrado” (Rubio 2013, 283 y 284). Esta concepción puede ser leída como crítica política y existencial del diseño urbano que ordena el caos que debe ser modernizado (Rubio 2013). El cubo desprende una geometría que da forma al campo y a la ciudad, e intenta configurar a Andrés Farinango aunque lo termina ahorcando. En esta línea, y parafraseando las palabras de Dávila Vázquez, se podría pensar en una «poética de la geometría» de vertiente cubista en Palacio que da forma a su literatura. Asimismo, hay que destacar que la racionalidad que imprime orden a la ficción está interrelacionada con los procesos de ordenación modernos.

Ahora bien, este proceso de ordenación de la ficción a partir del mundo transgresor, onírico y fracturado de las vanguardias, por lo que hay que comprender el funcionamiento de esta paradoja. Celene Gacría Ávila considera que esto genera una composición fragmentaria de la novela y el cambio de voces que posibilita la evanescencia de fronteras entre la realidad y la imaginación del personaje (García Ávila 2013). Esta descomposición es plausible pues se da en “un universo desestructurado, fragmentado, en el que conviven varios lenguajes que se revelan insuficientes para dar cuenta de una realidad y un momento histórico complejos” (Cevallos 2010, 81). Esta fractura del mundo es ordenada, a partir de una conjunción de lenguajes y en su misma contradicción, por una geometría cubista que desfigura los referentes históricos y así se burla de esa realidad.

Estos elementos de la obra van de la mano con imágenes que la anclan a una realidad histórica concreta. De acuerdo con Luis Alberto Sánchez, la ironía y el cubicaje de la literatura palaciana están en connubio con lo trascendente en la novela. En 1932 el crítico peruano atribuía a *Vida del ahorcado* una raíz ecuatoriana que compartía con toda América, por lo que en ella se podía ver una realidad que trascendía fronteras y era común a todo el continente.¹ Pablo Palacio buscó hacer de

¹ Paradójicamente, en 1958 Edmundo Ribadeneira tenía un criterio contrario al de Sánchez, proveniente del realismo social dominante que no empataba con la literatura del lojano, pues “las novelas subjetivas de Pablo Palacio son la contrapartida absoluta de la realidad, su negación y su desprecio” (1958, 64). Y a ello agrega: “escritor inteligente, vigoroso como pocos, Pablo Palacio es, no obstante, extraño a nuestro medio, ausente de la patria” (1958, 65).

su narrativa un medio que sirva para «desacreditar su realidad», por lo que su literatura crea imágenes que dicen algo de su historia. Según Jorge Rufinelli, la invitación del lojano al «asco de la verdad actual» –su objetivo literario– es parte del ambiente político y social que lo circunda, y que busca irrumpir en la realidad imperante, a nivel social y literario, a través de imágenes descarnadas, irónicas y la satíricas (Rufinelli 1987).

La forma narrativa de Palacio, además de generar estampas de su contexto, se corresponde con la lógica contradictoria de los procesos de modernización de la época. En un momento de crisis y transformación histórica, se ordenan y articulan políticas, concepciones y prácticas modernas en un territorio en el que las relaciones y los sujetos no se reproducen de acuerdo al precepto de abundancia de la modernidad capitalista en pos del progreso. No obstante, la modernización es posible a partir de la idea de escases y una insatisfacción de necesidades que da cuenta de un caos que necesita ser racionalizado permanentemente para alcanzar la abundancia, acentuando y legitimando la paradoja modernizantes.

La contradicción que produce la crisis histórica, fracturó el mundo que vio nacer a las vanguardias y su arte, por lo que en esta articulación, la contradicción ordena la realidad histórica y estética. En la narrativa de Palacio el orden y su racionalidad emergen con características de una geometría cubista y configuran una poética en su literatura. A través de su caracterización y comprensión es posible establecer el vínculo entre una estética como la vanguardista y los procesos históricos de modernización que vive el Ecuador en 1895 y 1925. Esta tesis, entonces, intenta dar cuenta de la configuración de la «racionalidad geométrica» en *Vida del ahorcado* –y en la obra palaciana en general–, de acuerdo a la ambivalencia vanguardista y las contradicciones de los procesos de modernización, para establecer el vínculo entre la estética y los procesos históricos a través de la literatura.

Para este cometido, se han planteado tres objetivos. El primero busca analizar las formas en que la esfera política, económica e ideológica se ordenan de manera racional de manera contradictoria en los procesos de modernización del Ecuador de 1895 y 1925, momentos en los que se enmarca la obra palaciana, creando el marco histórico pertinente para el análisis literario, pero, a la vez, iluminando los procesos históricos a través de la ficción literaria. Un siguiente objetivo es comprender, desde los supuestos de su estética y los recorridos históricos de las vanguardias, la configuración de una «poética de la geometría» en la narrativa del autor lojano. A

través de este punto se podrán establecer nexos entre la literatura de Palacio y otras expresiones estéticas vanguardistas como el dadaísmo, el creacionismo y el cubismo. Estos *ismos*, articulados al *logos* histórico de transformación y ordenación modernizante, producen en el campo de la estética una «racionalización» del arte y su institución que sutura sus fracturas dentro de la lógica contradictora moderna.

Para ampliar la idea de racionalización estética y literaria, las reflexiones de Friedrich Nietzsche sobre la agonía de la tragedia griega son de ayuda. La tragedia poseía trazos inconmensurables de “una profundidad enigmática” (Nietzsche 1975, 74), que resultaban ajenos al público de la misma y procedían de su base mítica. Por ello, Eurípides, gran autor trágico que dio origen a la comedia ática, y para quien “la comprensión era fuente de todo goce” (1975, 75) midió todos los elementos de la tragedia desde una mirada «racionalista» (1975) que buscaba acercar la tragedia al público por medio de la caracterización de personajes más realistas, contradictorios y, por lo mismo, que le hacen una mueca al fatal destino de la tragedia.

Desde esta perspectiva, la irrupción de la estética vanguardista y de la literatura palaciana, que transgreden la institucionalidad con lo onírico, la ironía y la mezcla de lenguajes y registros para componer la obra, es posible a partir de un proceso de medición y ordenación racional de los referentes históricos y estéticos, su descomposición y disposición para lograr los efectos deseados, similar a lo que hizo Eurípides con la tragedia. La transformación de la estética y el arte a partir de las vanguardias, es parte de un proceso de ordenación racional que transgrede y transfigura la realidad canónica del realismo y el naturalismo.

Finalmente, se espera establecer la relación entre la ambivalencia de la estética vanguardista y las contradicciones de los procesos de modernización, por medio de la «racionalidad geométrica» como noción para comprender una realidad, un sujeto y una estética influenciados por su ambiente histórico.

En esta medida, el primer capítulo está dedicado a conseguir el primer objetivo; el segundo capítulo de la disertación, en su primer y segundo acápite, se aproxima al segundo objetivo; mientras que el tercer objetivo es abordado en el acápite final de este capítulo. En los dos capítulos se utilizan fuentes literarias e históricas de primera y segunda mano para la reconstrucción de la realidad y la elaboración de un andamiaje conceptual necesario. La literatura de Palacio será fuente de imágenes que abran el camino para el análisis teórico e histórico, por lo que se plantea un diálogo permanente entre ficción y realidad. Para ampliar las perspectivas se dará uso a

revistas de vanguardia en las que Pablo Palacio participó: la revista *Hélice* (1926), dirigida por el pintor Camilo Egas; la revista *Hontanar* (1931-1932) del colegio lojano “Bernardo Valdivieso” y dirigida por Carlos Manuel Espinosa; y la revista quiteña *Lampadario-Élan* (1931-1932).

En el segundo capítulo, para establecer las tradiciones estéticas de Palacio (Ortega 2009), se hará uso de expresiones pictóricas de corte cubista. Una vez trazada la tradición cubista entre representantes de las vanguardias latinoamericanas, se contrastarán fragmentos literarios con imágenes y pinturas cubistas de Pablo Picasso, Albert Gleizes, Diego Rivera y Marc Chagall, de manera que se pueda hacer palpable la influencia pictórica en la «poética de la geometría» palaciana y, por ende, se entienda la idea de «racionalidad geométrica» que vincula estética e historia. A través de las múltiples fuentes será posible acercarse a las diversas facetas que configuraron esta coyuntura para dar cuenta de sus fracturas y tensiones. La investigación, entonces, se estructura desde fragmentos literarios, estéticos, culturales e históricos de la época, así como de aspectos teórico-históricos contemporáneos, que configuran una panorámica de la realidad a partir de la yuxtaposición de estas dimensiones.

Si bien se ha establecido el vínculo de Palacio, su obra y la realidad histórica, para formar un puente a través de la «racionalidad geométrica», hay que precisar nociones. Un breve repaso teórico permite establecer conceptos clave para el objeto de estudio: ideología, orden simbólico y ficción literaria son categorías que lo configuran.

El momento histórico del tratado en esta tesis es la modernidad capitalista, que desde finales del siglo XIX e inicios del XX atravesó por crisis y transformaciones profundas. La crisis expresaba la contradicción constitutiva de esta configuración histórica: el antagonismo fundamental de la modernidad vinculada al capitalismo entre valor de uso y valor de cambio. Hay que entender la manera en que opera la ideología en torno a esta contradicción histórica.

La ideología “es el sistema de ideas, de representaciones [...] la relación imaginaria de éstos [los sujetos] con las relaciones reales en las que viven” (Althusser 1977, 108 y 111), con la finalidad de reproducir un orden social específico. En esta misma línea, se entiende que la “realidad [...] ya se ha de concebir como ‘ideológica’ –‘ideológica’ es una realidad social cuya existencia implica el no reconocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia”

(Žižek 2005, 46 y 47). La ideología no se posa únicamente sobre los sujetos, sino que la misma realidad está atravesada por ésta.

A partir de este hecho, hay que comprender cómo se vinculan sujeto y realidad ideológica. Žižek habla de la «fantasía ideológica» como guía del accionar de los sujetos:

la ilusión no está del lado del saber, está ya del lado de la realidad, de lo que la gente hace. [...] Lo que ellos dejan de lado, lo que reconocen falsamente, no es la realidad, sino la ilusión que estructura su realidad, su actividad social real. [...] La ilusión es, por lo tanto, doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y real con la realidad. Y esta ilusión inconsciente que se pasa por alto es lo que se podría denominar la *fantasía ideológica*. (2005, 61)

La fantasía ideológica configura de manera histórica las subjetividades de los individuos y cómo éstos construyen su realidad. De ahí que los sujetos constituidos a partir de una identificación simbólica con la fantasía de la modernidad y que atraviesan este período de transformación del capitalismo, al estar integrados a este campo socio-simbólico (2005), actúan dentro de la fantasía ideológica de la modernización y su contradicción, reproduciéndola continuamente.

La comprensión de la narrativa palaciana, dentro de un orden simbólico en modernización, se amplía a través de la relación entre ideología y literatura de ficción. La historia opera en el texto mediante una determinación ideológica, pues la obra literaria produce representaciones de la realidad originadas en un objeto imaginario (Eagleton 2003). La realidad es referente del texto de ficción, por lo que siempre se podrá iluminar lo social desde éste y, del otro lado, la literatura hace emerger aspectos de la realidad histórica, aunque hayan sido ficcionalizados. De ahí que exista una «paradoja de la ficción», la cual sostiene “que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas”. Así, “todo ícono es un grafismo que recrea la realidad en un nivel más alto de realismo” (Ricoeur 2000, 2015). Lo que permite decir que la ficción genera «efectos de verdad» sobre la sociedad.

Estas categorías permiten esbozar el vínculo existente entre literatura y la realidad histórica, por lo que se puede pensar que la literatura de Palacio, en la ficción de una realidad contradictoria e irónica, dialoga con su contexto social. Antonio Cornejo Polar sostiene que, en el autor lojano, lo imaginario responde “a una sobredeterminación de la realidad: parte de ella para volver a iluminarla por vía oblicua –específicamente literaria– de la ficción. [...] se trata de proyectar la ficción

y sus poderes hacia el esclarecimiento del sentido humano inmerso en la realidad” (Cornejo Polar 1987, 171). Por esto es posible realizar un acercamiento a la realidad política, económica, ideológica y estética de los primeros treinta años del siglo XX a través de la narrativa de Pablo Palacio.

Capítulo primero

Modernización de la realidad en la coyuntura palaciana: «entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo»

Es el Progreso un carro gigantesco que rueda constantemente
levantando la arena inútil para echarla al vacío,
y descubrir así las nuevas avanzadas,
porque la estructuración ideológica es ilimitada;
se quita una capa de aquel gran bloque de ideas,
pero aquella capa eliminada resulta un átomo muy pequeño.
El Progreso cambia y no tiene fin.
Luis Torres Riofrío, “Palpitaciones”.

Para comprender la relación existente entre la obra palaciana y su contexto histórico, hay que versar sobre ambos. En la coyuntura confluyen dos momentos de transformación del país. El primero es la Revolución liberal que inicia en 1895 y se profundiza en 1906 –año de nacimiento de Pablo Palacio– con la elaboración de una constitución liberal. La Revolución juliana de 1925, en segunda instancia, marca la realidad ecuatoriana de Palacio a partir de la modernización de la administración pública. Estos dos momentos históricos enmarcan la literatura palaciana.

Con este propósito se hará uso de fuentes de primera y segunda mano. La obra narrativa de Pablo Palacio es fuente de imágenes literarias que dialogan -y en este diálogo iluminan- los procesos de modernización de su momento; estableciendo, desde su autonomía, los puentes existentes entre su contexto y la ficción. Los datos históricos se recogen de la *Historia del Ecuador II* (2015) y el *Resumen de la historia del Ecuador* (2012), del historiador Enrique Ayala Mora; así como de la *Breve historia económica del Ecuador* (2001) de Alberto Acosta. Sobre todo se consultarán análisis y testimonios de pensadores de la época palaciana como Abelardo Moncayo, Pío Jaramillo Alvarado y Joaquín Gallegos Lara, cada uno de los cuales genera elementos sobre la economía, la historia, la política y la sociedad de los primeros treinta años del siglo XX. Finalmente, se echará mano de la revista de vanguardia *Hélice*, de corta vida puesto que publicó cinco números entre abril y septiembre de 1926, pero de gran relevancia dentro del período analizado, ya que aglutina a importantes personajes del arte ecuatoriano que estuvieron ligados a la política del país, sobre todo al Partido Socialista Ecuatoriano (PSE). Por todo esto

resulta relevante su análisis si se quieren comprender las concepciones e imaginarios de la época. De ella se recogen artículos en general, su publicidad y editoriales.

A través de esta confluencia de fuentes, será posible conjugar diversas perspectivas sobre una misma realidad. Para la reconstrucción de un mundo en proceso de transformación, será necesario recorrer varios aspectos del mismo, de manera que se pueda dar cuenta no sólo de los grandes hechos, sino también de sus ocultos y pequeños fragmentos. Acorde con la primera novela de Palacio, *Débora* (1927), se realiza esta aproximación pues “sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida” (Palacio 2000, 132). Por lo que este acercamiento busca dar un marco histórico referencial de la obra del autor lojano, pero, de la misma manera, quiere sumirse en ideas e imágenes más cotidianas que yacen en su literatura y en los imaginarios de la época para iluminar la historia.

Época en la que se suscitan procesos modernización, y para comprenderlos hay que referirse a la modernidad. Se la puede caracterizar como un horizonte histórico que se origina en Europa a partir de circunstancias particulares alrededor de finales del siglo XV. De acuerdo a Aníbal Quijano, existe un vínculo intrínseco entre racionalidad y modernidad, pues en esta configuración histórica todo conocimiento generado debe

su producción y su legitimidad al empleo de las propias actitudes humanas de hacer experiencias comunes a todos. Es decir, de comunicar sus descubrimientos, de aprehender y usar los mismos elementos cognitivos. Esa nueva necesidad cultural y los recursos y procedimientos destinados a su satisfacción, tomarán en la Europa de ese tiempo el nombre de razón o racionalidad. Y la nueva intersubjetividad, así como las prácticas sociales construidas sobre esos fundamentos, el nombre de modernidad (Quijano 1991, 28).

Los saberes sobre la naturaleza, el mundo social, el ser humano o de cualquier otro tipo, deben seguir un procedimiento lógico general de manera que puedan ser sistematizados, analizados y comunicados a otras personas, configurándolo como conocimiento «racional». A partir de esto, otros pueden comprenderlo y acceder a él y los elementos necesarios para replicar el proceso y llegar a resultados similares. Esta «racionalización» de los saberes, así como de la realidad, tiene como fundamento la conquista de la abundancia existencial (Echeverría 2001), lo que da paso una intervención intencional dentro de estos espacios, haciendo que la

modernidad sea un horizonte histórico de creación y revolución permanente en busca de su ideal².

La abundancia debe ser alcanzada, por medio de la tecnología, a partir del dominio de la naturaleza y el mismo ser humano. Esta forma encontró una ruta histórica viable en la “organización de la vida económica que parte de la negación de ese fundamento. El modo capitalista de reproducción de la riqueza social requiere, para formarse y mantenerse en cuanto tal, de una insatisfacción siempre renovada del conjunto de necesidades sociales establecido en cada caso” (Echeverría 2001, 166)³. Esta racionalidad moderna y su movimiento contradictorio aparecen con ironía en la literatura pues, en *Vida del ahorcado*, Palacio se mofa del “poder del pueblo” y pone en evidencia el dominio de los sujetos y sus recursos socapado por los ideales de progreso: “Ya ves cómo los otros gobiernan en nombre del pueblo y usufructúan sus lágrimas. Ya ves cómo han hecho a tu mujer y a tu hija ricos presentes, y ya sabes cómo gozarán con ellas a costa de tu propia amargura” (Palacio 2000, 147). La promesa de abundancia e igualdad es develada satíricamente en su incongruencia.

La abundancia de recursos y de poder es posible si se constriñe a la mayoría poblacional. La racionalización de la realidad en la modernidad tiene lugar sobre contradicciones estructurales que permiten una sensación de auge a partir de una intrínseca restricción del mundo y sus posibilidades. Por esto, interesa comprender cómo éste paradójico horizonte histórico se reproduce en realidades como la

² Desde Marshall Berman, la modernidad puede ser entendida como "una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»" (Berman 1997, 1).

³ Para esclarecer la lógica de la *ley general de la acumulación* capitalista, Echeverría plantea que “sin una población excedentaria, la forma capitalista pierde su función mediadora –desvirtuante pero posibilitante– dentro del proceso de producción/consumo de los bienes sociales. Por ello, la primera tarea que cumple la economía capitalista es la de reproducir la condición de existencia de su propia forma: construir y reconstruir incesantemente una escasez artificial, justo a partir de las posibilidades de la abundancia. La civilización europea emprende la aventura de conquistar y asumir el nuevo mundo prometido por la re-fundamentación material de la existencia histórica; el arma que emplea es la economía capitalista. Pero el comportamiento de ésta, aunque es efectivo, es un comportamiento doble. Es una duplicidad que se repite de manera particularizada en todas y cada una de las peripecias que componen esa aventura: el capitalismo provoca en la civilización europea el diseño esquemático de un modo no sólo deseable sino realmente posible de vivir la vida humana, un proyecto dirigido a potenciar las oportunidades de su libertad; pero sólo lo hace para obligarle a que, con el mismo trazo, haga de ese diseño una composición irrisoria, una burla de sí misma” (Echeverría 2001, 167). Esta contradicción –como se verá en el segundo capítulo– hace posible la emergencia de las vanguardias y sus estéticas, por lo que lo irrisorio y la burla a la que es conducida la modernidad por el capitalismo, pueden ser leídas como una caracterización de su arte fragmentado e irónico.

ecuatoriana a inicios del siglo XX, en forma de un proceso en constante devenir y reactualización como la modernización.

Por sus contradicciones y el movimiento ambivalente de las mismas, “la modernidad sería, en adelante, vista casi exclusivamente a través del enturbiado espejo de la ‘modernización’. Esto es, la transformación del mundo, de la sociedad, según las necesidades de la dominación. Y específicamente de la dominación del capital, despojado de toda otra finalidad que la acumulación” (Quijano 1991, 32)⁴. Acorde con esto, en territorios como el ecuatoriano se la entiende como proceso económico, político, social y cultural que moldea relaciones sociales de producción de manera funcional a los parámetros de la modernidad capitalista para la consecuente expansión de su radio de acción.

El Ecuador afianza su relación dependiente con el capitalismo (Acosta 2001) a partir de los procesos modernizadores de 1895 y 1925, que imponen políticas e instituciones funcionales a este mercado. Estos dos momentos (1895 y 1925) posibilitan la modernización de este territorio, por lo que se los comprende como expresión de la promesa de abundancia que no se puede satisfacer. De acuerdo con Berman,

En el siglo XX, los procesos sociales que dan origen a esta vorágine [de la modernidad], manteniéndola en un estado de perpetuo devenir, han recibido el nombre de «modernización». Estos procesos de la historia mundial han nutrido una asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándose, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya" (Berman 1997, 2).

Este acercamiento demuestra que los procesos modernizadores calan en los sujetos: así las relaciones y las instituciones sociales adquieren rasgos modernos, pues a través de los sujetos y su interacción devienen concretas. De acuerdo con el ensayo filosófico de Palacio “Sentido de la palabra realidad” (1935), en el cual están varios supuestos de su práctica literaria, “estamos en un mundo, formamos parte de una realidad, somos productos de la realidad misma y, en consecuencia, en nosotros mismos tenemos la esencia misma del mundo. La característica fundamental del

⁴ Echeverría pone en evidencia la paradoja moderna de abundancia y escasez en relación al capitalismo en los siguientes términos: “A un tiempo fascinantes e insoportables, los hechos y las cosas de la modernidad dominante manifiestan bajo la forma de la ambivalencia aquello que constituye la unidad de la economía capitalista: la contradicción irreconciliable entre el sentido del proceso concreto de trabajo/disfrute [...], por un lado, y el sentido del proceso abstracto de valorización/acumulación [...], por otro” (Echeverría 2001, 167).

hombre es la de tener pensamiento”, por lo que se puede “considerar ese pensamiento como producto del mundo y su reflejo.” No un producto o reflejo causal o mecánico, que subordina al sujeto y sus creaciones al destino de este mundo, “sino simplemente en forma de enlace, de relación inconsciente y sólo de hecho” (Palacio 2000, 231). Por lo que se puede hablar de un sujeto en modernización dentro de este contexto en el que se inscribe la literatura palaciana y su autor.

Para establecer el funcionamiento estructurador de la idea de modernización dentro de las primeras décadas del siglo XX en el Ecuador, se puede hacer uso del concepto de ideología, definida ésta como “el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o grupo social [...] la relación imaginaria de éstos con las relaciones reales en las que viven” (Althusser 1977, 108 y 111). La ideología se materializa en sujetos concretos y su realidad, no de manera mecánica e infranqueable, sino, a decir de Palacio, como enlace inconsciente y de hecho. “No es simplemente una ‘falsa conciencia’, una representación ilusoria de lo que es la realidad, es más bien esta realidad a la que ya se ha de concebir como ‘ideológica’” (Žižek 2005, 46 y 47).

La realidad es ideológica e interesa dilucidar cómo la representación acerca de ésta se materializa. A decir de Louis Althusser, en la materialización ideológica la “categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología sólo en tanto que la función (que la define) de ésta es ‘constituir’ a los individuos concretos en sujetos” (Althusser 1977, 121). El sujeto responde a las concepciones del momento histórico en que existe, a lo que Palacio denomina «la esencia misma del mundo», por lo que en un contexto de modernización los sujetos forman parte de un orden simbólico configurado por la contradicción de la misma.

Para complementar la idea de que la ideología es la representación de las relaciones sociales que se materializa en los sujetos y la realidad, Paul Ricœur, en *Historia y narrativa* da cuenta de la especificidad del texto histórico y el de ficción, en tanto que los dos son construcciones narrativas que configuran sistemas simbólicos. Sobre el relato de ficción dice que

Los sistemas simbólicos elaboran y reelaboran continuamente la realidad. [...] logran que la realidad sea como ellos la presentan. Desarrollan una capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter sígnico [...] y porque dan lugar a *nuevos* esquemas para leer la experiencia (Ricœur 1999, 142).

Entonces, a pesar de que el relato de ficción no tiene pretensiones de verdad, con su discurso y las referencias que hace el mismo genera una «referencia productiva». Esta es definida como la capacidad de los relatos de ficción de redescubrir lo que el lenguaje convencional ha descrito previamente, lo que le permite reorganizar el mundo en función de las obras y que la realidad ficcional se configure desde el primero (1999). Existe una correlación entre historia, ideología y literatura, sin que una de ellas determine o condicione a las otras, sino que, dentro de su propia esfera, cada dimensión está interrelacionada con las otras y en influencia mutua.

De ahí que se pueda pensar que la literatura palaciana, inserta en un orden simbólico modernizante, es una narrativa en modernización. Los principios modernos están impregnados en la realidad y los sujetos, por lo que los mismos también los plasman en sus creaciones, no de manera mecánica, sino en correspondencia con un ambiente u orden simbólico –económico, político, cultural y estético– en transición, lo que abre la posibilidad de que en ellas se manifiesten las contradicciones de este proceso a través de una ficción irónica y disparatada. El epígrafe con el que abre el libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), da cuenta una manera en que Palacio, desde su producción literaria corrosiva y satírica, entiende el vínculo entre la ficción y la realidad social: “*Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo hecho a andar por las calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne*”⁵ (Palacio 2000, 6). La literatura permite crear mundos imaginarios, pero en esta misma ficción es posible encontrar elementos de los hombres de carne y hueso, de la realidad histórica, en lo que se puede reconocer el lector y hasta espantarse de ello.

En esa medida, este capítulo se enfocará en el contexto socio-histórico palaciano, que muestra el impulso moderno en su versión instrumental de modernización del caos y los impulsos de emancipación social (Sierra 2016). Se hará una lectura de esta coyuntura social a través de la literatura, de manera que se establezca un vínculo que permita la comprensión de la primera por medio de la segunda, sin que esto implique una relación mecánica o determinista entre ambas.

Se recorrerá lo que Enrique Ayala Mora llama el “segundo período republicano” (Ayala Mora 2015). Período caracterizado por el predominio de lo que denomina como una “burguesía comercial y financiera”, y por la emergencia de nuevos actores

⁵ Cursivas del texto original.

sociales como los trabajadores y sectores medios; es decir, de clara transformación social, económica y política, por lo que su surgimiento tiene implicaciones en la configuración histórica nacional. Ayala Mora sostiene que,

En el período se dio la consolidación del modelo económico primario agro exportador, caracterizado por una estrecha vinculación al mercado mundial. Fue el *auge cacaotero* [...]. En ese lapso, en la sociedad ecuatoriana avanzó la modernización y las relaciones capitalistas se volvieron dominantes, aunque quedaron rasgos tradicionales. (Ayala Mora 2015, 74).

Para Alberto Acosta, las características cíclicas de la historia del Ecuador son entendidas como “períodos de auge y crisis”, que se relacionan con los ciclos de las economías capitalistas centrales. El vínculo no se limita a las relaciones económicas, sino que se completa con elementos políticos, sociales y culturales, que configuran la realidad (Acosta 2001). Por lo que se intentará trazar continuidades entre 1895 y 1925, de manera que se comprenda el vínculo entre los procesos de progreso y de crisis nacional, que son expresiones diferentes de la modernización capitalista, en su carácter contradictorio, creativo y evanescente.

1.1.Secuelas de la secularización liberal

El siglo XX encontró al Ecuador en auge económico debido al *boom* cacaotero. El mismo generó la transformación de las relaciones de producción y diferentes cambios sociales. Se crearon condiciones que sustentaron socialmente el proceso revolucionario. Para Ayala Mora,

En la Revolución Liberal [...] confluyeron grupos medios y sectores populares rurales y urbanos, que fueron determinantes en la implantación de las conquistas democráticas y le dieron su sesgo radical. [...] Si parcial en sus alcances, lo suficientemente radical “por haber sacudido hasta el estremecimiento [...] la superestructura ideológica del Ecuador”.⁶ (2015, 83)

La Revolución separó a la Iglesia del Estado y le arrebató propiedades en nombre del laicismo, dando paso a la educación pública y gratuita, por ejemplo. Durante el primer período de Eloy Alfaro en el poder, se dio “una vinculación mayor de la economía ecuatoriana al mercado externo. La dependencia del sistema capitalista internacional se profundizaba” (2015, 79 y 80). La transformación implicaba una adecuación del país a las necesidades de un mercado mundial.

⁶ Cueva, Agustín. 1971. *El proceso de dominación política en el Ecuador*. La Habana. pp. 14 En Enrique Ayala Mora 2015.

Si bien la obra literaria de Palacio no tiene lugar en estos momentos, esta mirada a los inicios de la Revolución liberal da cuenta de cómo la modernización configura aspectos de la complejidad del orden simbólico en la que ésta luego tuvo lugar. Una situación de cambio y auge económico del país demandó la adecuación racional de su orden social, de manera que éste se acople a la modernidad capitalista y su mercado en expansión.

1.1.1. Un “Palacio” en la modernización liberal

En el año de 1906 se institucionalizaron las reformas liberales en la constitución promulgada ese año. Pablo Palacio nació el 25 de enero de 1906 en la ciudad de Loja, en medio de las transformaciones liberales y modernizantes, que conviven con formas agrarias y míticas, pues a pesar del resultado de estos procesos subsistieron relaciones coloniales en el Ecuador. Es el contexto con el que Palacio y su narrativa se enlazan.

En este período liberal se empiezan a ver los límites estructurales de su programa. El ferrocarril, proyecto emblema del liberalismo, es muestra de estos límites en el intento de industrializar la nación, pues

dejaba al gobierno con una monstruosa deuda y sin su consigna fundamental, tanto más que la obra no tuvo los efectos inmediatos que se esperaban. Luego de un intento de establecer un sistema de protección industrial, el gobierno cedió a la presión de los comerciantes y abandonó su tímido proyecto industrialista (Ayala Mora 2015, 92).

La abundancia moderna no se alcanzó: crisis, deuda y disputas internas fueron dando forma al proceso de modernización. El liberalismo no podía resolver la contradicción que daba pie a estos procesos de ordenación racional de la realidad. En el Ecuador, la coexistencia de formas modernas con estructuras coloniales hizo que las propuestas más radicales del liberalismo respecto a la situación indígena sean socavadas por el poder de los grupos comerciales y financieros de la costa, y los latifundistas serranos. La Revolución liberal “impulsó la secularización del Estado y también la modernización, que incluía desarrollo industrial, organización obrero-artesanal y, hasta cierto punto, liberación de los campesinos. Esto le enajenó el apoyo del grueso de la burguesía y del latifundismo, que propiciaron su caída y asesinato” (Ayala Mora 2015, 94).

La falta de un reconocimiento igualitario, por parte del liberalismo modernizador, de la situación de lo campesino y lo indígena, generó reparos contra su legislación y programa agrario. Un crítico de los límites del liberalismo fue el radical Pío Jaramillo Alvarado (1884-1968), pensador lojano que trató la problemática indígena. Para él, en la época republicana se conjugó en el concertaje la miseria de la colonia, pues se seguía denigrando al indio ecuatoriano. El liberalismo oficialista excluyó de su programa la eliminación de esta forma de trabajo de corte colonial y, además, la reglamentó (Jaramillo Alvarado 2006). Se puede añadir la incautación de las tierras ociosas que el liberalismo no dividió ni repartió entre campesinos e indígenas, por lo que las expropiaciones sólo atacaron la situación política, y no tomaron en cuenta la cuestión social que debía guiar a todo programa liberal (2006). La estructura social y cultural que propiciaba la modernización, asimismo, condicionaba los alcances de este proceso en su propuesta liberal.

El que lo moderno y lo que debe modernizarse cohabiten en un mismo territorio, dio pie a la narrativa palaciana para que exprese su ironía y se burle de la contradicción de su mundo. En *Débora*, el narrador dice:

En verdad, puede ser muy pintoresco el que una calle sea torcida y se estreche hasta no dar paso a un ómnibus; puede ser encantadora por su olor a orinas; puede dar la ilusión de que transitará, de un momento a otro, la ronda de trasnochados. Pero está más nuevo el asfalto y grita allí la fuerza de miles de hombres que han bregado por el pan de nuestros días. Y como canta allí, dinámicamente la canción del progreso, como hay un torbellino de vida, debemos sentirnos mejor en nuestra carrera tras el tranvía, que oyendo el eco de las pisadas en el tubo de la calle (Palacio 2000, 130).

Hay que ir tras el progreso, a pesar de que éste huya de quien lo persigue e incluso lo someta a costa de una promesa de liberación. Una mirada descarnada sobre la modernización hace que los mayores logros de la misma muestren su inconsistencia, y la contradicción que propicia que la racionalización de la realidad aparezca en forma de mueca en la literatura.

Se debe tomar en cuenta, de todas maneras, el trabajo del liberalismo en infraestructura con la intención de consolidar la nación ecuatoriana. “Se amplió la red de caminos y telégrafos, se realizaron mejoras urbanas y se construyeron edificios públicos. El ferrocarril transandino fue su logro mayor. [...] Una vez concluida la línea no fue rentable, pero logró unir la Sierra y la Costa, transformándose en columna vertebral de la integración nacional” (Ayala Mora 2015, 95). La infraestructura moderna, signo de una industrialización, formó parte del

imaginario nacional que se proyectaba hacia el progreso, a pesar de que la realidad trastocara este ideal sobre lo moderno.

Palacio supo esbozar en su obra literaria el tren que transita entre la cordillera. Lo configuró, en *Vida del ahorcado*, desde una dualidad que implican los avances modernizantes en transporte y comunicación conjugado con un entorno andino, el campo en evidente contraste con la ciudad:

En la ciudad casi nunca tiritamos; aquí, fácilmente estamos tiritando, aquí, sobre el gusano del tren. «Pero mira, mira.» Este no es un frío vulgar; es el frío de la nieve que está cerca, a veinte pasos del tren. ¿Hueles? Esta nieve tiene un olor especial que no puede conseguirse en la ciudad. ¿Sientes cómo corta el aire? Parece que tiene navajitas.

Después de un poco de silencio. Sólo el tren hace talac, talac... Siempre hace lo mismo el tren en estas alturas y no le preocupan cosa alguna las navajitas.

Silencio. Silencio.

En esta cordillera interminable la tristeza le coge a uno por la garganta (Palacio 2000, 163).

La máquina moderna desafía el frío silencio de los andes. Un gusano que va de la ciudad a las montañas haciendo evidente sus distancias y diferencias, muestra la modernización de la realidad en un contexto que no termina de generar un ambiente propicio que sostenga en el tiempo el andar por el progreso. La imagen creada en la literatura sobre la inserción de la tecnología en un ambiente no-moderno da cuenta de la dualidad modernizadora en el Ecuador: lo rural y agrario debe ser ordenado, urbanizado e industrializado, aunque sólo se atisben en él chispazos de lo moderno.

Siendo un país de estructuras agrarias, el Ecuador vivió el desarrollo tecnológico y de ciertas disciplinas sin la organización productiva que requiere el trabajo moderno: escuela y ejército sin manufactura (Moreano 2015), un elemento que configura el curso de los diferentes procesos modernizadores en la historia del país. La racionalización de la realidad se inscribe en la contradicción estructural de la modernidad capitalista, de ahí que la Revolución liberal haya mantenido las tensiones que obligan a una constante modernización de este territorio.

1.1.2. Fin del liberalismo revolucionario

Lejos de una transformación radical y arraigada a una base social, tras el paso de la Revolución liberal,

El lapso comprendido entre 1912 y 1925 marcó el auge del Estado oligárquico liberal. Se turnaron en el poder los representantes del *liberalismo plutocrático* [...] y el sector *placista* conectado a la aristocracia serrana. Estas fueron las condiciones de la

“estabilidad” de esos años. Sin embargo, en la medida en que los conservadores y el clero seguían controlando la mayoría del electorado, se mantuvieron y hasta se profundizaron los mecanismos de control fraudulento de las elecciones (Ayala Mora 2015, 99).

Una institucionalidad poco democrática, basada en el control monetario nacional de los bancos privados y en la falacia de los procesos electorales, era la realidad postalfarista. Este contexto plutocrático era acechado por los sectores medios y de trabajadores que habían surgido con el liberalismo, por lo que la concentración del poder político estaba relacionada con un descontento social “democratizado”. En esta situación,

se dio la revuelta en el medio rural de la Costa; luego, ya en los años veinte, estalló la agitación urbana. Los sectores medios, que habían crecido con la burocracia y el comercio menor, pugnaron por participar en el poder. Las organizaciones obrero-artesanales, cuyo desarrollo a principios de siglo fue intenso, reivindicaban sus derechos. La guerra europea y fundamentalmente el triunfo de la Revolución soviética fueron el marco externo de influencia político-ideológica (Ayala Mora 2012, 97).

Un orden simbólico nacional que propició la organización de obreros y sectores medios, fue resultado de influjos nacionales e internacionales. En 1917 se fundó el sindicato obrero del Guayas y también se organizó la Federación Universitaria del Ecuador, muestra de la sintonía de la realidad ecuatoriana con la situación mundial.

En la realidad creada por la obra palaciana aparecen rastros de este mundo universitario. El narrador de “Un hombre muerto a puntapiés” (1926) y “El antropófago” (1926) es un estudiante de criminología, quien está interesado en comprender los hechos que llevan a los crímenes narrados; mientras que el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z” (1927) muestra a un estudiante de medicina que es víctima de sus conocimientos patológicos. Asimismo, Juan Gual, el historiador de “Las mujeres miran las estrellas” (1926), y don Francisco o don Manuel, el pequeño e hipotético sociólogo de “El cuento” (1927), son representantes del mundo profesionalizante de la universidad.

En *Vida del ahorcado* Palacio plantea irónicamente los avatares de la universidad y la lucha estudiantil en tiempos de crisis. En el apartado “10” de la novela se narra la genial idea que tuvieron los chiquillos de la Universidad al provisionarse cada uno de una pistola; y mientras “el Profesor sabio hacía gestos y hablaba [...], sus palabras [...] se le caían en la punta de los zapatos: era que no podían avanzar porque la clase estaba llena con el coraje de los chiquillos” (Palacio 2000, 150). Los estudiantes deciden, finalmente, suicidarse en masa porque su

profesor es un majadero, cayendo “heroicamente, como deben caer los hombres”. La sátira de la que está cargado este pasaje alude a las paradojas de las luchas sociales y a las inconsistencias de las organizaciones que están en este camino. De ahí que los estudiantes que despotrican contra el sistema educativo terminen suicidándose, dejando intacto el autoritarismo del sistema y permitiéndole recoger sus palabras para seguir recitándolas.

A esta realidad político-social, hay que añadir la depresión de la economía mundial: se dio una crisis generalizada en el Ecuador después del auge cacaotero. Se vuelve palpable lo expuesto anteriormente a través de Acosta, la economía nacional vive períodos de auge y crisis que son inmanentes a los procesos de modernización. El ambiente generó altos grados de descontento en la población, por lo que esta “coyuntura de agitación social culminó el 15 de noviembre de 1922, cuando la protesta popular fue sangrientamente reprimida en las calles de Guayaquil, con saldo de cientos de muertos. Fue el “bautismo de sangre” de los trabajadores organizados” (Ayala Mora 2012, 98).

Las organizaciones de obreros y de estudiantes fueron receptivas a la retórica socialista que pululaba en la época y de ella obtuvieron sustento teórico-filosófico para su lucha. Un pensador del momento que hizo circular el socialismo a nivel nacional fue Jaramillo Alvarado. El lojano escribió *El indio ecuatoriano* en 1922, ensayo que problematiza la situación indígena desde el liberalismo radical. En él habla del comunismo indígena que regía en la organización social precolombina, lo que posibilitó la realización de principios socialistas como “la repartición agraria periódica, la extinción de la pobreza, el aumento de la población a base del matrimonio obligatorio, y la administración de vidas y haciendas con la intervención del Estado” (2006, 32). Este parangón entre la organización social indígena y el socialismo afincó en el imaginario de la época los principios procedentes de Europa y la Revolución de Octubre.

Pablo Palacio no es ajeno a este ambiente socialista y de lucha social. Hombre militante del Partido Socialista Ecuatoriano (PSE), basó su literatura «expositiva» de la realidad en un «criterio materialístico» que sustentaba al socialismo y a su narrativa. El autor lojano, en carta a Carlos Manuel Espinosa plantea que “si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que la obra literaria refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor” (Palacio

en Espinosa 2015, 256). Si bien la literatura palaciana no representa de manera orgánica la realidad, se burla de ella y la desgarrar a partir de la inserción de las contradictorias minucias que la constituyen y son su «reflejo». Su ironía es la manera realista y abierta (Fernández 1991) de hablar de sobre el mundo, haciendo evidentes sus fisuras y los resquicios por los que el mismo puede estallar.

La emergencia de gremios, organizaciones sindicales y estudiantiles, preparaba la base social para la Revolución juliana. Las demandas de estos sectores son recogidas por los militares insurrectos en 1925 y, a partir del discurso socialista, las mismas sirvieron para renovar el imaginario de progreso y desarrollo nacional.

1.2. La modernización juliana

Pero si acaeció el zarpazo de la economía
se tendrá la colérica imagen de los hombres
escuálidos de hambre,
de caras amargas por el egoísmo, celos y rabia;
se oirá el gutural ruido: «¡pan! ¡pan!»
Pablo Palacio, *Débora*.

La confluencia de elementos en la crisis tras el liberalismo, son coadyuvantes que suscitaron la revuelta progresista de los militares julianos:

A la caída de las exportaciones cacaoteras siguió el colapso del régimen plutocrático. La *Revolución juliana* redujo la injerencia de la burguesía guayaquileña. El gobierno estableció un sistema de control estatal sobre la banca, otras instituciones financieras y la aduana. Con ello se logró un robustecimiento del Estado central y un nuevo balance del poder (Ayala Mora 2015, 105).

La crisis general del Ecuador reconfiguró sus fuerzas económicas y políticas. Se dio un crecimiento estatal para generar protección social de trabajadores, a tono con el incremento de las clases medias y del aparato burocrático del cual eran miembros. Las demandas de mejores condiciones laborales y de derechos de los sectores medios encontraron asidero legal con la Revolución juliana. “Entonces surgió el ámbito específico de la legislación social, con regulaciones del contrato laboral, limitación de la jornada, accidentes, creación de autoridades de trabajo” (Ayala Mora 2015, 110). Los cambios legales y la nueva institucionalidad posibilitaron el ascenso de la clase media y su relevancia para las políticas públicas y los imaginarios sociales.

Esta notabilidad dentro de la sociedad ecuatoriana de los sectores medios toma vida en la literatura palaciana. La misma crea estampas de los estratos sociales del

país, de la pequeño-burguesía y de las élites, lo que permite comprender mejor la ambivalencia de la estructura de poder político y económico del Ecuador, la imposibilidad de una industrialización capitalista o de un cambio social con tintes populares. Esta caracterización de los sectores sociales del Ecuador de esta época cobra vida en las novelas *Débora* y *Vida del ahorcado*.

En *Débora*, el narrador recorre barrios típicos de la ciudad y ubica a sus habitantes. Los divide en dos grupos: los gemebundos y los neo-gembundos. “Los gemebundos son los legítimamente heridos. Viejos, fieles a lo viejo. Echan una lágrima gorda, y como niños, se refriegan los ojos con el puño protestando desconcertadamente contra las manos criminales y profanas que nos roban lo característico de la ciudad” (Palacio 2000, 129). Claramente representantes de los sectores de poder tradicionales, son aquellos que mantienen las estructuras coloniales vigentes en las primeras décadas del siglo XX. Por su parte,

Los neo-gembundos son los revolucionarios, de lápiz o de pluma. Han hecho malabares con las palabras o han torcido las líneas, pero sobre la base de los recuerdos. Estas calles que son como recuerdos les ha desequilibrado el espíritu. Hacen cosas nuevas del motivo viejo, y así están atados a la tradición, manoteando en el aire. Parece que tentaran un desprendimiento y sus lágrimas son gotas de sudor, arrancadas por el esfuerzo. No comprenden exactamente el disfraz. Pero desdeñan a los gemebundos y les enseñan los dientes. Estos también enseñan los dientes a los neo-gembundos. Oh, qué gloria, todos se enseñan los dientes (Palacio 2000, 129).

Con mordaz ironía, Palacio da cuenta de las condiciones y antagonismos de estos grupos y sus vínculos como gemebundos y neo-gembundos. Crea una realidad literaria que toma forma con la lógica ambivalente y contradictoria de lo moderno.

En *Vida del ahorcado*, Andrés Farinango se califica como “un proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses, con los buenos y estimables burgueses”, y es “producto de las oscuras contradicciones capitalistas” (2000, 146). La narrativa palaciana comprende la situación de los sectores medios y trabajadores dentro de una sociedad con estructuras coloniales y en procesos de modernización. El proletario pequeño-burgués demanda al Estado por protección social y mejor distribución de recursos, genera el cambio en un momento de oscuras contradicciones capitalistas, pero vive atado al régimen de los buenos y estimables burgueses. Por medio de los grupos sociales que participan en los procesos de modernización, la narrativa palaciana metaforiza la situación de contradictoria y de desigualdad estructural del capitalismo.

Esta comprensión y exposición de la realidad se evidencia en la coyuntura juliana y da cuenta de la dependencia –en este caso interna o nacional– de los grupos medios respecto a las élites en el poder. La estructura económica y política del país signaba las posibilidades de transformación:

La retórica juliana fue radical, pero sus medidas limitadas. La pérdida del poder directo afectó a la burguesía porteña, que lanzó un boicot. En pocas semanas, el gobierno tuvo dificultades para pagar sueldos a la administración pública y al ejército. [...] los militares *julianos* pusieron buena parte del gobierno en manos de exponentes de la élite serrana (Ayala Mora 2015, 115).

La crisis general desatada en la coyuntura, hizo posible que se escuche el gutural ruido «¡pan! ¡pan!». No obstante, las contradicciones de la modernización auguraban los límites de un nuevo proceso revolucionario que iniciaba con los anhelos de cambio y progreso social. La literatura palaciana echa luz sobre esta situación al hacer parte de su ficción a la pequeño-burguesía, renovadora de la tradición e intermediaria entre el proletariado y la burguesía.

1.2.1. Realidad en modernización

En 1926 los militares otorgaron el gobierno a Isidro Ayora. Ayora modernizó la administración pública con la asesoría norteamericana de la misión Kemmerer: se tomaron medidas de protección social y, a la vez, se crearon mecanismos que acentuaron los niveles de articulación al mercado mundial:

Se fundó el Banco Central, emisor de la moneda nacional, la Superintendencia de Bancos, la Contraloría General y se dio nueva estructura al Ministerio de Hacienda. [...] Los dictámenes de Kemmerer se recibieron sin mayor oposición⁷, pero, si bien logró una *racionalización*⁸ necesaria, dejó más estrechamente vinculada la economía nacional al sistema económico internacional.

[...] Se creó la Inspección del Trabajo para la vigilancia de las relaciones obrero-patronales y el Ministerio de Previsión Social y Trabajo. Se establecieron la Caja de pensiones para empleados públicos [...]. Con el incremento de los ingresos fiscales creció la burocracia y la capacidad de compra de los grupos medios (Ayala Mora 2015, 116).

Frente al caos administrativo y financiero del régimen plutocrático, la modernización buscaba «racionalizar» la realidad nacional: establecer un orden

⁷ En su correspondencia con el economista Abelardo Moncayo, Edwin Kemmerer, quien dirigía la misión que aconsejaba a Ayora, se refiere a las naciones latinoamericanas en las que había intervenido en la creación de un banco central como “mis países en Sudamérica” (Kemmerer en Moncayo 2011, 194)

⁸ Cursivas del autor.

inteligible en el cual intervenir, sobre todo dentro del aparato estatal. Abelardo Moncayo (1877-1939), secretario de la Comisión Organizadora del Banco Central y en el contexto de crisis monetaria, planteó que la creación del banco era “consecuencia lógica de una historia secular de perturbaciones monetarias; realización del anhelo general de un pueblo ansioso de sosiego y bienestar, y [...] obra de sabios imparciales para quienes no hubo otro interés que el resolver un problema científico, en beneficio de una colectividad humana” (Moncayo 2011, 107). A partir de la convulsión social, la juliana y la nueva disposición institucional le daban “mejor *ordenación*” (2011, 171) al Estado y la nación, así como a los ciudadanos que en ellos habitaban.

Resultan ilustrativas, en este punto, las palabras de Alfredo Pareja Diezcanseco, utilizadas por Vladimiro Rivas en “Un acercamiento a *Hélice*”, respecto al contexto modernizador: “Todo se quería disciplinar y ordenar” (1993, 10). Un orden que discipline a los sujetos, sus relaciones e instituciones, de tal manera que se adecúen a una estructura mayor: el mercado global y los “brillantes espejos” del progreso.

Vida del ahorcado retrata el imperativo de disciplina y orden. En “O R D E N, D I S C I P L I N A, M O R A L I D A D”, pasaje en que Andrés Farinango es apresado tras asesinar entre “S U E Ñ O S” a su hijo, él entiende que la “disciplina es la base de la prosperidad”, aunque inmediatamente después, tras demandar “¡Orden, disciplina, moralidad!”, se dice a sí mismo “pero nada veo aquí, entusiastas compatriotas” (Palacio 2000, 174). Se quiere disciplinar para lograr la prosperidad y, a decir de Farinango, los ciudadanos patriotas deben obedecer y respetar a los agentes del orden, es así que la novela expresa, con agudeza satírica, los imperativos modernizadores que intentaban frenar el caos del régimen plutocrático y los rezagos del liberalismo. «Racionalización» de una realidad que no puede ser moderna, paradoja de la modernidad.

Las contradicciones de la ordenación institucional y social, también se notaban en la crisis económica nacional e internacional. El país no podía sostener de manera autónoma su mercado, pues existía una dependencia de inversión extranjera y de endeudamiento con las potencias económicas centrales.

La obra palaciana en su ficción introduce, en una especie de mueca, las contradicciones de una economía agro-exportadora. La última novela del autor acerca la poesía a los clasificados de un periódico para burlarse de la condición dependiente del país en su episodio “H A M B R E”:

El Gobierno de la República ha mandado insertar en los grandes rotativos del mundo esta convocatoria escrita en concurso por sus más bellos poetas:

¡ATENCIÓN! ¡SUBASTA PÚBLICA!

Atención, capitalistas del mundo:

El Chimborazo está en pública subasta. Lo daremos al mejor postor y se admiten ofertas en metálico o en tierra plana como permuta. Vamos a deshacernos de esta joya porque tenemos necesidades urgentes: nuestros súbditos están con hambre, por más que tengan promontorios a la ventana. [...] ¡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 2000, 148 y 49)

El texto poetiza la venta de las joyas naturales para que la gente no se muera de hambre. A pesar de que existan animales y plantas en las montañas, recursos como agua o madera, éstos no se comparan con el paisaje del desarrollo de carreteras o con la venta del producto agrícola de moda en las exportaciones mundiales. Una nación dependiente debe vender su territorio a los «capitalistas del mundo» para subsistir, pues el progreso no «se pinta» entre montañas y las formas andinas que en ellas existen. La literatura se burla de la ilusoria necesidad de intercambiar la belleza natural de la vida por valores abstractos y muertos: se mofa de la contradicción de la modernización.

En sintonía con lo expuesto desde la literatura, Abelardo Moncayo planteó el anclaje primario-exportador del Ecuador, el rol dependiente y la correspondiente subsunción del territorio y la población a las necesidades del capital internacional. Dice que los orígenes de la depresión económica pueden discutirse fuera del Ecuador, y aún fuera de la América Latina” pues se presentan “en la baja de nivel de precios de los grandes mercados consumidores de nuestros productos exportables” – materias primas y productos agrícolas– (Moncayo 2011, 156). Esto vincula a la realidad de la crisis económica mundial con la realidad-creada expuesta por la novela. La voz narrativa de Farinango denuncia con ironía la oferta del territorio ecuatoriano –de una naturaleza “bárbara”– a los mercados del mundo. Satiriza la forma dependiente y precaria que adquiere el capitalismo en el país a partir de los procesos de modernización.

En este ambiente modernizante, la institucionalidad nacional tuvo que transformarse para expresar nuevas formas y concepciones políticas. La reconfiguración de las fuerzas sociales generó cambios de los que derivaron los modernos partidos políticos. En 1923 se estructuró a nivel nacional el Partido Liberal Radical; en una convención en 1925, se reorganizó el Partido Conservador

Ecuatoriano; y en 1926 se fundó el Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) como una heterogénea y precursora fuerza de izquierda, en la que confluían sectores medios y dirigencia obrera y artesanal (Ayala Mora 2012).

La realidad, en sus múltiples dimensiones, se vio envuelta en un proceso de modernización que la transformó. Se establecieron medidas que acentuaron el modelo primario-exportador, y también se transformaron los partidos políticos y la organización social en general; es decir, se modernizaron el orden simbólico, los sujetos y sus imaginarios sociales. La literatura palaciana dialogó con esa realidad desde una postura burlesca y satírica, creando un mundo de ficción lleno de contradicciones en el que se mezclan la violencia del capital con la risa del poeta.

1.2.2. «En la mitad de los mundos antiguo y nuevo»

Andrés Farinango, en *Vida del ahorcado*, como «producto de las oscuras contradicciones capitalistas», sabe que “está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo” (Palacio 2000, 146). La literatura dialoga con la historia al reconocer que estos antagonismos en la sociedad nacional y global están transformándola, por lo que existe una transición suspendida entre el pasado y el futuro, dando paso a la modernización de mundo desde la contradicción. Para darle un cierre a este repaso histórico fundado en la literatura palaciana, se explorará cómo esta imagen de hallarse «en la mitad de los mundos antiguo y nuevo», da cuenta de la situación de la sociedad del momento y sus imaginarios sociales, por medio de la revista de vanguardia *Hélice* y la narrativa palaciana.

Pablo Palacio, inserto en este ambiente, fue miembro militante del PSE desde sus inicios. Con un grupo de artistas que era parte de *Hélice*, se afilió al partido con la intención de “elaborar un arte que estuviera de acuerdo con las premisas de su pensamiento” (Fernández en Palacio 2000, 489). La heterogeneidad que constituyó al socialismo⁹ también estaba conformada por artistas plásticos, caricaturistas y escritores.

⁹ En 1930, Joaquín Gallegos Lara, que también fue socialista y en 1931, tras la fractura del PSE, fundó el Partido Comunista, expresa la conexión entre el socialismo y la realidad ecuatoriana que se viene dando desde inicios de los veinte. En su correspondencia con Nela Martínez, le escribe que “el socialismo es lo único que puede despertar al Indio. [...] Darles la conciencia de su valer y de su valor es lo que puede elevarlos. Entregarles sin restricción la tierra para que la fecunden. (No se fecunda ni la tierra ni la mujer de otro). I entonces se podrá pensar en educarlos. Antes no. [...] Todo se ha empleado contra el Indio para despojarlo i esclavizarlo: la barbarie, la animalidad han caído sobre él

La posibilidad de un acercamiento al contexto histórico palaciano a través de las páginas de esta publicación, es compartida por Vladimiro Rivas. En su estudio introductorio a la edición facsimilar de *Hélice*, plantea que las revistas "forman parte, no sólo de la cultura literaria, sino de la literatura misma. Ellas nos permiten conocer el sistema de valores de una generación entera, o de un grupo de esa generación, o de un individuo mientras perteneció a ese grupo" (Rivas 1993, 9). A través de *Hélice* se puede dar cuenta la manera en que los procesos de modernización de la época se plasmaron en los sujetos e imaginarios que fueron objeto de los mismos, y cómo fue representada la realidad que se modernizaba.

Asimismo, en su ensayo "Sentido de la palabra realidad" Palacio dice que "el fondo de la realidad es nuestro y a él, progresivamente, nos aproximamos. Podemos penetrar en él porque somos su producto y estamos organizados conforme a su proceso. Somos la parte de la naturaleza que adquiere conciencia de sí, pero estamos dentro de sus leyes" (Palacio 2000, 232). *Hélice* es parte del entorno y su organización, y los elementos literarios, pictóricos, culturales y políticos que la conforman, están en relación con este orden social, lo cual da paso a una aproximación a la realidad y sus procesos de modernización a través de la misma.

La revista se publica de abril a septiembre de 1926, durante el gobierno de Ayora. Sus integrantes sostuvieron una posición crítica frente al régimen y sus medidas financieras, sustentados en su marco socialista y en un afán cosmopolita cargado de humor (Rivas 1993). Representan la actitud organizativa de los sectores medios de éste período histórico, por lo que sus creaciones y representaciones, siendo parte de la realidad ideológica, son indicadores de su época.

Ahora, ¿qué se entiende por modernidad en *Hélice*? Una de las publicidades permanentes dentro de la revista es del "Hotel Metropolitano". A decir de ésta, el Metropolitano es el preferido por sus condiciones de "hotel moderno". Nunca se

como el gallinazo sobre la res muerta. I la hora de la justicia suena. Pero echar unos contra otros mestizos e indios sería anti-ecuatoriano. Valcárcel lo explica: Nosotros que sin ser indios queremos su reivindicación tenemos que hallar la palabra conciliadora; catequizar al mestizo; catequizar al proletario de las ciudades; al montubio: a todos: el provenir del Ecuador como nación consciente de su sino histórico está en el socialismo. I el socialismo que sirve para preparar a los advenedizos no lleva a ninguna parte: el socialismo verdadero es la REVOLUCIÓN" (Gallegos Lara en Varios Autores. 2012, pp. 57). Esta extensa cita muestra que el socialismo era comprendido desde la realidad ecuatoriana por muchos intelectuales de la época, y que las diversas posiciones políticas en torno a éste llegaron a expresar sus antagonismos en el campo artístico y estético, como fue el caso de la disputa entre Gallegos Lara y Palacio tras la crítica del primero a *Vida del Ahorcado*.

especifican las modernas condiciones, no obstante, se sabe que son un valor que lo vuelve preferible entre los demás o lo "no-moderno".

Además, desde el segundo número aparecen anuncios de cajas comerciales y de ahorro, dando cuenta de la consolidación del sector bancario en el país. Esto acarrea la necesidad de incorporar al sistema bancario a los grupos poblacionales que todavía no se han modernizado en este sentido. Una de estas cajas proclama ser

LA HÉLICE QUE MEJOR IMPULSA en el rumbo de la riqueza está en las modernas facilidades que da la Comercial Bancaria para formar capitales: ofrece libretas de ahorro para comerciantes, industriales, empleados, artesanos, profesionales y sirvientes. [...] aseguran el porvenir de los hijos, la holgura en la vejez, y la independencia económica en todo tiempo. (*Hélice*)

El anuncio muestra lo que se está comprendiendo por "moderno" o "modernidad". El progreso económico es uno de estos presupuestos, pues la intención de la caja comercial es impulsar a la sociedad hacia la riqueza con la idea de lograr la independencia material. Las clases medias y trabajadores —«artesanos, profesionales y sirvientes»— son parte importante de este proceso, por lo que están incluidas en la holgura y la independencia que relumbra tras un moderno sistema bancario.

La posición socialista de varios miembros de la revista, hace que junto a la propaganda financiera coexista un espíritu militante y de lucha social. Por ejemplo el segundo número tuvo un retraso en su publicación y por ello tuvo que excusarse con sus lectores y patrocinadores. Lo hizo de la siguiente manera: "pedimos disculpas por el involuntario retraso sufrido por esta publicación, ya que, el día del camarada obrero, nos lo obligó" (*Hélice* 1926, 26). Se da cuenta de la adhesión al socialismo de los miembros de la revista, haciendo plausible la retórica política en boga.

En el país es posible el vínculo entre un socialismo militante y la idea de progreso basado en la acumulación privada de capitales, a pesar de que la unión de estos contrarios resulte paradójica en sus principios. Esta asociación tiene sus presupuestos en la articulación entre modernidad y capitalismo: una promesa racional de abundancia, que se materializa en un orden económico sustentado en una ilusión de la escasez, lo que permite su constante reordenamiento. En este momento de modernización aparece la idea de la holgura económica a pesar de que exista una crisis financiera que afecta en especial a trabajadores y clase media, pero esta misma crisis da cabida al anuncio que aboga por la lucha social y la transformación de la situación del «camarada obrero». *Hélice* expresa las incongruencias «en el rumbo a

la riqueza», pues el camino del desarrollo está minado por auges, tensiones y luchas sociales que conviven con la ilusión de progreso¹⁰. Esta ilusión se cuele en la revista y las personas, de ahí que en el segundo anuncio de la caja de ahorro se proclame con la naturalidad combativa de la publicación: "todos deberían tener su libreta de ahorro y, especialmente, los niños y los obreros" (*Hélice* 1926).

En la revista se expresan los contrarios que abren el camino a la racionalización moderna de la sociedad. Palacio publicó en ella cuentos que luego aparecieron en el libro *Un hombre muerto a puntapiés*, por lo que su producción literaria se relaciona con los contradictorios ciclos de auge y crisis de su contexto histórico. Estos ciclos aparecen en la obra palaciana como imágenes paradójicas que constituyen un mundo de ficción inestable y en transformación.

En *Vida del ahorcado*, Andrés Farinango es un pequeño-burgués que está "viviendo la transición del mundo", expresada como una "volcadura de campana" (Palacio 2000), y sabe que debe tomar posición ante esta situación. Andrés encarna esta paradoja y retrata la experiencia de la ambivalencia de la transformación. En la "PRIMERA MAÑANA DE MAYO", primer apartado de la novela, dice estar anclado al pasado por sus "pasiones bestiales" —está enamorado de su vaca y su cochino—, las cuales deberán ser reprimidas en la "nueva vida maravillosa" (2000, 146) que se promete con la transformación del «mundo antiguo».

Un paso por *Hélice* muestra que la metáfora de las pasiones bestiales no sólo es parte del mundo literario de Palacio, pues está a tono con las concepciones de la época. Gonzalo Escudero, en el número 3 de *Hélice* hace una semblanza del pintor indigenista Camilo Egas, y en ella resalta su destreza pictórica para identificar la realidad a través de sus imágenes. Dice que sus figuras son "apopléticas, corroídas por una elefantiasis orgánica y espiritual pesan mil toneladas inverosímiles que yo les traduciría en cinco siglos de tortura, de latigazo y de crujir de dientes" (Escudero 1926, 10). En el ambiente cultural irrumpían, en varios registros artísticos, lo indígena y lo andino, muchas veces haciendo estallar el sentido común y sus representaciones románticas. Las pasiones bestiales y las figuras apopléticas exponen

¹⁰ De acuerdo con Marshall Berman, ser moderno implica "estar dominado por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador" (Berman 1997, 1). En tal medida, se puede pensar que el imaginario social que yace en *Hélice* es moderno y se constituye a partir de sus paradojas, de lo revolucionario del socialismo y lo conservador de una plutocracia que llevó al país a la crisis.

las vejaciones y la exclusión históricas hacia lo andino y “lo natural”, poniendo en evidencia la violencia que supone una «vida maravillosamente modernizada».

La revista es parte del ambiente contradictorio de la modernización. Por lo que la crítica a la historia de violencia, tiene lugar junto a expresiones que la legitiman y quieren dejar atrás aquello que no se adecúa a la «nueva vida maravillosa». De ahí la exclusividad, el refinamiento y el elitismo de *Hélice*, que proclama en el editorial de su primer número su cosmopolitismo, su arquitectura estilizada y la proscripción de la bestia humana (Escudero 1926, 1). La revista se quiere moderna y universal, pero sabe que la realidad nacional no responde a estos principios y que se mantiene "al margen de estas corrientes" (V.A. 1926, 7); de ahí que Rivas diga que, si la misión Kemmerer "quería modernizar el país, *Hélice*, con todas sus contradicciones [y justamente por ellas], quería modernizar la cultura" (Rivas 1993, 11).

El ambiente de crisis abre el camino a la lucha socialista, y este entorno que quiere reivindicar al «camarada obrero», busca su progreso a través del banco y una cuenta de ahorros que le brinda independencia y holgura económica. Palacio, por su parte, hace aparecer en su obra las contradicciones de su entorno para metafóricamente burlarse de ellas y dejar en evidencia la distancia insalvable que existe entre las mismas. Una nueva vida maravillosa no va acorde con las pasiones bestiales: su mundo de ficción se erige sobre contradicciones disparatadas, que dialogan con la paradoja modernizadora que envuelve la creación literaria del autor lojano.

Para finalizar este recuento modernizador de auge y crisis en el contexto palaciano, Andrés Frinango vuelve a dar pistas. El narrador-personaje sabe que está en la “suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo” (Palacio 2000, 146). La situación de modernización aparece en el texto: Frinango presiente que su vida se sintoniza con la transformación del mundo e intuye que el cambio no tiene rumbo, y en el peor de los casos lo conducirá al caos de siempre. «A punta de risa», Palacio bosqueja la paradoja de la modernización, la satiriza, y con tono burlesco se refiere a las bondades de un mundo maravilloso que vive con orden y disciplina, mostrando a continuación el lado tragicómico del progreso –violencia, dominio y crisis–, y de cualquier promesa de revolución que termina en el mismo desbarajuste modernizante de siempre.

Capítulo segundo

Vanguardia cubicada y la racionalización del «ahorcado»

Este segundo capítulo versará sobre las vanguardias. Tanto en Europa como en América Latina se vivían momentos de crisis y de cambio, por lo que en los dos continentes existieron propuestas artísticas y estéticas que respondían a una realidad en transición. No obstante, existen rasgos históricos y culturales que hicieron que las creaciones vanguardistas adquirieran sus particularidades en los dos lugares del planeta.

Para comprender estas especificidades, en un primer momento, se tienen que establecer parámetros conceptuales acerca de las vanguardias y sus lógicas inmanentes. La obra de Pablo Palacio sustentará con imágenes literarias estas nociones sobre la vanguardia, lo cual lo filiará con corrientes de esta estética. Reflexiones como las del alemán Peter Bürger o el catalán Eduardo Subirats, serán de utilidad para sentar las bases de cómo comprender a la Vanguardia histórica, sus principios y su devenir dentro de los primeros decenios del siglo XX. A partir de esto será posible comprender expresiones como el dadaísmo, el surrealismo o el cubismo, que tuvieron sus primeros pasos y expresiones “clásicas” dentro del continente europeo. Para finalizar, se hará una conceptualización que se afinque en la realidad latinoamericana, lo que permitirá abordar de manera pertinente la estética de sus vanguardias.

El segundo acápite del capítulo, dividido en tres partes, asentará la reflexión en Latinoamérica. Se hará un rastreo de los principales representantes de las vanguardias y se verán las relaciones y los diálogos de éstos con los precursores del viejo continente, así como las existentes entre sí. Se intentará comprender la tradición de la estética cubista dentro de estos artistas latinoamericanos, de manera que se enriquezcan las lecturas sobre la obra palaciana y se desbrocen aspectos de una «poética de la geometría» contenida en ella.

Finalmente, *Vida del ahorcado* será analizada. Se hará un repaso exclusivo de la novela, de manera que se pueda entender cómo el cubismo y su geometría configuran esta obra. En este punto se podrán establecer puentes con los procesos de

modernización, la «racionalización» del orden social y político, y las formas de ordenación estética de las vanguardias. Ubicadas históricamente en la crisis que emerge de la contradicción moderna, las vanguardias buscan liberar al arte de la decadente institucionalidad, pero la creación artística forma parte del orden simbólico en modernización, por lo que atraviesa un proceso de ordenación racional de la creación y la experiencia estéticas que busca trascender la decadencia a partir de esta permanente tensión. La literatura y otras formas artísticas que habitaron este ambiente social y estético, si bien fueron parte de esta racionalización estética, escapan de una subsunción mecánica a la historia a partir de la creación de una realidad ficticia e imaginaria, por lo que la narrativa palaciana se burla de sus contradicciones y las hace rodar como «un pequeño bolo de lodo» que no dejan de supurar verdades que hacen que las personas «se tapen las narices».

La siguiente cita del escritor ecuatoriano Enrique Terán, extraído de “El arte de Vanguardia”, artículo publicado en la revista *Élan* de 1932, da cuenta de cómo se comprendía el arte de las vanguardias en su relación con los procesos históricos:

El vanguardismo, como los nuevos conceptos de vida, como la nueva moral sin dogmas, como todo lo que nace del dinamismo de las masas y de las filosofías sociales, es una expresión espontánea de todos los puntos de la tierra donde existen problemas sociales y tradiciones literarias. Es obra de esa nueva sensibilidad: y la sensibilidad es una relación natural de sujeto y objeto; es decir, los fenómenos sociales volcados en la imagen estética como un complejo de sensaciones que obran, en lo “transferible”, unitariamente (Terán 1932, 123).

Estética y fenómenos sociales se afectan, se interfieren, están siempre en relación. La primera surge del dinamismo social, de la efervescencia que genera una sociedad en incesante cambio como la moderna, y esas transformaciones afectan inevitablemente a los sujetos. De ahí que Terán pueda decir que los fenómenos sociales se vuelcan en la imagen estética. Palacio expresa en su literatura, entre otras cosas, esta unión: Andrés Farinango, el «ahorcado», sabe que vive en medio de las contradicciones capitalistas, en la transición del mundo, nombrada por él como una “volcadura de campana” (Palacio 2000, 146).

2.1. Vanguardia histórica: paradoja de la «volcadura de campana»

Para una introducción en la Vanguardia histórica, Palacio brinda una imagen de cómo ésta será comprendida en las siguientes páginas. Andrés Farinango proclama en el primer pasaje de la novela:

Pero ya me lo aclaras todo: estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura (Palacio 2000, 146).

“El estar ante la volcadura de campana significa estar en ese momento de vacío, de tensión. Es un gran momento de gran conflictividad social, política, ideológica y estética, marcado por la violencia, la subversión y la fuga” (Cevallos 2006, 181). La volcadura habla sobre una transición. La Vanguardia histórica está articulada a un momento de conflictividad –como dice Santiago Cevallos– y crisis de la modernidad capitalista que transforma la realidad. De ahí que se pueda pensar en este período de cambio que habitan las vanguardias a partir de la metáfora de «la volcadura de campana», el momento y espacio en el cual se presentan las tensiones entre la conservación del pasado y la revolución del presente, y esta contradicción da vida al personaje «ahorcado» y a su mundo de ficción. Esta imagen de «volcadura de campana» puede leerse como un enunciado sobre la realidad con la que dialoga la obra palaciana, así como una idea sobre la estética vanguardista que sustenta la misma, de ahí su utilidad para comprender histórica y conceptualmente a las vanguardias.

Hay que iniciar con este nuevo recorrido. La modernidad está basada en la promesa de abundancia con valores de una sociedad racionalista y humanista, así como en las condiciones técnicas, materiales y económicas que se habían generado en el ambiente europeo. Se dieron momentos de álgido conflicto social en el siglo XIX (1848 y 1871), que pretendieron radicalizar esta promesa. Sin embargo, en estas situaciones en las que concordaban el horizonte histórico con su realidad material, la contradicción moderna reprimió el ímpetu libertario propiciando un reacomodo de la misma bajo un nuevo orden social. La modernidad no se radicalizó y el capitalismo agudizó sus antagonismos constitutivos.

“Destruída la base histórica sobre la que los intelectuales se habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que antes parecía que debían durar permanentemente” (De Micheli 1999, 33). Esto conllevó a una subjetividad crítica frente a la realidad y sus instituciones, su moral y al orden social burgués en general, por lo que intelectuales, académicos y artistas, trabajaron en la creación de conceptos, teorías, obras y otras formas de expresión, que daban cuenta de la crisis moderna. La imposibilidad de *changer la vie*, como decía Rimbaud, hizo que se optara por los caminos de la libertad del sueño, una mirada subjetiva de la

existencia, muchas veces apoyada en principios esotéricos o metafísicos (Sebreli 2000; De Micheli 1999).

En el ambiente artístico se daba una reflexión que encontraba sus fundamentos en “aquella realidad contradictoria y accidentada” (De Micheli 1999, 104). Se creaba un arte “duro y despiadado como la realidad” que proyectaba la imposibilidad de representar de manera realista el mundo; este arte se concretó en lo que se denominó como Vanguardia histórica. Para Peter Bürger existen algunos movimientos que por su estética y sus principios son característicos de las vanguardias, en los que se incluye al dadaísmo, al primer surrealismo y a la vanguardia rusa existente tras la Revolución de Octubre, pues,

no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa. [...]

El cubismo, por su parte, [...] cuestionó el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central (Bürger 2010, 24).

La canonización de determinado arte, de una perspectiva centrada sobre la realidad, así como la desvinculación del arte con la cotidianidad, fueron dinamizadores de la crítica vanguardista en Europa. La vanguardia tiene que entenderse como «una ruptura con la tradición» histórica y estética, una volcadura que busca la transformación del arte, por lo que sus transgresiones son dirigidas a los cimientos de la institución arte en la modernidad capitalista.

Pero, ¿por qué las vanguardias buscaban otro arte, ya no legitimado desde la normativa burguesa y en contacto con la vida cotidiana?

Un elemento que surge del desarrollo propio del capitalismo es la especialización del trabajo y su consecuente división. El aumento de la división del trabajo en los distintos niveles de producción de la vida implica la extensión de la forma-mercancía a los diferentes campos de trabajo y creación, por lo que las relaciones capitalistas subsumen a los sujetos y sus creaciones a la lógica mercantil: “La tendencia social hacia una diferenciación de los subsistemas, acompañada de la especialización de su función, es considerada la ley del desarrollo, a la que también se vio sometido el arte” (Bürger 2010, 48).

Para Bürger, esta condición del arte en la sociedad burguesa se explica a través del concepto de autonomía, el cual retomó de Jürgen Habermas: "El arte autónomo sólo se establece como tal cuando, con la aparición de la sociedad burguesa, los sistemas económico y político se separan del cultural y la concepción de mundo

tradicionalista, influenciada ya por la ideología de la justa reciprocidad, le quita a lo artístico su ritualidad" (Bürger 2010, 34). La autonomía del arte, entonces, lo aleja de la cotidianidad de la existencia, lo legitima como "bello" a partir de una institucionalidad jerárquica, y lo convierte en mercancía haciendo que pierda su «aura», en términos benjaminianos.

El dadaísmo supo manifestar el descontento contra la autonomía del arte. Por medio de su "poética se expresaba la aspiración de los dadaístas a una verdad que no estuviese sujeta a las reglas establecidas por una sociedad desagradable y enemiga del hombre: reglas políticas, morales y también artísticas" (De Micheli 1999, 138). La crítica radical al orden social se expresaba en el "Manifiesto Dadá de 1918", de Tristán Tzara:

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dadá; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dadá; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dadá; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá (Tzara en De Micheli 1999, 255).

La condición de crisis de la modernidad capitalista, propició esta "revolución estética de las vanguardias" (Subirats 1997, 26). Ellas desconocían las normas sociales y artísticas, y crearon una estética que cuestionaba no sólo el campo de la arte, sino "la constitución de la sociedad moderna" (Ibíd). De ahí que el dadaísmo haya planteado negar a la familia a través del asco o destruir a puñetazos el pudor sexual, una posición de repulsión frente al arte y la sociedad burguesa, no sólo a sus contradicciones estructurales, sino ante su cotidianidad.

Inmersa en esta «volcadura de campana», la literatura de Palacio expone de manera crasa «el momento decadentista» que lo circunda. En *Debora*, el narrador describe al Teniente y sus minucias íntimas, algo que «no interesaría a nadie»:

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? ¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la derecha y gruesa y rugosa como un cacho? (Palacio 2000, 132).

La escrupulosa descripción acerca el relato al sinsentido que inunda lo cotidiano. Es esto lo que hace que la misma carezca de interés frente a las grandes realidades, y conforme prosiguen los detalles, ya no sólo carece de sentido sino que se vuelve

repulsiva, asquerosa, y exhibe la decadencia de la vida de la sociedad burguesa en modernización.¹¹

Al ser puesta en entredicho la modernidad capitalista, la experiencia artística debe alejarse de esta cotidianidad. En la medida en que las vanguardias generan un arte que diverge respecto del lugar en el que se suscita, su obra y su estética producen nuevos referentes y nuevas lógicas para transformar y crear la realidad artística dentro de un ambiente social y cultural.

Este ambiente de crisis en el arte está vinculado «en forma de enlace, de relación inconsciente y sólo de hecho» con el contexto de modernización social. Las contradicciones de la modernidad capitalista que obligan a un ordenamiento racional de la realidad para solventar las tensiones, son el marco para la fractura de la realidad y una expresión subjetiva, cruda y fragmentada del arte, por lo que a partir de este vínculo se puede plantear que existe un orden simbólico que genera un ambiente en el que se interrelacionan historia y estética. En este momento se configuraron sujetos críticos que cuestionaron el orden social, artístico y de representación, con la intención de subvertir la modernidad. Al mismo tiempo, las contradicciones del capitalismo que propiciaron la oleada crítica, hallaron puntos de fuga en el reordenamiento de la institución arte, de manera similar a lo que sucedió con los procesos de modernización de la economía en territorios no-modernos, lo que implicó un reacomodo de las contradicciones del sistema social y artístico. De esto se colige que,

lo que distingue a las vanguardias, lo que señala la transición de una simple corriente o escuela artística moderna a un auténtico movimiento histórico [...], es esta vinculación interior y efectiva de la creación artística o de la estética de las vanguardias a un *logos* histórico, definido en los términos de una revolución universal, de la racionalidad de la producción industrial o de una «praxis» social llamada emancipadora (Subirats 1997, 28).

¹¹ Para el español José Ortega y Gasset, uno de los primeros pensadores en analizar las vanguardias artísticas en su ensayo “La deshumanización del arte” (1925), esta estética va contra la realidad ya que la deforma a partir del uso de la metáfora y el cambio de perspectiva habitual, hasta lograr su deshumanización: “Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” (1994, 38). Ortega y Gasset da cuenta de la forma en que la narrativa palaciana “invierte las jerarquías”, ya que obvia «las realidades grandes» y toma partido por las realidades inútiles e insignificantes, pero, lejos de deshumanizar su creación, humanizan la ficción pues «constituyen una vida» inserta en un contexto específico, como se ha demostrado hasta el momento.

El arte despiadado de las vanguardias surge de una realidad accidentada que debe ser revolucionada. Andrés Farinango se ubica en el proceso de transformación de lo viejo hacia la novedad, en el intersticio que «suspende su aliento en el vacío», y que deviene en una «volcadura de campana» que signa su mundo onírico y su destino como «ahorcado». La posición estética de la literatura palaciana, sensible y crítica ante la contradictoria realidad, hace tambalear desde la paradoja y la ironía a la historia y su unidad lineal, en sintonía con este *logos* histórico que daba cuenta de la transformación de la modernidad capitalista a nivel económico, social, político y estético.

Este cuestionamiento palaciano es consecuente con la imposibilidad de cambiar la vida que inspira a las vanguardias dentro de un orden social deslegitimado. De ahí que Palacio haya postulado que “vivimos en momento de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentarios”, por lo que su narrativa tiene la intención de “invitar al asco de nuestra verdad actual” (Palacio en Espinosa 2015, 256 y 257). Esta misma misiva de Palacio le sirve a Humberto Robles para caracterizar la obra palaciana en su intención de cuestionar su realidad:

Palacio emplea el humor como arma de oposición a la momificación del pensamiento. Su intención es el descrédito del mundo de la realidad. La revolución está en ese esfuerzo. El ataque va en contra de la moral imperante, en contra de la consiguiente marginalización, resultado de un mundo controlado por el ejercicio de la razón, contra la sujeción a la moral burguesa (Robles 2000, 317).

La narrativa del lojano tiene lugar en medio de un ambiente decadente, por lo que su escritura se configura desde la contradicción. Para invitar al asco de la realidad, por medio de la ironía, lo alucinante y en una mixtura de registros artísticos, acomoda estas contradicciones hasta el punto en que resultan una mofa de sí mismas y dan cuenta del sinsentido cotidiano de la sociedad burguesa, así como de las pretensiones «engañosas del arte y la novela realista» de una “continuidad imposible” (Palacio 2000, 131). Desde las pequeñas realidades la literatura se acerca las intimidades higiénicas del Teniente, o expone la angustia de un personaje delirante que vive en el vacío y termina por ahorcarse, conformando imágenes que exponen la vida en modernización desde la ficción.

La narrativa de Palacio, por eso, al ser parte de la realidad literaria e histórica, y al acumular imágenes que de ellas se desprenden, muestra maneras en las que la vida, en sus contradicciones, se da en la historia y en la ficción. No sólo la contextualización de la literatura amplía su comprensión, sino que desde la

artificialidad literaria es posible acercarse a la misma hasta desgarrar «su verdad actual», sin que esto implique una subordinación de la una sobre la otra sino un diálogo entre ambas dimensiones. De ahí que se pueda vincular los principios de la estética de las vanguardias y la lógica de los procesos de modernización, el cual se manifiesta a través de la literatura de Palacio.

A partir de este vínculo, hay que entender a la Vanguardia histórica como un movimiento que es parte de la modernidad y su paradoja. Son las contradicciones modernas las que desatan su estética transgresora frente a la institucionalidad del arte; y esa relación antagónica permite que el cuestionamiento estético y a la realidad haya sido ordenado bajo un *logos* histórico erigido desde esta contradicción, por lo que lo legitima. “Un arte que ya no está apartado de la praxis cotidiana, sino que surge completamente en ella ya en consecuencia, pierde distancia, carece de capacidad de criticarla” (Bürger 2010, 72). Por ello, la crítica a la autonomía del arte en la sociedad moderna por parte de las vanguardias a partir de sus creaciones artísticas, se inserta en las nuevas formas de división del trabajo en el capitalismo y acentúa su autonomía, haciendo que el arte se configure como mercancía y se abra el espacio para la “industria cultural, por lo que también se vuelve evidente la contradicción del proyecto vanguardista” (Ibíd.).

Al surgir dentro del orden simbólico de la modernidad, las vanguardias llevan su signo: “Ellas abrazaron el espíritu pionero de aventura y experimentación, pero también un carácter destructivo, y un objetivo de ocupación y colonización culturales” (Subirats 1997, 26). La contradicción moderna que configura a las vanguardias, dialoga con lo planteado por Marshall Berman: ser moderno implica estar dominado por organizaciones que tienen el poder de controlar y destruir las comunidades, las vidas, y asimismo, no vacilar en la determinación de enfrentarse a tales fuerzas, de luchar para cambiar el mundo y apropiarse de éste (Berman 1997). Esa intención de adecuar el mundo en tanto proceso de modernización, hace de las vanguardias parte de una expansión de las contradicciones capitalistas en su «volcadura de campana»: un doble movimiento de transgresión del orden y la racionalización de este caos para su funcionalización a la misma forma social.

Esta contradicción que da pie a los procesos de modernización, está expuesta en la literatura de Palacio. Su cuento “La doble y única mujer”, narrado desde yo-primer, la mitad al mando de los dos seres en uno, muestra cómo convive la contradicción dentro de un mismo ser: el personaje se describe con “dos cabezas,

cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas” y sugiere que sus “columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir” (Palacio 2000, 33). Esta dualidad dentro de la unidad acarrea tensiones entre yo-primeras y yo-segundas, la mujer doble:

Ella –adviértase bien: la que hoy es yo-segunda–, quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a dónde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases puesto que estábamos en posición de los cuadrúpedos, y hasta nos ayudábamos con los brazos de manera que, casi sentadas como estábamos, con aquéllos al centro, ofrecimos un conjunto octópodo, con dos voluntades y en equilibrio unos instantes debido a la tensión de fuerzas contrarias (2000, 34).

Existe un antagonismo entre yo-primeras y yo-segundas, su posición física las convierte en contrarias que coexisten en una misma unidad. Dos voluntades y sentidos diferentes que dan lugar a un único ser: “existe dentro de este cuerpo doble un solo motor intelectual que da por resultado una perfecta unicidad” (Ibíd.). En esa medida, “la narración de la mujer siamesa de la lucha entre yo-primeras y yo-segundas se superpone al pensamiento de lo claro, lo distinto y lo verdadero basado en la unicidad del yo” (Cevallos 2012, 70). La mujer doble de Palacio rompe con la idea de la unidad, acorde a Cevallos, del sujeto cartesiano –pilar del pensamiento moderno occidental–, por lo que se puede decir que toma en cuenta las contradicciones constitutivas del sujeto moderno.

¿Cómo la literatura toma en cuenta las contradicciones de la realidad histórica y la de ficción? Ya se planteó que para que sus contradicciones puedan ser satirizadas y produzcan asco, Palacio las ordena de tal manera que resultan una ironía de estas realidades. Este arte transgresor respecto a la tradición romántica y naturalista, así como de las normas de la sociedad burguesa, inserto en un orden simbólico contradictorio y en modernización, se vale un proceso de «ordenación racional» de sus referentes históricos, literarios e imaginarios fracturados a través de la ironía, el uso de varios registros y lenguajes, así como lo surreal, de manera que produzcan «asco de la realidad».

Las ideas de Friedrich Nietzsche sobre una ordenación y racionalización de la tragedia griega son útiles para este punto. El filósofo dice que las tragedias creadas por Eurípides, las cuales contenían elementos cómicos y dieron paso a la comedia ática, eran realizadas bajo la máxima socrática de «sólo es virtuoso el que posee el conocimiento». Esto dio pie a que el dramaturgo mida “todos los elementos de la tragedia: la lengua, los caracteres, la construcción dramática, la música del coro, y

los [corrija] según este principio” (Nietzsche 1975, 78). Este conocimiento que posibilitó la corrección consciente de la tragedia hizo que sus personajes sean más humanos, que muestren virtudes y errores, contradicciones que ironizaban su rol trágico, por lo que su fatal destino resultaba una burla. Así, la comedia que sucedió a la tragedia griega es “el resultado de la intrusión de este espíritu crítico y de este ciego racionalismo” (Ibíd.) que aprendió Eurípides de Sócrates y sus máximas.

Para que la comedia genere un efecto debe conocer la realidad que es su referente, entender su orden y mostrar que si se descomponen intencional y racionalmente sus elementos, pueden resultar hilarantes y evidenciar las ironías de la existencia. La literatura de Pablo Palacio, así como la estética vanguardista, para subvertir el orden social, artístico y literario, lo racionalizó para armar un mundo de ficción que evidencie sus contradicciones. Esta racionalización, a decir de Alicia Ortega, es “trazado desde una hiperconciencia del acto narrativo; de allí la estructura fragmentaria de sus relatos, la superposición de discursos, los soliloquios, el uso del paréntesis, la parodia y la metaficción” (Ortega 2009, 27). Esta «hiperconciencia» desordena la realidad de manera racional, pues tiene la intención interpelar a su lector –hasta que «halle la carne de su carne»– y volver incierto su mundo de ficción –y el cotidiano– a través de la sátira, las minucias y lo onírico.

Se puede decir que las vanguardias históricas, ligadas al *logos* histórico de la modernidad capitalista, alcanzaron una “industrialización del diseño, *racionalización*¹² de la forma, subordinación del espacio y el tiempo a un principio de eficacia técnica y económica, legitimación de la máquina como nuevo sujeto civilizador” en tanto “logros específicos de su espíritu moderno” (Subirats 1997, 38). No todas las posiciones de vanguardia cumplen con todos los puntos planteados por Subirats, en ellas se incluye la literatura palaciana. Pero lo que interesa para este caso, es el principio de «racionalización» que está presente en ellas y en la narrativa del escritor lojano: una ordenación racional del arte y sus contradicciones que adecúa estas paradojas a la realidad de su mundo, propia de un orden simbólico en modernización y en el que están inscritas las vanguardias.

Antes de dar fin a este recorrido histórico y teórico, se debe establecer uno de los elementos fundamentales de las obras vanguardistas, lo cual permitirá clarificar las características de la obra palaciana. La crítica de las vanguardias llevó a la

¹² Cursivas del autor.

deslegitimación de las obras canónicas y orgánicas, que respondía al sistema de representación centrado, por lo que como contrapartida las vanguardias crearon obras no-orgánicas:

La obra de arte orgánica está creada a partir del modelo estructural sintagmático; las partes y el todo forman una unidad. [...] Esta condición [...] es negada por la obra no-orgánica. Las partes se "emancipan" de un todo que está sobre ellas, al que se integran como componentes necesarios. Esto significa, entonces, que las partes carecen de la necesidad. (Bürger 2010, 112 y 113).

La fractura de la realidad logró que aparezca una mirada subjetiva sobre el mundo que crea realidades descompuestas, yuxtapuestas, y encuentran correspondencia gracias al azar y al arbitrio del artista. A la realidad accidentada de la modernidad, le corresponde un arte fragmentado que no quiere representar de manera realista el mundo, sino nuevas dimensiones de la vida para expresarse:

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación.

Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, *cubicar*.

No podría hacerlo si ofreciera simplemente la realidad-vista, a menos de disimularla en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría la cualidad de la forma concebida o creada (Apollinaire en De Micheli 1999, 302).

Esta posición del cubismo expresa los principios de la obra no-orgánica: si se presenta la realidad-vista, es decir, una realidad presentada de manera naturalista y realista, no se pueden crear las múltiples dimensiones que tiene la vida, incluso las contradictorias. Es por esto que se crea otra realidad, que haga emerger aspectos obviados a simple vista y sólo en su dislocación generan «efectos de verdad» sobre el referente histórico que la sustenta. Junto al cubismo, el dadaísmo generó una “poesía en el sombrero”, la cual recogía elementos disímiles, disparatados, para juntarlos de manera azarosa.

Si bien se plantea la condición no-orgánica de la obra vanguardista, hay que precisarla respecto a la ideología. Primero, la obra vanguardista no se deslinda del todo de los referentes de la modernidad, por lo que en sus obras se cuelan elementos de esta realidad. Además, Terry Eagleton establece, en relación a la literatura en general, que “el texto es un tejido de significados, percepciones y respuestas que resultan inseparables en primer lugar de esa producción imaginaria de lo real que es la ideología” (Eagleton 2003, 561). La obra ya no representa la realidad, sino que «presenta» el mundo creado por el autor que está inserto en un ambiente histórico y estético, «indica» la realidad-creada, como se ha observado en la obra de Palacio.

Ahora esta concepción que diferencia la obra de arte orgánica de la no-orgánica debe ser anclada al territorio latinoamericano. Marco Thomas Bosshard, pensando ciertos elementos de las vanguardias literarias americanas, establece que éstas amalgaman escrituras anti-miméticas modernas con formas narrativas en las que registran la huella de colonización y de una realidad en modernización (Bosshard 2013). De tal manera, se conjugan los rasgos europeos con la marca histórica de Latinoamérica. El peruano Ántero Peralta, en la revista *Chirapu* de 1928, corrobora con la definición contemporánea de Bosshard y da cuenta de la situación en la que están inmersas la realidad y el sujeto al establecer que:

el vanguardismo tiene un doble aspecto: 1º el de negación de la forma simiesca, servil, esclavista; y 2º el de novación, de afirmación de la singularidad racial o continental (sobre todo en el caso suramericano) y de expresión del pathos colectivista. La raíz del vanguardismo hay que buscar, por consiguiente, en la trama económico-social. El artista de vanguardia ve las cosas no ya con la sensibilidad de un chambelán sino con la de un hombre libre (Peralta en Lauer 2001, 168).

Las vanguardias latinoamericanas, entonces, están signadas por el entramado económico-social, por lo que en sus creaciones se hallan elementos de la realidad indígena, campesina o de la vida urbana que está tomando forma en estas décadas. En el mismo tono, *Lampadario-Élan*, revista quiteña de vanguardia en la que Pablo Palacio publicó avances de *Vida del ahorcado*, en su primer editorial dice que se debe “hacer arte en función social, extractándolo de nuestra propia realidad” (1931, 3 y 4). Esto muestra la sintonía regional en la comprensión de los supuestos de las vanguardias.

Pablo Palacio es exponente de esta conjunción de estilos, con una escritura no-orgánica, y una narrativa que «es extraída de su propia realidad». En *Débora*, a través de la voz del narrador, quien hace consciente el proceso de creación de la obra, se conjugan elementos disímiles en el recorrido de los barrios de una ciudad que se transforma, en la caracterización del Teniente y su búsqueda, que van confeccionando una realidad propia, con sus personajes y encrucijadas, dando cuenta de una literatura con rasgos no-orgánicos y burlescos, haciendo de su obra una expresión vanguardista. En la novela, el narrador envuelve al lector en sus disparatadas cavilaciones, que conjugan en su artificio la ironía con rastros de la realidad:

Pero, ¿por qué piensa estas cosas? Y claro que las piensa en otra forma, mucho más tonta y vacía. En una forma indefinida como el color de un traje viejo. No: mejor como el del que está por hacerse, ya que el pensamiento no ha sido vertido, de manera que es algo, potencial y no actualmente.

«¿De quién será esta casa?»

Ruego una meditación acerca de la inestabilidad mental.

Todo hombre de Estado, denme el más grave, se sorprende cotidianamente con esto:

«Ya es tarde y no he ido una sola vez al water.»

Esta mezcla profana del higiénico mueble que únicamente tiene nombre inglés y los altos negocios, es el secreto de la complicación de la vida. Por esto el orden está fuera de la realidad, visiblemente comprendido dentro de los límites del artificio (Palacio 2000, 118).

Parecería que Palacio, en palabras de Apollinaire, «cubica» su literatura para deformarla, pues cuestiona la perspectiva céntrica de la obra orgánica por medio de la yuxtaposición de imágenes. Pero Palacio quiere «invitar al asco de la realidad», por lo que en el texto están presentes elementos que son parte del *logos* histórico modernizador, tanto del arte como de la realidad social. A partir de este vínculo entre la estética vanguardista de Palacio y los procesos históricos, se puede considerar que su narrativa expone las contradicciones de la modernización al encontrarse dentro de su «volcadura de campana».

2.2. Vanguardias latinoamericanas: cubicada defensa del disparate

Nada de música común, nada de anécdota,
nada de pesimismo romantizante.

Los nuevos valores se proponen hacer de la poesía
un factor de la vida, un colaborador de la obra multitudinaria.
Jorge Carrera Andrade, “Esquema de la poesía de vanguardia”.

Una vez comprendido el contexto europeo que da lugar a la Vanguardia histórica, y contextualizando una conceptualización de vanguardias en Latinoamérica, es necesario aterrizar en la región y en Ecuador, de manera que sean evidentes los nexos de Palacio con las vanguardias latinoamericanas. Sobre su obra y su raigambre vanguardista se han escrito varias páginas, pues desde los setenta es ubicado ya no como un solitario, sino que se lo hace parte del «archipiélago» de la vanguardia latinoamericana¹³. En esta ocasión se alinearé la obra palaciana con el

¹³Entre los trabajos críticos que posicionan la narrativa palaciana como vanguardista y son la base para realizar este acercamiento a su literatura están la *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, dentro de la Serie de Valoración Múltiple hecha por Casa de las Américas en 1987; el de María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio. En la encrucijada de los 30* (1991), que mapea el contexto histórico y literario del autor lojano; *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (1994), de Celina Manzoni, antología de textos críticos sobre Palacio de acuerdo a los períodos de recepción de su obra; las *Obras completas* de Palacio (2000) en su edición crítica del

cubismo en sus expresiones literarias y pictóricas, tanto en Europa como en América Latina. Por medio de esta lectura se expresará la relación entre racionalización y creación estética, lo que dará cuenta de un ambiente, un orden simbólico, vinculado con los procesos históricos de modernización y su configuración paradójica.

Lo que sucedía en el Ecuador de los primeros treinta años del siglo XX, con sus respectivas particularidades sociales y culturales, se replicó en América Latina de una manera similar debido a la interconexión y dependencia. Era un momento de gran convulsión social en Europa con la Primera Guerra Mundial a cuestas, además de la revolución socialista en Rusia en 1917, mientras en esta región del continente se dio la revolución Mexicana, conjuntamente con una reivindicación étnica (Pizarro1994) que pululaba dentro del mundo político e intelectual. Un ambiente de conflictos sociales, en el que hay una lucha por lo nacional y lo étnico, fue favorable para la emergencia de la estética vanguardista latinoamericana.

2.2.1. Influencias en la vanguardia palaciana

Para comprender la resonancia que tuvo la Vanguardia histórica dentro del continente y la nación, se puede volver a *Hélice* y evidenciar que los postulados vanguardistas de primer orden eran parte del ideario de los artistas nacionales. En el tercer número de la revista, Antonio Espina, escritor y político español de la época, habla sobre "La pintura moderna" y dice que el arte está entrando en una nueva fase, en la que cambia de posición al seguir el azar de la sensibilidad del hombre y dar un salto brusco del romanticismo al vacío (Espina 1926). «La volcadura de campana» de la que son parte las vanguardias dentro del arte, lanza al sujeto hacia un mundo fracturado y lo enfrenta al vacío de la existencia, obligándolo a crear una realidad diferente y propia, que dé sentido ante la decadencia.

Fondo de Cultura Económica en la que se hallan varios textos de estudiosos del autor; los libros *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo del barroco y lo cinematográfico* (2010) y *El Barroco, marca de agua en la narrativa hispanoamericana* (2012), y el ensayo "Hacia los confines" (2006), de Santiago Cevallos, reactualizan estas lecturas vanguardistas al dar cuenta de los múltiples registros discursivos dentro de esta narrativa; así como el libro *Jorge Icaza y Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (2013), editado por Alicia Ortega y Raúl Serrano, en el que se hallan varios análisis que profundizan el origen vanguardista y establecen más relaciones con su entorno literario nacional y latinoamericano; y también hay que establecer a los estudios introductorios de Ortega y Serrano a las ediciones argentinas de la editorial "Final abierto", de *Un hombre muerto a puntapiés / Débora* (2009) y *Vida del ahorcado y relatos escogidos* (2013), respectivamente, como una base para este análisis, pues dan el marco histórico y literario de la obra palaciana para nuevos lectores.

Pero para hacer un rastreo histórico de las vanguardias latinoamericanas hay que ir más allá del Ecuador. Algunos críticos –entre ellos Jorge Schwartz (1991) y Raúl Serrano (2009)– ven en el chileno Vicente Huidobro (1893-1948) las primeras expresiones del vanguardismo latinoamericano para 1916, pues su paso por Europa propició el diálogo de América Latina con las revueltas estéticas de la Vanguardia histórica. “Huidobro rompe la idea de puente, él es parte del maremagno (lo transnacional) que se irá gestando desde su propuesta creacionista” (Serrano 2009, 35). El creacionismo de Huidobro es una de las primeras formas transgresoras contra el realismo naturalista y el romanticismo en la poesía. En “La creación pura”, un ensayo-manifiesto que hizo público en París en el año de 1921, Huidobro proclamaba la libertad del poeta en estos términos:

El hombre sacude su yugo, se rebela contra la naturaleza como antaño se revelara Lucifer contra Dios, a pesar de que esta rebelión sólo es aparente, pues el *hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas* (Huidobro 1957, 299).

El poeta, como Dios, crea una realidad propia, va más allá de la mera representación de lo que le rodea para crear un mundo distinto. Por eso crea algo por fuera de lo que existe con imágenes similares a un rebaño de ovejas surcando un arco iris (1957). De ahí que se caracterice al creacionismo como “un arte autónomo, [...] en que prevalece la invención racional sobre la copia emocional” (Schwartz 1991, 65), pues tiene que conocer la realidad para desfigurarla hasta crear un mundo diferente.

El creacionismo tuvo sus recepciones y críticas dentro del Ecuador de la época. César E. Arroyo en su ensayo “La nueva poesía: el Creacionismo y el Ultraísmo”, que apareció en el número 106 la *Revista de la sociedad Jurídico-Literaria* de 1923, planteó a la imagen como la materia prima para este tipo de obras: “El medio del que se vale, su único instrumento es la *imagen*. [...] Las imágenes se agrupan libremente con arreglo a escalas arbitrarias, a paralelismos plásticos, se ayudan unas a otras sosteniéndose de un equilibrio arquitectónico” (2006, 96).

A través de su literatura, Pablo Palacio coincide con este supuesto creacionista. En *Vida del ahorcado* establece la que se convertirá en una máxima acerca de la creación de la obra de arte, que comulga con la idea de asociación libre de imágenes. El narrador-personaje de la novela, en el episodio que aparece como una anotación

del “30” –posiblemente de mayo–, se pregunta sobre lo propio de la creación artística:

¡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 de babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? (Palacio 2000, 151 y 152).

El arte surge de la descomposición y ordenación de formas, a partir de traslados arbitrarios de imágenes que configuran un todo discontinuo. La obra de corte creacionista se cuestiona su originalidad prístina al reivindicar un proceso social e histórico de producción del arte, y entiende la creación a partir de la manera en que los elementos son ordenados y dispuestos dentro de la realidad creada.

Huidobro se plantea la necesidad de fusionar formas y objetos que normalmente no se corresponden o no tienen una vinculación directa, ya que así se puede hablar de una creación más allá de lo real. A su decir, “mientras otros hacían buhardas ovaladas, yo hacía horizontes cuadrados. He aquí la diferencia expresada en palabras. Como todas las buhardas son ovaladas, la poesía sigue siendo realista. Como los horizontes no son cuadrados, el autor muestra algo creado por él” (1957, 314). El creacionismo hace uso de formas poco convencionales para crear una realidad que es una creación propia, con su lógica y estructura.

Otro de los *ismos* que comulga con el creacionismo es el ultraísmo. Su representante más notable dentro de Latinoamérica es Jorge Luis Borges (1899-1986). Con la intención de la permanente renovación del espíritu y la creación, el ultraísmo despotricó contra el modernismo y sus artilugios ornamentales a través del uso de la metáfora y la síntesis de las imágenes. En “Anatomía de mi ultra”, publicado en la revista *Ultra* de Madrid en 1921, Borges dice de sí mismo y su poesía: “Yo busco la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. [...] Yo –y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas– anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden” (Borges en Schwartz 1991, 103). El mundo creado por la obra ultraísta alberga una sensibilidad que se transmite en su desnudez, haciendo vibrar a los sujetos en la cotidianidad y llevando al arte a sus límites.

En el Ecuador el creacionismo y el ultraísmo generaron repercusiones. La revista quiteña *Caricatura*, en su número 49 de 1919, hacía una sintética reseña de “Los ‘Ultras’”. Para la revista,

el ultraísmo es una derivación del orfismo y el cubismo, o más bien, [...] es el resumen de “todas las tendencias que hasta aquí se denominaron con diversos nombres y que hoy pueden acogerse a este lema ‘Ultra’, que, como dice el manifiesto, no es el de una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual” (En Robles 2006, 73).

Los objetivos del ultraísmo fueron captados en gran medida por el ambiente cultural y artístico nacional. Ultraísmo y creacionismo eran vistos como corrientes significativas de las vanguardias, como el “credo” que comulgaba con la creación artística con anhelo de renovación, que tenía un vínculo con el arte del pintor Pablo Picasso (1881-1973) o el poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) (En Robles 2006). Así, creacionismo, ultraísmo y cubismo, en este caso particular, esgrimen una línea estética en las vanguardias latinoamericanas y ecuatorianas.

A partir de los nexos entre estos *ismos* se pueden ver influencias en la obra del lojano Pablo Palacio. Para ello se puede echar una mirada a *Vida del ahorcado*. La novela esgrime, de manera condensada, varios elementos que encuadran la narrativa palaciana en el canon de las vanguardias. En el pasaje inicial de la novela, “P R I M E R A M A Ñ A N A D E M A Y O”, Andrés declama un discurso dirigido a todos los compatriotas de su “chiquito país” (Palacio 2000, 145), en el que asevera que “yo os traeré aquí a mi manera y os encerraré en este cubo que tiene un sitio para cada hombre y para cada cosa”. El cubo en el que vive Farinango agrega dimensiones a su cotidianidad dentro del sinsentido de su existencia, lo cual permite ver las tensiones y antagonismos que angustian a un «proletario pequeño-burgués». A través de esta primera imagen cúbica, Palacio da pie para afirmar los principios del creacionismo y el ultraísmo: en él hay sitio para todo hombre y las expresiones artísticas en búsqueda de renovación. El cubo del «ahorcado» es la imagen sintética ultraísta que crea una realidad como Dios o la Naturaleza, y halla sus raíces en una perspectiva descentrada y múltiple como la que fue retratada por Picasso o el pintor francés Albert Gleizes (1881-1953).

El cubismo también tuvo repercusiones en Ecuador. Para 1919, la revista de Quito *Frivolidades* en su número 1, y bajo la autoría de C –sintético pseudónimo–, publica una reseña titulada “Picasso y Apollinaire”. Habla sobre la pintura de Picasso “Hombre con clarinete” (1911) y se refiere a la misma como “una complicación de líneas y de planos” que “le hace a primera vista, un tanto confuso” (En Robles 2006, 72). Respecto a Apollinaire, C dice que el poeta es reconocido por su libro *Caligramas* (1918), en el que se encuentra una «poesía geométrica» en la que “los

versos como seres vivientes se distribuyen en facetas, círculos y planos” (En Robles 2006, 33). En el Ecuador se conocía el cubismo en sus vertientes pictórica y literaria, por lo que su estética nutrió la creación de poetas y pintores de la época.

Palacio supo conjugar ambas influencias del cubismo –la pictórica y la literaria– en su narrativa. Las marcas cubistas –esa «poesía geométrica» de la que habla C o una «poética de la geometría», como se la denominará en las siguientes páginas– están diseminadas a lo largo de los cuentos y novelas en la obra palaciana. A continuación se repasarán estas marcas de la geometría cubista.

En Palacio, una referencia al cubismo se halla en el cuento “Las mujeres miran las estrellas”, del libro *Un hombre muerto a puntapiés*. El protagonista de la narración, el historiador Juan Gual, es el primero en ser «cubicado», puesto que “del gran trapecio de la frente le cuelga la pirámide de la nariz y el gesto triangular de la boca, comprendido en el cuadrilátero de la barbilla” (Palacio 2000, 25). Bajo la «poética de la geometría», la realidad-creada adquiere densidad y profundidad, por lo que el historiador no se muestra de manera simple y única, sino que existen más dimensiones de su existencia que deben ser facetadas a través de la geometría cubista para que se comprenda que su mujer ha quedado embarazada a pesar de que “él no ha hecho nada y el pecado está en no hacer nada” (2000, 27).

Este mismo cuento tiene otra alusión a la pintura cubista. Considerando como referente la pintura reseñada por C en *Frivolidades*, “Hombre con clarinete”, se puede comprender la apreciación que hace el narrador sobre Picasso. Una lectura conjunta del siguiente pasaje del relato con el cuadro, hace manifiestos los principios de facetar la realidad del cubismo dentro de la narrativa palaciana: “Hay que salir a gozar del buen tiempo: gargarismos musicales de los canarios; sombras de las figuras geométricas de Picasso que ensamblan en los cuerpos como una vida en otra vida; muchacha estilo Chagall que se escarba las narices con el índice” (2000, 26). Esta lectura de la obra pictórica de Picasso es corroborada por el cuadro presentado en la imagen 1:

1 Pablo Picasso, "Hombre con clarinete" (1911)



Según Mario De Micheli, “el volumen y la estructura fueron las dos primeras preocupaciones de los cubistas. Al eliminar la atmósfera, el gusto sensual por el color y la línea ondulada, trataban de hacer una pintura de un rigor potente”. (1999, 179). La pintura de Picasso en la imagen 1 muestra esta búsqueda a través del volumen y la estructura, pues se ve que existe un ensamblaje de diferentes cuerpos a través de figuras geométricas, como si el clarinete se fundiese con el cuerpo del músico. De tal manera, habría que leer al historiador Juan Gual como la amalgama de figuras geométricas que dan volumen a un personaje común.

Este ensamble geométrico no es casual. De hecho, las obras vanguardistas hacen uso de la técnica del montaje para generar su totalidad fracturada, misma que tiene sus antecedentes en los *collages* que practicaba el cubismo. De ahí que Bürger estipule que:

Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje, tal como lo presuponen los primeros *collages* cubistas. Estos *collages* se diferencian de las técnicas plásticas desarrolladas desde el Renacimiento por el hecho de que adaptan los fragmentos de realidad en el cuadro [...]. Pero, con ello, se destruye la unidad del cuadro en tanto totalidad dada por la subjetividad del artista en todos sus elementos. [...] De esta manera, se rompe con un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, en el principio de que el sujeto artístico debe dirigir la transposición de la realidad (Bürger 2010, 109).

Esto ratifica este papel en la creación de una técnica que daría paso a las vanguardias. La obra se compone a partir de fragmentos de la realidad y desde diversas perspectivas que su fractura ha generado, sin que en ella se tenga que transponer el mundo en tanto unidad. La introducción de diversos elementos y registros dentro de los *collages* y el montaje, tiene la función de brindarle mayor

densidad a la obra al mostrar aspectos que muchas veces se callaron por considerarse «pequeñas realidades, por inútiles», haciendo que la creación artística esponga verdades de una realidad también fracturada.

Para hallar otra referencia a una pintura cubista, se puede volver a “La doble y única mujer”. La mujer doble que da cuenta de su particularidad en un mundo en el que reina la unidad y una mirada centrada, y genera algunas explicaciones para que el destino la haya engendrado con la forma de lo que los teratólogos denominan “monstruos dobles” (Palacio 2000). Yo-primer a sostiene que su “madre era muy dada a lecturas perniciosas y novelescas” (2000, 36) y que, además, un médico amigo suyo, durante el embarazo, le compartía cuentos con el mismo tenor e imágenes que impresionaron su maternidad (2000). Estas estampas apreciadas por la madre de yo-primer a y yo-segunda son las de un cuadro cubista, posiblemente “Las señoritas de Avignon” (1907) de Picasso, por lo que una lectura del siguiente fragmento acompañada de la imagen 2 y sus particulares cuerpos, pueden dar una idea de cómo luce esta «doble y única mujer»:

A los cuentos añádase el examen de unas cuantas estampas que el médico la llevaba; de esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, sólo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y más locuras (2000, 37).

2 Pablo Picasso, "Las señoritas de Avignon" (1907)

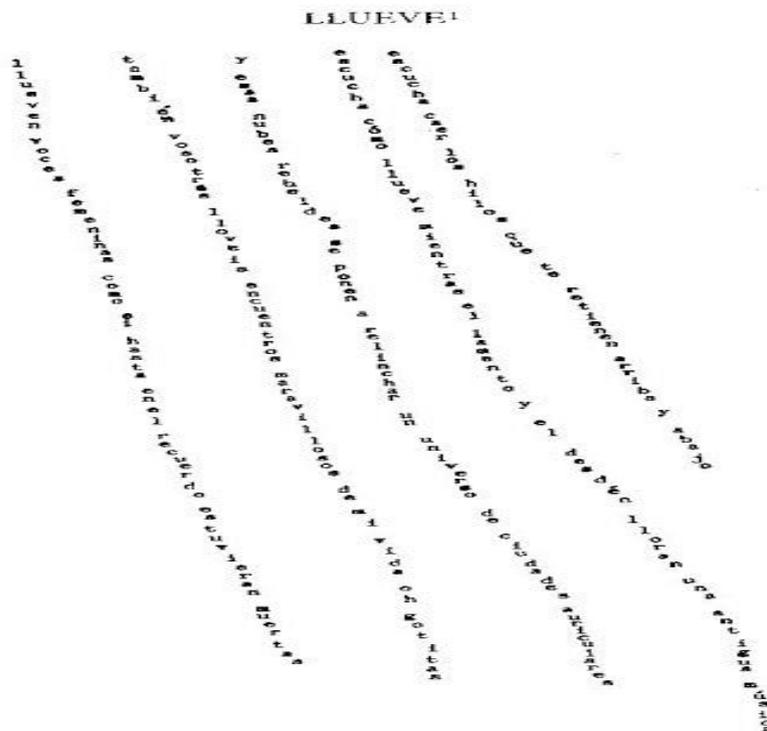


La pintura cubista es fuente de inspiración para la obra del escritor lojano. No sólo que se vale de cuadros como referentes o de esa estética geométrica para crear sus personajes, sino que usa como basamento sus presupuestos para «cubizar» su narrativa, darle mayor profundidad a situaciones que parecen planas, así como para crear mundos que resquebrajan el sentido común y esgrimen lo oculto o lo anómalo

de la realidad. La realidad-creada por Palacio muestra lo que la realidad-vista quiere ocultar, sus contradicciones y tensiones, como las razones pictóricas que pueden engendrar a una mujer siamesa, o los pormenores matrimoniales de Juan Gual que, mientras le dicta a su copista, da a entender que hay motivos que lo obligan a “prevenir qualquiera sorpresa que pudiera perjudicar” su “reputación” (2000, 28).

Hasta aquí se ha establecido un vínculo entre lo pictórico y la narrativa palaciana. Ahora hay que ir hacia el cubismo literario, representado por Apollinaire. Su *Caligramas* fue el mejor ejemplo de esta «poética de la geometría», pues logró que sus versos adquirieran la forma de la imagen creada por el poeta, lo que los volvía dinámicos. Para 1919, el número 7 de *Caricatura* publicaba una reseña del autor y su estética escrita por Isaac J. Barrera, denominada “Guillaume Apollinaire”. Para Barrera, “Apollinaire y con él los de su escuela, tratan de dar con la impresión visual la sensación que en el verso va encerrada” (En Robles 2006, 69). Esta impresión visual del verso se halla en su caligrama “Llueve”, ilustrado en la imagen número 3, el cual hace que lluevan palabras:

3 Guillaume Apollinaire, "Llueve" (1918)



Las palabras caen como lluvia, de manera azarosa y aleatoria. Las gotitas de agua descenden alfabetizadas, junto a nubes rebeldes y universos relinchantes, mientras el desdén llora música y adquiere cadencia lírica. El movimiento, la lluvia

de letras, hace que el poema de Apollinaire envuelva al lector en su caída, por lo que se desploman los hilos que anclan al espectador de estos versos a la seguridad de la realidad estática y centrada. La «poesía geométrica» también hace una suerte de *collage* al juntar palabras e imágenes distantes en una totalidad y, como la pintura, juega con la hoja en blanco para darle volumen y estructura, otorgando a sus versos movimiento, como si se diera la fusión de lo plástico y lo poético en esta obra-creada.

En el Ecuador se comprendía esta amalgama entre técnicas y expresiones artísticas. En esto consistía la poesía de vanguardia para Jorge Carrera Andrade. En su “Esquema de la poesía de vanguardia” tomado del número 3 de la revista *Élan* de 1932, plantea que este fenómeno se podría interpretar como la «interpenetración de las artes», pues “la arquitectura y la escultura invaden el campo de la pintura nueva, que persigue una tendencia volumétrica; a su vez, la pintura (o mejor dicho el dibujo) y la arquitectura invaden el campo de la poesía con sus métodos y formas de expresión” (1932, 60). Los caligramas de Apollinaire son la expresión de esta interpenetración, la cual no sólo afecta al artista, sino que al lector lo torna en espectador de un acto, parte de un movimiento, sujeto de otra realidad, llevando los postulados vanguardistas hacia una de sus formas mejor logradas.

La narrativa palaciana también comulga con esta propuesta. El lojano no se limita a colar referentes pictóricos del cubismo dentro de su narrativa. Éste, al igual que el poeta cubista, fue capaz de esbozar caligramas dentro de su obra, y en “Brujerías. La primera” se halla el mejor ejemplo de este juego con el volumen y la estructura para que las palabras se muevan, hallen un cuerpo, y hagan del lector un espectador de algo que excede lo literario. Con la intención de mantener a un joven en condición de naranjo dentro de sus dominios, el narrador habla de un arreglo cabalístico que perpetúa este conjuro, el cual se esgrime de la siguiente manera:

A
AB
ABR
ABRA
ABRAC
ABRACA
ABRACAD
ABRACADA
ABRACADAB
ABRACADABR
ABRACADABRA

(Palacio 2000, 21)

En la obra palaciana se encuentran marcas de la estética cubista. Su creación busca ir más allá de la decadente realidad, por lo que la literatura se conjuga con formas pictóricas y de otras artes, brindándole mayor plasticidad y densidad. Con este conjuro se presenta al lector una pirámide de letras que, conforme va descendiendo, el movimiento aumenta sonoridades mientras se lo recita y el hechizo es performado por quien lo evoca.

Hasta aquí, se han mostrado influencias de las vanguardias en América Latina y Europa en la obra palaciana. El creacionismo, el ultraísmo y el cubismo, son bases estéticas para algunos presupuestos con los cuales Pablo Palacio elaboró su obra literaria. Por medio de las revistas de vanguardia que circulaban en Latinoamérica y Ecuador, se ve cómo la literatura de Palacio era parte de la estética que daba forma al ambiente artístico europeo, latinoamericano y ecuatoriano, haciéndola parte de un orden simbólico específico.

2.2.2. Lazos de una «poética de la geometría»

Ahora se establecerán lazos entre otras formas literarias de las vanguardias latinoamericanas, el cubismo, y la «poética de la geometría» en la narrativa palaciana. Para ello se echará un vistazo a las huellas geométricas y cubistas presentes en la literatura de otros autores de la época.

La primera parada es el estridentismo mexicano, representado por el escritor Manuel Maples Arce. El poeta da una justificación de su escritura cubista en los siguientes términos:

No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias intrínsecamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugestiones sensoriales en forma multánime y poliédrica (En Schwatz 1991, 165).

La idea de juntar «tendencias intrínsecamente orgánicas» y «de fácil adaptación recíproca», tiene resonancias del *collage* cubista y de la propuesta palaciana de la creación como traslado, descomposición y ordenación de formas. El resultado de este proceso de adaptación es poliédrico, con múltiples caras y formas, de manera que se crea una realidad compleja y sinuosa, que expone las pequeñas contradicciones de la

vida. Se puede pensar en el historiador Juan Gual y su rostro geométrico, cuando se habla de formas poliédricas que permitan la expresión de los mundos subjetivos que no son reconocidos dentro de lo ordinario.

Otro personaje creado bajo la «poética de la geometría» al igual que el historiador, es el camarada Bienatendino Traumanó, de *Vida del ahorcado*. Este “tenía la cara cuadrada, la nariz cuadrada, las manos cuadradas y la facha, en fin, cuadrada” y vivía una vida pacífica y adornada por “los hermosos gestos de amor de Bienatendia” (Palacio 2000, 152) –su mujer–, hasta que diablo le susurró al oído y, fuera de la ciudad y la comodidad cotidiana, es atacado por bichos que le hacen caer en la desgracia del “h-o-m-b-r-e c-o-n p-u-l-g-a-s” (2000, 153). Estéticas facetadas, con múltiples caras, permiten un acercamiento hacia la molición del camarada Bienatendino y los miedos que residen por fuera de esa normalidad, y se los adecúa irónicamente para burlarse del mundo de ficción y el histórico.

Continuando con esta búsqueda cubista, Yana Hadatty Mora encuentra marcas geométricas en el escritor de la Revolución mexicana: Mariano Azuela. En 1932 publicó su novela *La luciérnaga*, en la cual muestra “una mirada de geometría abstracta que con trabajos se volvía figurativa” (Hadatty Mora 2009, 102). La «poética de la geometría» da forma al entorno creado por Azuela, pues “por la ventanuca entra un paisaje opresor: horizontes recortados por cubos calizos, tijeras geométricas de un cielo eternamente turbio de humo y de tierra” (Azuela en Hadatty Mora 2009, 102). Esta geometría que crea figuras e imágenes, también puede encontrarse en el cubismo de Palacio. El pasaje de la última novela palaciana, “L A R E B E L I Ó N D E L B O S Q U E”, narra cómo la ciudad y el campo atraviesan por un bíblico proceso de creación sustentado en la «poética de la geometría»:

Aquí estoy colgado en el bosque, en uno de estos hermosos bosques de la ciudad, creados, amurallados, y enrejados como 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 blanquecinos como escaras lavadas. Y más acá hemos hecho otro garabato, y más allá hemos puesto otro garabato.

Hombre, amor, geometría, árbol, garabato (Palacio 2000, 166).

La realidad-creada de Palacio se parece geoméricamente al mundo de ficción de Azuela en *La Luciérnaga*. La «mano geométrica» establece los límites y las diferencias entre lo urbano y lo rural, lo tradicional y lo moderno, de manera que implica una ordenación del espacio y del tiempo a partir de «líneas tan bonitas y tan

bien medidas». «Un mundo feliz»¹⁴ en el que el hombre ama los garabatos geométricos de su creación, donde pulula mohosa la naturaleza, es cubicado por la «poética de la geometría» palaciana de manera que se muestran facetas opacas de la ficción a partir de la racionalización de la creación artística.

La «novela subjetiva» del narrador ecuatoriano crea un mundo con volumen y estructura, así como la complejidad de un contexto estético e histórico fracturados. Y ese mundo, como se vio con Bienatendino Traumanó, está habitado por personajes *collage* que resultan ser más complejos y oscuros de lo que muestra la realidad-vista. María del Carmen Fernández, en *El realismo abierto de Pablo Palacio...*, dice que el autor lojano, dentro de su narrativa, está “interesado en revelar los aspectos ocultos del hombre, sus miedos primordiales” y que “tenía que renunciar al realismo literario, empeñado en ordenar la realidad. De ahí que ofrezca toda una crítica que demuestra las que él considera limitaciones inadmisibles de la estética realista” (Fernández 1991, 428). Es necesario cubicar la literatura si se quiere ir más allá de una representación romántica y realista del mundo, lo cual resalta las caras ocultas de poliédricos personajes, las angustias de seres dentro de «la volcadura de campana».

Pablo Palacio lleva al límite la «poética de la geometría» en “La doble y única mujer”. Yo-primeras reconoce la influencia cubista en el embarazo de su madre para formarse como monstruo doble, por lo que habría que leer su dualidad como el cuestionamiento al sistema de representación centrado del Renacimiento. Para corroborar la crítica a la organicidad de la obra artística, es útil el juicio de Vladimiro Rivas al respecto: “el yo, el punto de vista, el sujeto mismo está en cuestión: si no se trata de dos siamesas sino, como el título lo indica, de una doble y única mujer, ¿quién narra, entonces?, ¿cuál es el yo, el centro, en fin de cuentas? (Rivas en Manzoni 1994, 126). Yo-primeras y yo-segundas ponen en cuestión una representación unitaria y centrada de la institución arte, pues su anomalía muestra que es posible ver más allá de lo evidente, o que es factible comprender el mundo por fuera de la estética realista:

...al revés de lo que considero que sucede con los demás hombres, siempre tengo yo una comprensión, una recepción doble de los objetos. Les veo, casi a la vez, por los lados –cuando estoy en movimiento– y con respecto a lo inmóvil, me es fácil darme cuenta perfecta de su inmovilidad con sólo apresurar el paso de manera que yo-segunda contemple casi al mismo tiempo el objeto inmóvil. [...] Yo no sé lo que sería de mí de

¹⁴ Curiosamente, la novela *Un mundo feliz*, del escritor británico Aldus Huxley, con la que se encuentra un fugaz y superficial vínculo con *Vida del ahorcado*, fue escrita en 1931 y publicada en 1932, tal como sucedió con la última novela de Palacio.

estar constituida como la mayoría de los hombres; creo que me volvería loca, porque cuando cierro los ojos de yo-segunda o los de yo-primer, tengo la sensación de que la parte del paisaje que no veo se mueve, salta se viene contra mí y espero que al abrir los ojos lo encontraré totalmente cambiado. Además, la visión lateral me anonada: será como ver la vida por un huequito (Palacio 2000, 35).

La apreciación de peligrosas estampas que simulaban el movimiento de los deformes cuerpos, como “Las señoritas de Avignon” de Picasso, da como resultado la mirada cubista. Un sujeto descentrado, que narra su historia desde una suerte de «contradicción en la unidad», es decir, desde la fractura del sujeto «que es producto de las contradicciones capitalistas» y desconoce de manera irónica una perspectiva orgánica dentro de la realidad. Yo-primer y yo-segunda no necesitan de rostros poliédricos para adquirir profundidad, pues ella(s) es (son) en sí misma(s) la fragmentación de la realidad, convirtiéndose en una especie de encarnación del manifiesto cubista de Palacio: en la fractura de la mujer doble, la narración pone en evidencia la contradicción de “la mayoría de los «animales que ríen»” (2000, 33), y se burla de la unidad que se pretende en el arte y en la realidad.

El cubismo de la literatura palaciana encuentra múltiples formas de expresión. Su realidad cubicada parte de principios geométricos compartidos a nivel latinoamericano. Por ello es lícito decir que Palacio realiza su obra con un componente cubista, bajo los preceptos de una «poética de la geometría» que hace relucir los aspectos olvidados por la linealidad y unidad de la obra orgánica. A partir de la ordenación de las formas estéticas que logran las vanguardias, la obra palaciana también racionaliza su proceso creativo, así como el mundo creado por éste; de ahí que muestre aspectos de la realidad que la literatura realista o la misma historia no reconocen dentro de su pretensión de unidad orgánica.

2.2.3. El disparate como bandera de lucha

Para continuar con este repaso por las vanguardias latinoamericanas y su nexos con la obra de Pablo Palacio, hay que desplazarse hacia los aspectos de carácter político de las mismas. Esto con la intención de relacionar la máxima de la obra palaciana respecto a la «exposición del momento decadentista para desacreditar su realidad» con tendencias vanguardistas como el surrealismo, las cuales utilizaban la ironía, la contradicción y el disparate con intenciones de crear reacciones que tengan repercusiones políticas en su realidad. Así se puede dar cuenta de que el ambiente

histórico influyó en la estética y se encarnó en una mirada literaria contradictoria, onírica y satírica.

En este camino se encuentra el artículo ya citado de César E. Arroyo, “La nueva poesía: el Creacionismo y el Ultraísmo”. Para Arroyo, aquellos movimientos que se valen de la imagen y su exaltación para la creación artística, podrían ser denominados como bolcheviques (En Robles 2006), pues comparten los principios de la Revolución Rusa y del socialismo que caracteriza a la época. Pero este hecho, en América Latina y sobre todo en la región andina, no es el único factor para asociarlos con los radicales de Rusia. En Perú estaba uno de los pensadores de mayor lucidez del momento, José Carlos Mariátegui, quien había aprendido marxismo en Europa y lo traía a Latinoamérica no para reproducir los dogmas, sino para comprender la realidad específica del campesino y del indígena de los Andes. Humberto Robles destaca el rol del peruano para que exista un lineamiento político dentro de las vanguardias ecuatorianas; dice:

Existió una influencia de Mariátegui y de *Amauta* (1926-1930) para orientar a la vanguardia por el camino de las preocupaciones populares, en la búsqueda de reubicaciones económicas y reivindicaciones políticas y sociales. Se buscaba el fomento de una literatura que esté a favor de un nuevo orden social, lo cual propició el surgimiento del Partido Socialista Ecuatoriano (1926), entendido como la expresión de las expectativas del grueso de la población ecuatoriana (2006, 38).

La creación del PSE, se da a partir del influjo de uno de los intelectuales más importantes en el continente. Crítico de arte y, sobre todo, pensador de su realidad y momento histórico, en sus aproximaciones al surrealismo, Mariátegui halló elementos que confluían con los presupuestos revolucionarios y de lucha contra el orden social establecido. La noción de «disparate» que halló en el arte surrealista, era reivindicada como medio de lucha social, pues

el disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía más que de una técnica [...]. El disparate puro tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución. No es un orden –ni el nuevo y el viejo–; pero sí el desorden, proclamado como única posibilidad artística (Mariátegui en Lauer 2001, 178).

Mariátegui, usando los términos del «ahorcado» de Palacio, se sabe “en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en la suspensión del aliento” (Palacio 2000, 146). Reconoce «la volcadura de campana» que ha abierto una herida que no cierra con suturas, por lo que es mejor destruir sus vestigios para dar paso a otra posibilidad para la creación del arte y el mundo. De ahí la relevancia del surrealismo que, a través de André Breton, denunciaba “el estado de crisis actual del mundo burgués”

por medio de un arte que “haga estallar en la sociedad burguesa su malestar”. (En De Micheli 1999, 150). Una realidad inconsistente era parodiada a través de la sinrazón del arte, y gracias a sus disparates abrió nuevos derroteros para una ordenación de «las contradicciones capitalistas».

Palacio creó su obra, en la misma frecuencia del surrealismo, con la intención de desacreditar su realidad: la de una sociedad moralista, conservadora, que estaba en proceso de transformación histórica y estética en medio de contradicciones que no le permitían liberarse de sus «pasiones bestiales», por lo que vive condenada a estar en “el vacío” (2000, 146) y a una repetición de los procesos de modernización. Sus cuentos muestran anormalidades que pretenden pasar por normales, haciendo una crítica a la vida de las incipientes urbes del momento; su primera novela expresa su credo creativo y una consideración sobre los gemebundos y neo-gembundos de Quito; mientras que *Vida del ahorcado* conjuga múltiples imágenes, desde oníricos juicios, pasando por poéticas subastas públicas, solitarias muertes o suicidios colectivos, hasta un parricidio o un alucinamiento cubista, todo ello «para invitar al asco de su verdad actual».

Se puede afinar aún más este posicionamiento político en la literatura a través de la idea que tenía Mariátegui de la ficción. Las siguientes nociones confirman el vínculo de las creaciones vanguardistas con la realidad y su militancia política por su transformación:

la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real (Mariátegui 1982, 416).

La fantasía tiene que crear un mundo que desde la ficción y la burla de la realidad histórica, la iluminen. Las ficciones literarias inventan realidades y muestran verdades sobre aquello que negaron para convertirse en positividad. Son la simbolización de un mundo nuevo que no se desprende de manera prístina de su antecesor, por lo que puede pensarse en ellos como el disparate del universo simbólico en el cual fueron creados. De ahí que genere imágenes absurdas que ponen en evidencia los antagonismos de clase, como el de los gemebundos y los neo-gembundos, o el del proletario pequeño-burgués Andrés Farinango. En esos contextos, la búsqueda de Débora por parte del Teniente, o la angustia de Farinango

y el asesinato a su hijo, son esa fantasía que, en su relación con los episodios “realistas”, hablan de su contexto histórico.

Tras un «cubicado» recorrido por algunas vanguardias de América Latina, sus vínculos con la Vanguardia histórica, y la «poética de la geometría» de la obra palaciana, hay que echar un último vistazo la «novela subjetiva del ahorcado». La lectura pictórica que se ha hecho de la narrativa, ha permitido abrir esta entrada geométrica y de mayor plasticidad para el análisis de la obra que es una suerte de *summum* de su estética.

2.3. «Racionalidad geométrica»: modernización que ahorca

Retengo el aliento.
Me levanto de puntillas,
todos los sentidos abiertos.
Es preciso observar,
que en este cubo
hay algo peligroso.
Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*.

Desde la misma novela resulta sugerente establecer el nexo entre el cubismo y todo el texto creado por Palacio. En las primeras líneas narradas, los hombres tienen que vivir “aislándose en grandes cubos *ad hoc*” (Palacio 2000, 145). También se habló de Bienatendino Traumanó, el hombre cubicado por la poética palaciana en la búsqueda por facetar y complejizar lo que parecen un sujeto y una vida simples, pero que tienen lugar en la fractura histórica del mundo. Asimismo, se han rescatado los pasajes de mayor contenido histórico y político que la componen y que, en su condición no-orgánica, responden al compromiso y a la militancia política planteado desde el surrealismo y Mariátegui. Una creación influenciada por el socialismo de su autor y de la época, de carácter complejo y experimental.

Se puede empezar con juicios sobre la novela, de manera que la «racionalidad geométrica» emerja fácilmente de la obra. Esta racionalidad, que se expresa en su «poética de la geometría», responde a su contexto histórico y a las sensibilidades que en él se configuran, de manera que se puedan exponer los aspectos omitidos por la cotidianidad del orden burgués, las múltiples caras de un capitalismo beligerante y modernizador que se vale de todos los retazos necesarios para crear su poliédrico mercado mundial. Se puede comprender la novela desde la complejidad estética que

implica su creación y las múltiples tensiones que estructuran la modernización de la sociedad a nivel global. Raúl Serrano le da una lectura similar al contexto, de lo que deriva que las estrategias narrativas de la obra:

llevan a reivindicar el *collage* como un recurso, muy explotado por los pintores de vanguardia, para dar cuenta de esta realidad atrofiada, fragmentada, propia de un sujeto moderno [...]. De ahí, también, el recurso palaciano de convertir a su personaje en habitante de un cubo, o sea de una cárcel, de un gueto (Serrano en Palacio 2013, 41).

Para Rivas, esta puede ser la primera novela *collage* de la literatura latinoamericana (en Manzoni 1994), por lo que se la puede ver como una de las primeras formas que muestran la situación de racionalización y modernización de los sujetos y sus expresiones artísticas. Modernización que limita y excluye a sus habitantes, como si fuesen parte de un gueto dentro del sistema mundial, pero que también los lanza hacia la vorágine de un mundo que se polariza políticamente y que tiene el signo de la revolución frente a sus ojos a toda hora. ¿De qué está compuesto este *collage* literario? Para Rivas, la novela

nos enfrenta una vez más al problema de la arbitrariedad, porque, leídas a la manera tradicional, como momentos sucesivos de una historia, casi ninguna de sus partes constitutivas está por necesidad en el lugar que ocupa. [...] Asistimos en ella, más que a una historia truculenta, a una yuxtaposición de textos, donde el sueño, la pesadilla, la vigilia, la rutina, la amistad, el amor, la sátira, el monólogo, la parodia, la crítica social, el humor, la confidencia, la literatura fantástica, el cuento infantil, la exaltación lírica, la culpabilidad, la muerte, todo ello en *visible* desorden, son elementos constitutivos de una radiografía de la soledad (Rivas en Manzoni 1994, 132).

En esta mis línea, para Santiago Cevallos, en su análisis del autor lojano desde el barroco y el neobarroco, “la obra palaciana se caracteriza igualmente por recortar lo anudado, por utilizar los otros cuerpos discursivos como residuos y construir mediante la irrisión un nuevo discurso” (2012, 56). Esta yuxtaposición de cuerpos discursivos, da cuenta de la complejidad del mundo fracturado que es ordenado desde la racionalidad de las vanguardias y de los procesos de modernización.

Dispuestos de manera no-orgánica, los pasajes de la novela relatan la cotidianidad de un sujeto en los distintos aspectos de su vida, que no están orgánicamente articulados en la realidad. De ahí que la estrategia narrativa palaciana demuestra, de la manera más “realista”, cómo una persona vive su vida: con discontinuidades, aleatoriamente, aunque en un relato biográfico se quiera establecer un *continuum* entre los distintos elementos que configuran el «collage existencial» de un sujeto moderno, como lo denomina Serrano. La «continuidad imposible» que critica Palacio a la novela realista, «abstrae los hechos» y omite lo «verídico», por lo

que la fragmentación del relato permite que «las realidades pequeñas» sean protagonistas del mismo.

Con esta premisa clara, se puede plantear que cuando Andrés Farinango despierta en su cubo y dice que es "parecido a aquel en que todos los hombres despiertan" (2000, 145), está sentando las bases para que la novela sea leída como la cotidianidad de una vida en un mundo cambiante, por lo que la literatura «cubica» esa realidad para mostrar sus diferentes facetas. Esta frase de la novela ofrece, asimismo, una interpretación más ligada a los procesos de modernización. Dado que las embestidas modernizadoras sirvieron para afianzar la vinculación del Ecuador al mercado mundial por medio de la racionalización de la administración pública, así como del sistema financiero y monetario, o el mundo del trabajo; y que las vanguardias buscaban la experimentación en los procesos de creación bajo la racionalización del proceso creativo, se puede comprender que el cubo hace referencia a la modernidad capitalista.

De acuerdo a María del Carmen Fernández, el cubo del ahorcado habla de la condición del individuo moderno dentro del solipsismo capitalista:

remite al aislamiento de cada hombre [...]. Aislamiento que no sólo se manifiesta en la separación física de los hombres, sino también en la diferencia de sus ideologías. [...] el cubo es la propia personalidad, la condición de hombre que Andrés siente tambaleante y que le resulta molesta, insuficiente. Individualidad oscilante entre la participación en el mundo y el encuentro con su propio ser, se convierte en un cubo del que el personaje no puede escapar (Fernández 1991, 406).¹⁵

En la novela se caracteriza la forma disímil y contradictoria en la que la modernización capitalista toma forma en su realidad. Antes de proceder con la cita, se quiere plantear una nueva entrada pictórica para la ilustración de lo narrado e inscribirlo dentro de las vanguardias, tomando en cuenta la conjunción de registros, lenguajes y estilos dentro de esta estética. Se pueden usar tres cuadros para este cometido. El primero es de Albert Gleizes “La trilla de la cosecha” de 1912, el cual muestra la fusión de cuerpos a través de figuras geométricas; el segundo es de Diego Rivera, “Paisaje Zapatista (La guerrilla)” de 1915, en el que se cubica una realidad revolucionaria; y el último es de Marc Chagall, pintor judío de origen bielorruso, “La aldea y Yo” de 1911, en el que parecería que existe un lugar “para cada hombre y

¹⁵ Serrano considera, en esta misma línea, que éste es “un cubo que, a su vez, se convierte en la metáfora de la sociedad: visión implacable y desoladora [...]. Para Palacio, la sociedad capitalista era ese cubo en donde todo lo que entra tiene su medida” (Serrano 2013, 42).

para cada cosa”. Una lectura conjunta de la cita con los cuadros –a pesar de que no hay una referencia directa de estas obras en la narrativa palaciana, todas expresan una estética geométrica común– lo que proporcionará una visión más clara de las influencias vanguardistas en Palacio:

venid a admirar la capacidad de este cubo de grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga o se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma. Mirad al obeso compadre Tixi cómo ha perdido su enorme barriga para dar sitio a sus alegres y bondadosas comadres, y mirad a estas bondadosas comadres cómo han perfilado y achatado sus alegres rostros por no ser una molestia para las voluminosas rabadillas de aquel inteligente estirado como una tripa. Y mirad al venerable burgués Eliodoro cómo está de aplastado que parece un pobre dibujo en el piso. Aquí en este cubo hay sitio para todo el mundo (Palacio 2000, 146).

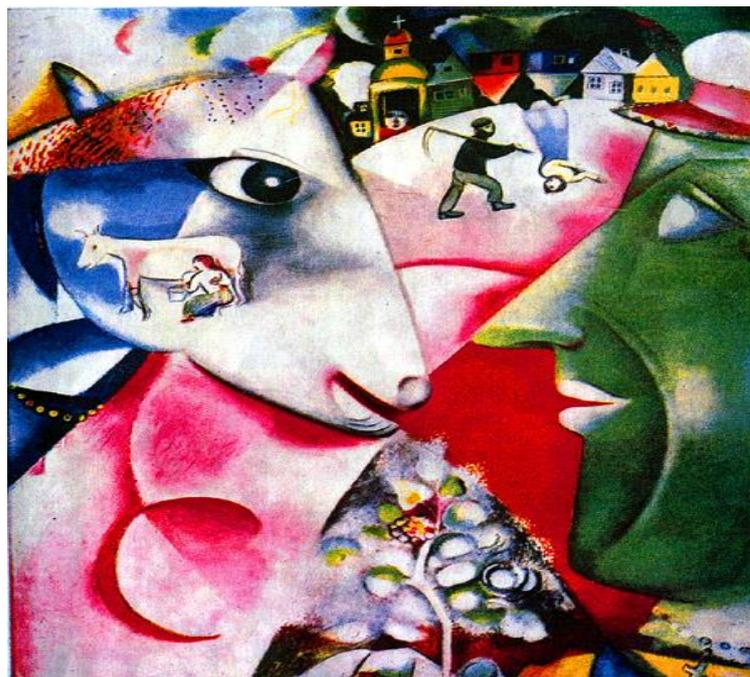
4 Albert Gleizes, "La trilla de la cosecha" (1912)



5 Diego Rivera, "Paisaje zapatista (La guerrilla)" (1915)



6 Marc Chagall, "La aldea y yo" (1911)



El cubo de “muros lisos y desnudos” en donde todo adquiere una forma plástica para alargarse o encogerse, ensancharse o estrecharse, o para fundirse entre las distintas caras poliédricas, a partir de la pérdida de la barriga, el achatamiento de los rostros o el aplastamiento en el piso, está expresado en el cuadro de Gleizes. El peso de la idea de la “R E V O L U C I Ó N” (2000, 152) atraviesa la novela, de ahí que el burgués Heliodoro parece un dibujo en el piso aplastado por una idea que se cubica

hasta convertirse en un paisaje de la realidad, como la guerrilla de Rivera. En “La aldea y Yo”, por su parte, también están el compadre y las comadres, pero, asimismo, se cuelan la vaca y el cochino que despiertan las pasiones bestiales, Bienatendino Traumanó, los proletarios, pequeño-burgueses y los buenos burgueses, así como el campo y la ciudad, tan bien trazados por la «mano geométrica del hombre» y sus líneas. En la pintura de Chagall está ilustrado el “sitio para todo el mundo”.

Si bien Marc Chagall no es el más cubista de los pintores, existen dos razones para que su pintura represente este fragmento citado. La primera es la referencia ya mencionada a su obra en el cuento “Las mujeres miran las estrellas”, en la que se dice que hay que salir y gozar del buen tiempo como una “muchacha estilo Chagall que se escarba las narices con el índice” (2000, 26). A pesar de que “La aldea y yo” no sea el cuadro descrito en esta cita, es claro que Palacio conoció su obra y que, como sucedió con Picasso, posiblemente haya sido influenciado por su estética. La segunda razón es doble: histórica y estética, pues el pintor,

recibe la influencia cubista, pero sólo como posibilidad de superponer las imágenes, de encajarlas las unas en las otras y de hacerlas vivir simultáneamente [...]. Su cubismo es, pues, de naturaleza arbitraria y fantasiosa, y no tiene nada de rigor geométrico. En él actuaron más vivamente los íconos campesinos de su tierra, su espontáneo primitivismo y su misticismo popular (De Micheli 1999, 121).

La consideración que hace De Micheli sobre la configuración cubista del espacio, como si toda las vidas encajaran en él, además de la señalada fantasía que tiene una raigambre popular y mística, pueden verse como características de este pasaje, pero también de la obra palaciana. El compadre Tixi, las alegres comadres y lo antes ya anotado, dan cuenta de lo popular y surrealista presente en ambos artistas.

Fantasía y racionalización conviven en la «poética de la geometría» que articula *Vida del ahorcado*. Esta paradoja de las vanguardias es expuesta en el pasaje “ORDEN, DISCIPLINA, MORALIDAD”, en el que tras ser encerrado por la fuerza pública, Andrés tiene una alucinación geométrica:

Fue así de repente que 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, que 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, descendió 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.

Transcurre mucho tiempo negro y otra vez sucede lo mismo. Otra vez y otra vez, de arriba abajo, en las mismas horas lentas (Palacio 2000, 175).

Asociada a los principios de orden, disciplina y moralidad, se puede ver que esta alucinación geométrica es una ironía de los mismos. No obstante, esa burla sobre los principios del que son «la base de la prosperidad», bajo la paradoja de las vanguardias, demuestra una racionalización de realidades y personajes mórbidos u oscuros, como lo es Andrés Farinango (yo-primera y yo-segunda, Juan Gual o Bienatendino Traumanó), de su alucinación, de sus sueños y de sus miedos. Este alucinamiento, al sostenerse en la transformación de líneas y figuras que estructuran una geometría, está inscrito en la estética que se crea desde «la volcadura de campana», lo que le posibilita exponer descarnadamente sus contradicciones.

Las vanguardias, desde su condición moderna, tuvieron un carácter de ocupación y colonización de la cultura a partir de la racionalización de la creación artística. Por su parte, el capitalismo, en sus momentos de agudización de su contradicción, se valió de los procesos de modernización política, económica y social, para expandir su lógica de producción y reproducción, sobre la base de procesos de ordenación racional de realidades no-capitalistas. Es la condición de «racionalización» de la literatura y de la historia donde se encuentra el nexo entre los procesos de modernización y la estética de las vanguardias: el orden simbólico de la modernización está atravesado por el mandato de «racionalización» de las realidades, y en caso de la literatura palaciana, se puede hablar de una «racionalidad geométrica» que ordena su ficción, la misma que dialoga desde los artificios con la realidad.

Hay que ponerle fin –de momento– a esta disertación. Se ha puesto de relieve la «poética de la geometría» que fecunda la obra palaciana, y la racionalidad que emana de ella y configura esta literatura, de manera que el mundo de ficción se ve influenciado por la estética contradictoria de las vanguardias, que transgrede el orden artístico y hace lucir sus paradojas de manera irónica a partir de un proceso de «racionalización» articulado al *logos* histórico de modernización. El cubo, producto de una realidad cubicada, da orden, configura personajes y les impone límites. La existencia de Andrés Farinango:

sólo puede desarrollarse entre "los límites del cubo". Pero el cubo, que por sus características de cuerpo geométrico cerrado es como una prisión sin ventanas, no sólo remite a la historia del "ahorcado", sino también a la novela como creación circular que no admite vías hacia afuera. En esta alucinada ficción palaciana el cubo adquiere, así, otro significado: el de la obra ofrecida (Fernández 1991, 407).

Palacio no sólo cubica la realidad-creada en la novela, sino que también lo hace con su proceso creativo, lo que da como resultado una novela cubicada. La obra ofrecida se puede leer en clave cubista de manera que se aprecien los disparates fragmentados, sus personajes y alucinaciones. Asimismo, su lectura se vuelve poliédrica al dar cuenta de las múltiples caras de su personaje: los vericuetos oníricos, las dudas y angustias, así como hechos que conforman la cotidianidad de Andrés Farinango y no pueden narrarse de manera lineal, por lo que la exposición de sus contradicciones, requiere del esfuerzo creativo de racionalizarla, facetarla y hacer con ella una imagen irónica de lo que «constituye una vida».

CONCLUSIONES

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 (Palacio 2000, 184).*

Después de mostrar a Andrés Frainango ahorcado en su viejo cubo, esta voz habla de la condición cíclica de la historia. Pero, ¿a qué historia se refiere? ¿A la del ahorcado, de la creación artística, de la realidad o la de la modernidad capitalista? En «defensa del disparate» palaciano, se puede pensar que Palacio habla sobre todas esas historias, pues la cubicación de su obra articula múltiples aspectos de una compleja realidad en torno a una vida. Este trabajo reinscribió la obra palaciana dentro de la estética de las vanguardias, de un mundo fracturado que se expresa a través de un arte crudo con ropajes subjetivos y oníricos. Asimismo, se vio que el mundo creado por la novela se constituye a partir de referencias irónicas y corrosivas al orden simbólico del Ecuador de los primeros treinta años del siglo XX, por lo que la realidad-creada, por medio de la ficción, no deja de dialogar con su contexto histórico.

En la historia de la modernidad capitalista los ciclos de auge y crisis que suscitan sus contradicciones, dan pie a la modernización de los sujetos y su realidad. Revolución liberal y Revolución juliana son la muestra de las formas que se funcionalizan de acuerdo a los requerimientos de racionalización, control técnico y dominio de la población, para expandir y prolongar el capitalismo. Pablo Palacio ironiza los auges económicos y políticos de su sociedad al encontrar las contradicciones entre las diferentes clases de la sociedad, caracterizados como gemebundos y neo-gembundos, así como en el tiritar del viaje en tren a través del páramo, que contrasta con el ambiente de desarrollo y el perfume a orines de la ciudad. La ironía con que se tratan las crisis hace que su brutalidad sea distorsionada y aparezcan como un chiste: denuncia la venta de la naturaleza, del Ecuador y su gente a los capitales mundiales, pero por ser un poético anuncio de periódico, todo ello pasa por un absurdo.

Auge y crisis que se repiten cíclicamente en la historia y Palacio estructura su narrativa a partir de estas contradicciones para «invitar al asco de su verdad». Según Jorge Rufinelli, “Palacio se convierte en exponente paradigmático de las contradicciones de clase dentro del pensamiento socialista” (Rufinelli 1987, 156), pues logra asimilarlas a su narrativa. De ahí que se puedan apreciar las múltiples paradojas de los procesos de modernización que se dan a nivel “objetivo” y “subjetivo”, pues el autor lojano parte de la transición del mundo y su volcadura para mostrar lo irracional de esta racionalización, pero también hace relucir aquellos aspectos “particulares” que no se toman en cuenta por el canon realista y, con su cubicación, se hacen comprensibles.

Un país de estructuras agrarias, como el Ecuador, generó un incipiente desarrollo tecnológico y de ciertas disciplinas sin la organización productiva que requiere el trabajo moderno. Los antagonismos modernos que dan forma a esa posibilidad, hacen que su promesa se cumpla sólo a partir de su negación, volviendo cíclicos a los procesos de modernización: la imposibilidad estructural de universalizar la abundancia es la que da pie a una incesante vorágine modernizante. Las contradicciones y tensiones propias del capitalismo en el mundo latinoamericano permiten que los procesos que buscan generalizar el trabajo asalariado, para industrializar la producción, conviva con relaciones e instituciones coloniales, en incesante búsqueda de un orden que sea propicio para la modernidad capitalista.

Esta paradoja moderna signa a las vanguardias y su estética. Su articulación al *logos* histórico de transformación del capitalismo, hace que sean parte del ambiente de ordenación de la realidad y de racionalización de la creación artística que se adecúa a la transición, de manera que su transgresión toma forma dentro de la misma sociedad burguesa, afianzando el carácter autónomo del arte contra el cual se denostaba.¹⁶ «La volcadura de campana» que lanza al sujeto al vacío del mundo y la creación artística, encuentra su vínculo con lo histórico; por lo que el contexto de modernización y búsqueda de racionalización en términos económicos, políticos e ideológicos, también tiene efectos estéticos.

Entonces, ¿cómo entender a las vanguardias a partir del impulso crítico y transgresor que las originó, el cual es parte de la paradoja de la modernidad y, por

¹⁶ Para Raúl Vallejo, la idea palaciana de la continuidad circular de la novela es “la expresión más acabada de esta autonomía de la forma artística” (Vallejo 2005, LIV). De igual forma, Miguel Donoso Pareja recalca que Palacio hizo énfasis en la autonomía de la literatura, pues la reconocía como un arte que no estaba “*al servicio* de” otras disciplinas (Donoso Pareja 2000, 21).

tanto, se funcionaliza al responder al impulso de ordenación de la misma? Borges decía que la búsqueda de la sensación en sí en el ultraísmo, se plasmó en intentos momentáneos de traducir la emoción desnuda, por lo que su transgresión no se prolongó (Borges en Schwartz 1991) y puede ser vista como un principio revolucionario que no acaba con la institución arte, sino que le da nuevas formas. Las vanguardias sentaron las bases para revolucionar los cánones artísticos, la concepción de la obra y las técnicas de elaboración, y también racionalizaron el resultado de su transgresión, dando cuenta de su articulación a los procesos de modernización de la cultura dentro de la misma sociedad burguesa. La paradoja moderna muestra la contención de su propia trasgresión, lo cual no impidió que el impulso vanguardista continúe su búsqueda de creación de otra realidad, que su horizonte utópico marque nuevas volcaduras que buscan la «emoción desnuda» en la experiencia estética.

Las expresiones vanguardistas, entonces, pueden verse como manifestación estética de la paradoja de la modernidad capitalista: funciona a partir de los principios la ordenación de la realidad y de utopía y transgresión que quieren acabar con ella. El arte de Palacio consiste en mostrar esta contradicción: hace evidente las paradojas vanguardistas y, al ser ellas parte de este ambiente modernizador y desde la ficción, expone las tensiones de la modernidad capitalista. Por eso en su literatura están contenidos el auge y la crisis de la modernización, no sólo como imagen que dialoga con la realidad, sino como forma estética.

Vida del ahorcado contiene momentos en los que Andrés Farinango expone una sensación de auge y, a continuación, evidencia su contrario. En “O R A C I Ó N M A T I N A L”, el personaje dice: “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 paladar de caucho” (Palacio 2000, 148). Muestra la esperanza de encontrar una buena mujer y un mejor futuro. En su “O R A C I Ó N V E S P E R T I N A”, está dubitativo ante la promesa cumplida, por lo que ora:

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 se pierda su serenidad y se le eche encima uno de esos vehículos jadeantes.

¡Mujer mía! (Palacio 2000, 151).

En su anhelo matutino por un futuro diferente, el ocaso sorprende a Farinango con la incertidumbre de que lo conseguido se vuelva evanescente. En la novela se ve un movimiento «entre la angustia y la esperanza», ambivalencia del sujeto en medio de «la volcadura de campana», encarnado en Farinango, que mira esperanzado el horizonte de cambio, pero no sabe a dónde llevará esa paradójica transformación, pues su oferta de orden, disciplina y moralidad sólo se cumple a costa del ahorcamiento de muchos. De ello se coligen los “E L E M E N T O S D E L A A N G U S T I A” de Andrés: “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 2000, 156). La transformación del mundo le ofrece una «nueva vida maravillosa», pero Farinango no se siente parte de ésta, más bien vive angustiado ante los cambios que le depara el nuevo orden tras la transición.

Andrés no se halla, no se puede representar de manera continua y centrada. Hallarse a sí mismo como unidad lo convierte en su enemigo: sólo se puede encontrar en su facetación, por lo que tiene que recorrer su viejo cubo, su relación con Ana, sus alucinaciones parricidas o las pasiones bestiales, para hallar los fragmentos que hacen comprensible, en su contradicciones, su realidad –ficcional e histórica–. Andrés hace un “C A N T O A L A E S P E R A N Z A”, pues comprende que toda fractura puede ser suturada para dar un nuevo orden:

¡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 noche negra: el campo y el cielo, las dos cosas juntas, sin límites, sin rutas.

[...]

Pero no me he dejado coger por 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 2000, 174)

Bajo un impulso racionalizador, la angustia de la oscuridad total y sin límites se transforma en luz de esperanza. La fractura obliga a que la realidad ficcional sea cubicada, que se dé su racionalización a partir de principios geométricos, dando orden a las contradicciones en el mundo. Ahí está la realidad de las vanguardias y su devenir: a partir de su irreverencia, su experimentación artística y el disparate que buscaba espantar a la burguesía, están vinculadas al proceso contradictorio de transformación histórica, por lo que lograron la ordenación de la creación artística y sus contradicciones, en el caso de la literatura palaciana, a través de una «poética de

la geometría» que expone las pequeñas, complejas y, muchas veces, ocultas realidades, desde una disposición de la narrativa que busca hacerle una irónica mueca al mundo. La «racionalidad geométrica» que configura el universo literario de Palacio, surge de «la volcadura de campana» que producen las vanguardias en el arte que, a su vez, es parte del ambiente en crisis, racionalización y modernización del capitalismo.

Los procesos históricos de modernización y la estética vanguardista están relacionados por este *logos* histórico. De ahí que se pueda pensar que en la narrativa de Pablo Palacio se haga evidente la modernización de la estética; pero, a la vez, su literatura presenta ante sus lectores la experiencia estética de la modernización. El principio de juntar la realidad cotidiana con la obra de arte se vuelve carne en el autor lojano, pues no sólo crea imágenes de la modernización, sino que su estética y su escritura dan la sensación de auge y crisis de la realidad.

Por ello se puede decir que Palacio crea una narrativa en modernización. Responde a ese contexto, por lo que su orden simbólico lo configura como sujeto en modernización y su obra adquiere esta condición. Su narrativa se elabora desde la estética vanguardista, por lo que sus rasgos oníricos, populares o políticos, son resultado de la racionalización del absurdo que quiere irse en contra del canon romántico y realista. Por eso se pueda hablar, en la narrativa palaciana, de un «alucinamiento en modernización», puesto que su intención de exponer las contradicciones del mundo hasta producir asco, está asentada en una estética y una época fracturadas que ordenan racionalmente la realidad decadente y fragmentada con la intención de trascenderla, creando, no obstante, un contexto en que las tensiones que previamente generaron crisis han sido integradas y ordenadas como algo normal.

Esta lectura cubicada de los procesos de modernización del contexto palaciano y de su obra literaria, ha mostrado la «racionalidad geométrica» que vincula estética y realidad social. Para ello se echó mano de múltiples fuentes que permitan no sólo ubicar la obra y su contexto, sino la escritura misma de esta disertación. Después de los recorridos por diversas facetas que se conjugaron para que resulte la obra de Palacio, se espera haber mostrado esos fragmentos ocultos y olvidados por las fracturas de la realidad –literaria e histórica–, pero que si se los junta conforman una vida y su contexto económico, político e ideológico. De ahí que el «disparate» de usar la obra narrativa de Pablo Palacio para comprender su contexto

histórico y ciertos elementos de la modernidad capitalista en el Ecuador del siglo XX, tenga justificación: su «iluminado alucinamiento» escudriña y ordena al mundo y sus contradicciones para burlarse de ellas, llegando a causar «el descrédito de las realidades presentes».

Bibliografía

- Acosta, Alberto. 2001. *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Adorno, Theodor y Max Horkeimer. 1997. *La dialéctica del iluminismo*. México D.F.: Editorial Hermes.
- Althusser, Louis. 1981. *La revolución teórica de Marx*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- 1977. “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”. En *Posiciones*. México D.F.: Editorial Grijalbo. pp. 75-137.
- Apollinaire, Guillaume. 1913. “La pintura cubista”. En De Mario Micheli. 1999. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 295-303.
- Arroyo, César E. 1923. “La nueva poesía: el Creacionismo y el Ultraísmo”. En *Revista de la sociedad Jurídico-Literaria*. No. 106. Quito, enero-junio. En Humberto Robles. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*. Quito: Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar. pp. 87-104.
- Ayala Mora, Enrique. 2015. *Historia del Ecuador II. Época Republicana*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- 2012. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Azuela, Mariano. 1932. *La luciérnaga*. Madrid. Espasa Calpe. En Hadatty Mora, Yana. 2009. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México
- Barrera, Isaac. 1919. “Guillaume Apollinaire”. En Humberto Robles. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*. Quito: Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar. pp. 69-70.
- Berman, Marshall. 1997. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D.F.: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis. 1921. “Anatomía de mi ultra”. En Jorge Schwartz. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra. pp. 102-103.

- . 1921. “Ultraísmo”. En Jorge Schwartz. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra. pp. 103-108
- Bosshard, Marco. 2013. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Nuevo Siglo.
- Breton, André. 1935. Posición política del surrealismo. *Sagitarie*. París, 1935. P 68) (EN De Micheli1999, 150).
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Carrion, Benjamín. 1930. “La literatura más atrevida que se ha hecho en el Ecuador”. En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 29-45.
- Cevallos, Santiago. 2012. *El Barroco, marca de agua en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- . 2010. *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar – Ecuador, Abya Yala, Corporación Editora Nacional.
- . 2006. “Hacia los confines”. En VV.AA. *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*. Quito: Corporación Cultural Orogenia. pp. 119-188.
- Cornejo Polar, Antonio. 1987. “Un hombre muerto a puntapiés: poética y narración”. En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 163-171.
- Dávila Vázquez, Jorge. 1978. “Tal era su iluminado alucinamiento”. En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 199-270.
- De Micheli, Mario. 1999. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Donoso Pareja, Miguel. 2002. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Editorial Eskeletra.
- Eagleton, Terry. 2003. "Hacia una ciencia del texto". En Nara Araújo y Teresa Delgado comps. *Textos de teorías y críticas literarias*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. pp. 557-565.
- Echeverría, Bolívar. 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Editorial Tramasocial.

- Escudero, Gonzalo. 1926. "Camilo Egas". En *Hélice*, No. 3, pp 10-11. Quito.
- 1926. "Hélice". En *Hélice*, No. 1, pp 1. Quito.
- Espina, Antonio. 1926. "La pintura moderna". En *Hélice*, No. 3, Quito. pp. 20-22.
- Fernández, María del Carmen. 2000. "Pablo Palacio y el contexto socio-cultural en el Ecuador de los años veinte y treinta". En Pablo Palacio. *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX
- 1991. *El realismo abierto de Pablo Palacio. En la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- García Ávila, Celene. 2013. "Pablo Palacio y Gilberto Owen: la novela de vanguardia". En Alicia Ortega y Raúl Serrano eds. *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*. Quito: Doble Rostro. pp. 309-330.
- García, Juan. 2004. "Lo aleatorio y el acaecer: Conocimiento e inmanencia contra la metafísica y contra el Poder." En Varios Autores. *Leer a Althusser*. En *Monográfico de ER, Revista de Filosofía*. En internet: http://www.elortiba.org/pdf/er_-_leer_a_althusser.pdf. (07-06-13). pp. 118-128.
- Hadatty Mora, Yana. 2009. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huidobro, Vicente. 1957 "El creacionismo". En *Poesía y Prosa: antología*. Madrid: Aguilar.
- 1957. "La creación pura". En *Poesía y Prosa: antología*. Madrid: Aguilar.
- 1957. "La poesía". En *Poesía y Prosa: antología*. Madrid: Aguilar.
- Jaramillo Alvarado, Pío. 2006. *El indio ecuatoriano*. Quito: Centro cultural de la Universidad Alfredo Pérez Geurrero.
- Maples Arce, Manuel. 1921. "Actual No. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista". En Jorge Schwatz. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra. Pp. 162-169.
- Mariátegui, José Carlos. 1928. "Defensa del disparate puro". En Mirko Lauer. 2001. *La polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM. pp. 78
- 1926. "Arte, revolución y decadencia". En Mirko Lauer. 2001. *La polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM. pp. 179-182.

- 1982. "La realidad y la ficción". En *Obras*. 1982. La Habana: Casa de las Américas. pp. 415-417.
- Moncayo Andrade, Abelardo. 2011. *Pensamiento Económico. Primera Parte*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura – Corporación Editora Nacional.
- Moreano, Alejandro. 2015. *Vanguardia y realismo en Ecuador*. Quito: Luna de bolsillo.
- Nietzsche, Friedrich. 1975. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nina, Fernando. 2011. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana.
- Ortega, Alicia. 2009. "Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura". En Pablo Palacio. *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*. Buenos Aires: Final abierto. pp. 11-36.
- Ortega y Gasset, José. 1994. "La deshumanización del arte". En José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 11-54.
- Osorio, Nelson. "Pablo Palacio y Julio Garmendia". En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 403-409.
- Palacio, Pablo. 2000. "Sentido de la palabra *realidad*". En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX. pp. 218-232.
- 2000. *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*. Madrid: ALLCA XX. pp. 143-184.
- 2000. *Débora*. En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX. pp. 111-141.
- 2000. "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z". En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX. pp. 48-50
- 2000. "El cuento". En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX. pp. 43-44.
- 2000. "Las mujeres miran las estrellas". En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX. pp. 25-28.
- 2000. "El antropófago". En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX . pp. 14-18.
- 2000. "Un hombre muerto a puntapiés". En *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX. pp. 7-13.
- 1933. Correspondencia. En Carlos Manuel Espinosa. 2015. *Correspondencia 1930-1972*. Loja: Casa de la Cultura Núcleo Loja.

- Pareja Diezcanseco, Alfredo. 1987. "El reino de la libertad en Pablo Palacio". En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 97-136.
- Peralta, Ántero. 1928. "Legítima defensa". En Mirko Lauer. 2001. *La polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM
- Pizarro, Ana. 1994. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Universidad Santiago de Chile.
- Quijano, Aníbal. 1991. "Modernidad, identidad y utopía en América Latina". En Edgardo Lander ed. *Modernidad y universalismo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad. pp. 27-42.
- Ribadeneira, Edmundo. 1958. "La amargura irremediable". En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 63-67.
- Ricœur, Paul. 2000. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Rivas, Vladimiro. 1993. "Un acercamiento a Hélice". En *Colección de Revistas Ecuatorianas LVII "Hélice"*. pp. 9-14. Quito: Banco Central del Ecuador.
- 1991. "Pablo Palacio". En *Desciframientos y complicidades*. México D.F.: Dirección de Difusión Cultural, Colección de Cultura Universitaria. En Celina Manzoni. 1994. *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rubio, Cecilia. 2013. "La narrativa de Juan Emar y la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio: una teoría geométrica del ser en el mundo". En Alicia Ortega y Raúl Serrano eds. *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*. pp.: 283-308. Quito: Doble Rostro.
- Rufinelli, Jorge. 1987. "Literatura, locura y sociedad". En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 137-161.
- Sánchez, Luis Alberto. 1932. "La vida del ahorcado". En Varios Autores. 1987. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas. pp. 55-58.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

- Sebreli, Mario. 2000. *La aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Serrano, Raúl. 2013. "Pablo Palacio: *Vida del ahorcado*: Los desbordes de la subjetividad". En Pablo Palacio. *Vida del ahorcado y relatos escogidos*. Buenos Aires: Final Abierto. pp. 11-50.
- . 2009. *En la ciudad he perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar – Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Sierra, Natalia. 2016. "Civilización o barbarie. Un ensayo sobre América Latina. En internet <http://documents.mx/documents/civilizacion-o-barbarie.html>. Acceso: 25/01/2016.
- Subirats, Eduardo. 1997. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.
- Terán, Enrique. 1932. "El arte de vanguardia". En *Élan* 4-5, Quito. pp. 122-128.
- Torres Riofrío, Luis. 1931. "Palpitaciones". En *Hontanar* No. 3. Loja, marzo de 1931. pp. 59-65.
- Tzara, Tristán. 1918. "Manifiesto Dadá de 1918". En *Revista Dadá* No. 3 Zurich. En De Mario Micheli. 1999. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 249-255.
- Vallejo, Raúl. 2005. "Prólogo". En Pablo Palacio. 2005. *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*. Venezuela: Fundación
- Varios Autores. 2012. *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara – 1930 a 1938*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Varios Autores. 1926. "Manifiesto". En *Hélice*, No. 1, pp. 7. Quito.
- Varios autores. 1919. "Los 'Ultras'". En *Caricatura* No. 47, Quito, diciembre. 1919. En Humberto Robles. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*. Quito: Corporación Editora Nacional – Universidad Andina Simón Bolívar.
- Žižek, Slavoj. 2005. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.