

LA FIGURA DEL MAL EN LA NARRATIVA DE PABLO PALACIO

Ángela Elena Palacios

La imagen de Pablo Palacio en los círculos literarios contemporáneos creció en parte gracias a su consideración como uno de los primeros narradores ecuatorianos que se ocupó en sus letras de la transgresión moral a partir de la imaginación.¹ Llegó a ser llamado, por ello, «nuestro Luzbel»² y se le juzgó algo así como un escritor maldito, consideración en la que tuvo que ver, además de sus rasgos literarios, el peso de la reconstrucción patética de su vida, en la que se subrayó su muerte en medio de la locura. En este ensayo, sin embargo, no interesa tanto si la biografía de Palacio fue o no la de un maldito, sino el sentido del mensaje maldito de su obra.

Para abundar en esta cuestión cabe aludir, en primera instancia, a su pertenencia a una sensibilidad cultural que ha desistido del tributo a la belleza, el bien y la verdad y deambula entre los sentidos éticos y su violación a partir de la pasión estética, entendida esta última como cómplice del placer absoluto. En el precario equilibrio entre moralidad e inmoralidad —o hipermoralidad en el sentido de Bataille, es decir, de moral particular y transgresora de la general— se mueven los personajes geniales de la obra de Palacio. Así acontece, por

1. Obras como *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia siguen esta línea de la transgresión moral a partir de la imaginación, a través de la elección de un personaje que pretende salir de la vulgaridad de su vida y volverse genial a través de un golpe bancario en asociación nocturna con desechables, por distintas causas, de la sociedad. La idea del mal, en este sentido, está suspendida en toda la narración, desde el epígrafe y el título de la obra dedicados a *Macbeth* y su mundo de conspiración y animales de la noche. Ver Abdón Ubidia, *Sueño de lobos*, Quito, El Conejo, 1994 [1986].
2. El autor de esta denominación fue Francisco Tobar, según expresa María del Carmen Fernández en *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Librimundi/Enrique Grosse-Luemern, 1991, p. 202.

poner un ejemplo, con el criminólogo que aparece en «Un hombre muerto a puntapiés» y reaparece en «El antropófago». En este personaje prevalece el dictado de su sensibilidad a la hora de juzgar los delitos. Desde este punto de contemplación se evidencia su seducción por ellos. Sin embargo, no se esfuma totalmente el punto de vista moral que, aunque solo sea formalmente, está también presente.

La imaginación se convierte en lugar desde donde privilegiar los sentidos malditos y por ellos se toma partido en la literatura de Palacio. Pese a esto, la tensión con la moral no desaparece e incluso es necesaria para garantizar un modelo a subvertir. Porque en el punto de vista estético de Palacio está la idea de la positivización de lo negativo, de la puesta en abismo de los sentidos de la realidad. Se trata de la rebelión de la imaginación como la parte adolescente del escritor que se opone a las normas en las que está inmerso. El mal se aparece como opción elegida por la imaginación en contraste con el mal como destino trágico que se ceba en la realidad. La violencia se queda en los confines de lo privado sin excederlos. Se manifiesta en los sueños de los personajes, como el del filicidio en *Vida del ahorcado*; en sus fantasías, como la planeación de un asesinato que puede permanecer impune, por parte del mismo ahorcado; o en el arte, como en la recreación artística de un crimen en «Un hombre muerto a puntapiés». A lo sumo la violencia se vuelve sobre los propios personajes y los lleva al suicidio, como ocurre con el mismo ahorcado o con Bernardo, el amigo que lo precede en la muerte. Eso sí, el punto de vista narrativo se deleita en la identificación con los personajes que circunstancialmente exteriorizan o buscan exteriorizar sus deseos: como el sexual de Octavio Ramírez o el sádico de Epaminondas —ambos personajes de «Un hombre muerto a puntapiés»—. O también con aquellos que son criaturas amorales —y en este sentido no transgresoras, sino creadoras absolutas— como el antropófago, que satisface sus deseos instintivos ajeno a la represión de la autoridad, como si se tratara de un animal o un niño —seres con los que es comparado a lo largo del relato—. El antropófago sigue sin noción alguna de culpa sus impulsos sádicos: «Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas».³ También disfruta del placer de devorar a su hijo, su antagonista como representante de la inteligencia —a los tres años éste «leía, escribía, y era un tipo correcto. Uno de esos niños serios y pálidos en cuyas caras aparece congelado el espanto»—.⁴ La reivindicación de los placeres intensos de los que gozan los

3. Pablo Palacio, «El antropófago», *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998, p. 109.

4. *Ibid.*, p. 108.

personajes amorales —aunque sea a través de su sublimación en las actividades de la imaginación— tiene que ver con un deseo de mantener vivo lo elemental humano en un mundo en el que avanza la deshumanización. Como expresa el ahorcado: «Un día los imbéciles no pudieron vivir solos y se volvieron impotentes para reclamar su calidad de hombres». ⁵ La obsesión por la conservación de la identidad y los anhelos propios llega a ver signos de su intento de destrucción en las relaciones con los otros —como la relación con Ana en *Vida del ahorcado*— y de ahí deviene la actitud misantrópica que se revuelve violenta pero internamente contra el mundo, sin llegar, como se decía, a pensar en una manifestación pública de la rebelión abierta contra la realidad.

A continuación serán tratados algunos rasgos de la literatura de Palacio que irán completando el sentido del mal en su literatura.

DECADENTISMO

La toma de posición a favor de la dinámica transgresora de la imaginación, en la que se alteran los sentidos de lo bello, lo verdadero o lo bueno privilegiándose el juicio estético sobre el moral hace que se opte por una postura decadentista. En este sentido, se toma partido por los personajes de los márgenes morales y por la inversión de los valores de la realidad. En la literatura de Palacio se confiere grado de naturalidad a lo considerado anormal desde los códigos de la realidad externa, siguiendo el camino de aquellos escritores que decidieron otorgar al arte el lugar de la violación de la moral y la armonía. En tanto seguidor de estas huellas literarias, Palacio transita por el camino de los cánones prohibidos. ⁶ Este aspecto decadente de la obra de Palacio ha sido ampliamente comentado y es lo que con fortuna se ha tildado de «anormalidad normal» en la obra del autor. Desde este punto de vista, la literatura de Palacio puede verse como una galería de monstruos y monstruosidades desde la visión de las reglas sociales —especialmente en ese recuento de anormalidades normales que, como señaló Humberto Robles, ⁷ es su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*.

Entre la muestra de valores negativos desde la moral y que se vuelven positivos en el arte de Palacio, podemos mencionar en primer término la locura, que es elevada a una de las categorías máximas de acercamiento a la realidad

5. Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*, *ibíd.*, p. 215.

6. Humberto E. Robles ubica a Pablo Palacio «dentro de una rancia tradición que por vía de Lautréamont llega hasta el surrealismo, después de hacer pausa en Jarry y el movimiento Dadá». Ver su artículo «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Cultura* (Quito), 20 (septiembre-diciembre, 1984): 68.

7. *Ibíd.*, p. 68.

integral —en «Las mujeres miran las estrellas» está la siguiente reflexión: «Solo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales»—.⁸ La enfermedad es otra de las categorías espiritualizadas, como ocurre en «Luz lateral». En este relato la sífilis, anunciada a través de un sueño premonitorio, es asumida inicialmente con cierta alegría, como un don que va a otorgar una singularidad que colocará al personaje por encima de la mediocridad del hombre común y sus valores triviales y que lo hará un ser atractivo en su morbosidad:

En otro tiempo aquel sueño [el del anuncio de la enfermedad] lo habría aceptado con una especie de placer, que su realidad modificaría totalmente mi vida, dándome un carácter en esencia nuevo, colocándome en un plano distinto del de los demás hombres; una como especie de superioridad entrañada en el peligro que representaría para los otros y que les obligaría a mirarme —se entiende de parte de los que lo supieran— con un temblor curioso parecido a la atracción de los abismos.⁹

Es destacable la semejanza de esta idea de la enfermedad con la que se encuentra en «Lepra» un relato escrito años después por Dávila Andrade e incluido en *Trece relatos*. En esta narración también existe la premonición de la enfermedad por parte del personaje y la consideración inicialmente positiva —como forma de reafirmar y ampliar su voluntad de distancia con el mundo— de ésta. Además de, por un momento, pensar con delectación en su propia podredumbre, vislumbra con soberbia y agrado el poder que le puede conferir la identificación de su dolencia con fuerzas oscuras. Y lanza este juramento:

Se dijo que sería el espanto de sus semejantes, a los cuales amedrentaría lleno de amarga complacencia. ¡Ojalá llegaran a informarse pronto y a huirle, temblando! ¡Cerraría las ventanas las maderas iríanse pudriendo envueltas en negras germinaciones; la hierba salvaje empezaría a trepar por los muros; el techo se tornaría fofo por la podre y ¡se hundiría! Él siempre embozado en su poncho de Castilla, saldría por la noche a merodear los campos y aterrorizar a los perros vagabundos.¹⁰

En una segunda reflexión acerca de las consecuencias de la enfermedad, el temor asalta al personaje. Así sucede también en «Luz lateral»: «Mientras iba a un médico, me puse a meditar en la situación que me colocaría, de ser verdad, la innovación extraña que presentía. En aquellas circunstancias mi deseo

8. Pablo Palacio, «Las mujeres...», *op. cit.*, p. 121.

9. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 132.

10. César Dávila Andrade, «Lepra», *Trece relatos*, Quito, Libresa, 1995, p. 228.

no era el anteriormente apuntado; le había reemplazado el miedo estúpido que me batía los sesos...».¹¹ De algún modo, más notable en el relato de Dávila Andrade que en el de Palacio —donde la angustia no abandona al personaje— la enfermedad va a resultar modificando positivamente sus percepciones de la vida y de los otros.

Se omitirá el tratamiento de la noche y la muerte porque ya se aludió a sus sentidos en pasajes anteriores. Tan solo reiterar que, como la enfermedad, son cuestiones por las que el personaje se siente atraído y teme al mismo tiempo, es decir, se siente fascinado. La deformidad física —acompañada de la transgresión moral— se halla en «La doble y única mujer». El monstruo es realmente considerado como semidiós debido a su percepción especial del mundo. Su tragedia es no poder eludir los conflictos de su cuerpo y de su alma con la cotidianidad humana. Porque no solo se trata de una inadaptada física, sino moral. Detesta, por ejemplo, el hábito hipócrita del ‘arrodillamiento’ al que suelen recurrir los hombres para solicitar favores:

[...] había alcanzado a observar que las súplicas, los lamentos y alguna que otra tontería, adquieren un carácter más grave y enternecedor en esa difícil posición; hombres y mujeres pudieran dar lo que se les pida, si se lo hace arrodillados, porque parece que esta actitud elevara a los concedentes a una altura igual a la de las santas imágenes en los altares, desde donde pueden derrochar favores sin mengua de su hacienda ni de su integridad.¹²

A fuerza de estar al margen no siente el principio social. Ni siquiera el amor filial, pues tras ser constantemente demonizada por sus propios progenitores, especialmente por su padre, celebra en vez de lamentar sus muertes.

El gusto por una estética grotesca —en oposición a la de los adoradores de la belleza convencional— se encuentra, por ejemplo, en la primera y la segunda «Brujería». En la primera «Brujería» se echa de menos el placer estético que hubiera proporcionado la relación amorosa entre la bruja enamorada y espantosamente fea con su joven cliente, con lo cual se valoriza una imagen que precisamente por horrible hubiera sido bella, dentro del gusto por lo feo de la estética decadente: «Pero lo que más me habría gustado sería sin duda esa magnífica elegía de las bocas, para usar los términos de los literatos finados».¹³ La segunda «Brujería» es protagonizada por Bernabé, un brujo que, como manda la convención, también es de facha grotesca: «largo de nariz chata, ojos viscosos y boca prominente; de cabello enmarañado y nuca foruncu-

11. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 132.

12. Pablo Palacio, «La doble...», *ibíd.*, pp. 143-144.

13. Pablo Palacio, «Brujerías. La primera», *ibíd.*, p. 114.

losa».14 Su venganza pasional sobre la persona amada es valorada estéticamente. Bernabé es capaz de otorgar a una retaliación vulgar por causa de infidelidad — venganza que es éticamente reprobable— una resolución artística. En ambas «Brujerías» curiosamente sale ganando el mal y los brujos sobre el bien y los anodinos personajes de belleza convencional.

La prostitución como actividad positiva en cuanto entrega al placer, es reivindicada en personajes como la «momia secular de la pasión» que golpea la puerta de la familia en «El frío» o la «canalla» que da asilo al protagonista de «Luz lateral» cuando huye de la razón hipócrita de Amelia. Adriana, la amada de «Una mujer y luego pollo frito» es algo promiscua y gusta de la literatura pornográfica. Un calavera idealista, como el Balcache, protagoniza «Los aldeanos» (1923). Personajes amorales sobre los que recae la simpatía estética son, por ejemplo, el antropófago, de quien ya se habló suficientemente líneas arriba, o los niños ajenos a las normas de la realidad e inmersos en los sueños en «El frío». En fin, la relación de 'anormalidades normales' en la obra de Palacio se podría extender más.

Tan solo se señalará, por último, que en los personajes geniales suele haber un punto de dandismo que los conduce a un gusto por lo raro. El protagonista en el que este aspecto es más explícito es el de «Una mujer y luego pollo frito». En éste, el gusto por la anormalidad es crónico —como opina el mismo personaje «es normal sentir la tentación de lo anormal»— especialmente por la física:

Sería bueno recordar que siempre estaba yo mirando aquellos dientes desiguales, amarillentos y sucios de un antiguo amigo; y que apenas me di cuenta de que la mujer de quien voy a hablar hacía una facha ridícula con sus pies demasiado largos, bastante oblicuos con las puntas hacia afuera, al final de unas pantorrillas esmirriadas, yo tenía especial cuidado de quedarme tras ella cuando paseábamos, a fin de estar mirando aquella horrible quiebra de la línea.¹⁵

Un personaje que petardea desagradablemente la comida le produce tal impresión que induce el sueño o recuerdo —no se precisa muy bien en la obra si es lo uno o lo otro— de la relación con Adriana. En la atracción por esta mujer juega un papel nada insignificante la pasión fetichista por la deformidad de sus pies, como el mismo personaje manifestaba en las líneas citadas. Su mirada parece agrandar —como una lente de cine expresionista— las singularidades físicas y morales que saltan a la vista en los primeros contactos con los otros: en el momento de conocer a Adriana sus primeras impresiones tienen que ver con la cojera de su acompañante, la suciedad de los dientes de una pri-

14. Pablo Palacio, «Brujerías. La segunda», *ibíd.*, p. 117.

15. Pablo Palacio, «Una mujer y luego pollo frito», *ibíd.*, pp. 333-334.

ma, el lesbianismo evidente de otra, la mirada oblicua y la gordura de una tercera y cuarta familiares de la mujer. Además, en la belleza de Adriana juega un papel importante la degeneración de su cuerpo en inmundicia y finalmente, en muerte —el protagonista está haciendo su confesión porque «hoy su muerte» le autoriza—. En el relato de «Luz lateral» también existe cierta atracción del personaje por su amante en la que influye poderosamente la pasión pedófila —porque Amelia es apenas una niña cuando traba amistad con el protagonista— y el aire mortecino de ésta, causado por los síntomas de la sífilis ya presentes en la palidez de su rostro y muy especialmente en sus ojos —«bajo cada ceja debió tener una media luna de tinta azul»¹⁶ y labios. En la parte de la alucinación final del personaje, Amelia se le presenta como imagen virginal, bajo la forma de efigie mística que, como sugirió Bataille, suele asociarse al erotismo y la muerte.¹⁷ De la pasión necrófila ya hablamos en otra parte de este ensayo, pero hay que subrayar de nuevo la apariencia erótica que tiene para su contemplador el cadáver de mujer tendido sobre la mesa de disección en *Vida del ahorcado*.

Para finalizar este apartado se debe señalar que, muy de la mano del gusto decadente, se encuentra en la obra de Pablo Palacio lo *kitsch*.¹⁸ En la presencia de lo *kitsch* se percibe, además del doble sentimiento de acercamiento y parodia, un gusto por la descontextualización de lo grave, una tendencia a convertir en inarmónico lo armónico y por tanto a desacralizar. Cerca de lo *kitsch* está, por ejemplo, la creación de los personajes ridículos de Palacio —como el Teniente o los sociólogos de «Un nuevo caso de mariage en trois» y «El cuento»— por la descontextualización de sus supuestos sentimientos de platonismo amoroso e identificación con el sentimentalismo del cine rosa, en realidades cotidianas y vulgares alejadas de éstos.

FEÍSMO

El gusto por lo feo de la estética decadente puede también ser llamado *feísmo*. Pero este término no está exento de cierta vaguedad por lo que se presta a su uso en muchos sentidos. Se menciona este aspecto porque precisamente alrededor de la noción de *feísmo* se levantó una pequeña polémica que involucró a un crítico cercano al pensamiento y a las concepciones del arte de Pablo Palacio, como fue Luis Alberto Sánchez, y a José de la Cuadra, uno de

16. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 129.

17. Sobre esta idea leer Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997 [1957].

18. Sobre lo *kitsch*, puede leerse el artículo de Mario Praz «El *kitsch*», *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 400-403.

los voceros de las opiniones estético-ideológicas de la generación de los 30. Lo que puede leerse en la superficie y en el fondo de los sentidos de *feísmo* que manejaban ambos autores servirá para constatar todavía más las diferencias entre las ideas del mal en Pablo Palacio y en la generación de los 30.

En diciembre del año 1932, Luis Alberto Sánchez escribe su reseña sobre *Vida del ahorcado*. Si Gallegos Lara, en su comentario publicado muy poco después, va a admirar los logros formales pero también a disentir con fuerza de los contenidos ideológicos que se agazapan tras el realismo sicológico, Luis Alberto Sánchez aprovecha primero su espacio para expresar su opinión desfavorable respecto a la narrativa social, otorgándole el calificativo de «feísta» ya que «el montuvio aparece en un ambiente de mera lujuria, de estupro y de violación, de hurto y rijosidad, y solo entre la dura explotación y la protesta incesante. Pero ¿cómo esta protesta no se plasma en actos?». ¹⁹ Este juicio tiene un matiz acusatorio, ya que el sentido del adjetivo es claramente peyorativo para Sánchez, y sus afirmaciones se sitúan en el contexto de la tirantez estética y política de un seguidor del aprismo con los presupuestos artísticos de autores próximos al Partido Comunista.

Sánchez parece utilizar el término en el sentido de gusto por la mostración detallada de las miserias, en la línea del naturalismo, sin intención ulterior. José de la Cuadra, para aclarar su opinión sobre asociaciones como ésta, que se encuentran en la atmósfera intelectual ecuatoriana del momento, y para esclarecer, con conocimiento de causa, la mirada de la literatura de su generación sobre los aspectos desagradables de la vida, escribe en el mes de octubre de 1933 una reseña titulada «¿Feísmo? ¿Realismo?». ²⁰ En ella, rechaza las acusaciones de *feísmo* y realismo —en el sentido de naturalismo—, que entiende como dos visiones divergentes, ausentes ambas de la generación de los 30: «Supónese, sobre todo en ciertos sectores de opinión, que se trata de un arte feísta que ha reemplazado el amor a lo bello por un descastado impulso a cuanto no lo sea, en cuyo afán como que encontrara una delectación morbosa». ²¹ El *feísmo*, para Cuadra es predilección estética decadente propia del *arte por el arte*. Se fundamenta en una voluntad de contraste que «esconde un significado de oposición». En este espíritu herético que «guarda equivalencias con el satanismo o adoración del diablo, en religión», la elección del mal resulta, en últimas, necesitar del bien, que fundamenta su transgresión. Dice Cuadra que en «el arte por el arte, el feísmo resulta tan imprescindible como el principio del mal para el del bien y como la negación para la afirmación. Ba-

19. Citado por María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 176.

20. José de la Cuadra, «¿Feísmo? ¿Realismo?», en Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976, pp. 183-185.

21. *Ibid.*, p. 183.

lance de contrarios». ²² Cuadra entiende que el impulso deliberado hacia el mal del *feísmo* decadentista es inocuo como disidencia sincera, pues su transgresión requiere el orden y, según el escritor, finalmente se sataniza lo que se adora. La opinión de Cuadra se suma entonces a otras que han interpretado a los blasfemos de la literatura, como Charles Baudelaire o Barbey d'Aureville como devotos de lo que profanan.

La elección del mal de los decadentes —y en este sentido la de Pablo Palacio,²³ que está próximo a su concepción— se encierra, como se vio, en la imaginación y en el arte como esferas con una dinámica autónoma de la realidad externa. No pretende un cambio real del estado de las cosas, que es lo que persigue la narrativa social. Desde esta crítica al decadentismo, se lee el desacuerdo de Gallegos Lara con la postura estético-ideológica de Palacio, con la ausencia en la obra del escritor lojano de una posición ética clara frente a los valores burgueses que no podían ser eludidos pese a su refutación desde la realidad interior por los personajes.

En la reseña de José de la Cuadra resulta también desechada la analogía de la concepción artística de la generación de los 30 con el sentido de delectación en la descripción de los más nimios detalles escabrosos de la realidad que era practicada por los epígonos de Zola. Esta idea era la que Sánchez catalogaba como «feísta». Si bien es cierto que en la literatura de los 30 se descorre el velo sobre los más oscuros rincones de la vida, Cuadra argumenta que esta acción no está motivada por una intención de mostrar cruda y descarnadamente lo desagradable del mundo —como ocurría en el naturalismo— sin más ambiciones.

Muy al contrario, expresa Cuadra, al lado de la mostración hay una interpretación tendenciosa de los hechos en la que se imprime un contenido de denuncia. Cuadra opta por designar la estética de los jóvenes escritores de los 30 como *verista*, tras rechazar el adjetivo de *feísta* —en la acepción decadente— y la asociación con la fría descripción naturalista de las miserias físicas y morales —que para algunos también podría denominarse *feísmo*—. *Verista*, porque pretende trasladar con sinceridad la realidad y haciéndolo muestra la deformidad moral y el horror que forma parte natural de ella. No elige ni desentierra alevosamente la parte oscura del mundo para convertirla en objeto de una estética, como hace el decadentismo —«La literatura ecuatoriana actual no intenta beber en fuentes cegadas, no se obceca en desenterrar cadáveres», dice

22. *Ibíd.*, p. 184.

23. Palacio utiliza, en menor medida, los recursos y las concepciones de lo desagradable como realidad repulsiva sin espiritualizaciones. Están ahí cuando el lector recorre, con la cámara subjetiva situada en los ojos del Teniente, los bajos fondos quiteños, cruza la puerta del prostíbulo y se encuentra con la panorámica dantesca de los hijos de las prostitutas arrojados como trapos y la espera angustiada de los clientes.

Cuadra—²⁴ no fuerza la inarmonía, sino que la traslada *verazmente* como parte del mundo. La estampa de la realidad ecuatoriana se muestra al desnudo, sin embellecedores. El mal, en este sentido, está trágicamente unido a la realidad y no es postura caprichosa, vendría a decir José de la Cuadra.

Pero la realidad no se exhibe sin más. Como valor añadido se pretende herir con su «verdad dolorosa y escueta» y suscitar la protesta ante ella. Y es que la estética de Cuadra y sus compañeros de viaje literario se liga a la moral y por ello se declaran escritores de naturaleza tendenciosa que focalizan lo desagradable para denunciarlo y no para considerarlo desde la mirilla del placer del hombre por el horror y la barbarie —como hacen los decadentes y, en cierto modo, también los naturalistas puesto que su ambición de positivismo se ve cruzado también por el deleite irracional por los pormenores repulsivos—. Humberto Robles, comentando este artículo de Cuadra, recoge así esta idea: «En la primera actitud [la de los decadentes], la atracción por lo feo conlleva un sentido de placer. En la segunda [la de la veracidad], se perfila un sentido de indignación moral, un afán por exigir justicia y estimular enmiendas. Dicho de otro modo, en un caso el objeto es deleitar, en el otro es denunciar».²⁵

A pesar de las manifestaciones hechas por José de la Cuadra respecto a este alejamiento del placer por lo feo y la intención de subrayar la repulsa moral ante éste, algo sublime se cuele en la narración de la violencia desatada, especialmente en los relatos de la línea de lo telúrico-mágico del Grupo de Guayaquil, como se expresó en el comentario de las obras de este movimiento. La selección de las zonas corrompidas de la realidad o simplemente ‘bárbaras’ por naturaleza no es ajena a la suscitación de cierto placer que ninguna sensibilidad artística puede eludir, aunque pretenda partir de asepsias positivistas —como el naturalismo— o superponer puntos de vista morales —como acontece con la generación de los 30—.

EL GÉNERO POLICIAL

Según Freud, en *El principio del placer*, la literatura, en un mundo en el que se ha consumado el proceso de secularización, como es el moderno, se convierte en instrumento de transgresión de la ley de Dios. A la novela policial le corresponde quebrantar el artículo quinto, aquel del «no matarás».²⁶

24. José de la Cuadra, «¿Feísmo?...», en Humberto E. Robles, *op. cit.*, p. 184.

25. Humberto E. Robles, «Principios estéticos de José de la Cuadra», *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 84-85.

26. Esta idea es citada por Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo: supuestos históricos y cul-*

En ningún lado aparece un Dios justiciero dispuesto a castigar la transgresión, sino tan solo un detective que se abandona al análisis del crimen como actividad que proporciona placer a su inteligencia. Al menos en la tradición inglesa de la novela policial, la justicia es elemento relativo para el investigador que suele ser dueño de una ambigüedad moral que le hace mirar con escepticismo la autoridad policial y con simpatía los bajos fondos y el ingenio delictivo. Todo esto viene al caso de uno de los más logrados cuentos de Pablo Palacio, como es «Un hombre muerto a puntapiés» que además de ser puerta de entrada a su madurez literaria y contener una poética de su ficción, elige los delineamientos de la novela policial arriba señalados. Lo cual no es gratuito. Habla de un ámbito moderno, como es el urbano, cuya dinámica suscita la novela policial.²⁷ Con este relato, Pablo Palacio se permite transgredir la moralidad y depositar sobre una obra de imaginación las pulsiones prohibidas en la tradicional sociedad serrana de su tiempo, como lo hacía la novela policial inglesa en la férrea época victoriana, o la novela negra norteamericana en la época de las prohibiciones de la gran depresión. En este sentido, es obvio que la literatura de Palacio se reivindica como lugar legítimo de violación ética y elige el espacio del mal, aquél que prefería la novela policial y su antecedente el género gótico, géneros ambos que van a influenciar fuertemente los sentidos de la narrativa moderna. De hecho, en el relato policial, la vacilación entre la ética y la estética del personaje, entre la sanción moral —frente a la curiosidad del comisario por las razones del interés por el crimen dice el personaje que: «Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...»,²⁸ y por lo bajo se ríe y desdice esta afirmación— y la atracción por la sicología del criminal —que implica una *catarsis* en la satisfacción de sus deseos, especialmente la pasión sádica de Epaminondas, ya que la sexual de Octavio Ramírez finalmente no encuentra salida— es innegable:

turales, Bogotá, Universidad Externado de Colombia / Fondo de Cultura Económica, 1987 [1983], pp. 75-76.

27. Como expresa Benjamin, la novela policial encuentra su inspiración en la nueva dinámica de la ciudad moderna y las masas que la habitan que da lugar a una situación favorable para ocultar e incluso alimentar las pasiones criminales. Éstas y lo que Benjamin llamaba «fantasmagoría» de la ciudad están presentes en la atmósfera que Palacio crea en «Un hombre muerto a puntapiés». En el contexto urbano vive siendo ignorado un extranjero de procedencia indeterminada, que vaga anónimamente por las calles para satisfacer su deseo, encontrando la muerte a manos de uno de tantos obreros que alimentan las fábricas de la ciudad. Finalmente miles de lucecitas «fantasmagóricas» rodean la escena del crimen y contribuyen con su anonimato al olvido de éste. En «Los aldeanos» ya se dibujaba esta imagen de la ciudad como monstruo que engullía a los personajes venidos del campo. Ver la idea de Benjamín en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 55-60.
28. Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», *op. cit.*, p. 95.

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!:

Así:

¡Chaj!

{ con un gran espacio sabroso

¡Chaj!

Y después: ¡cómo se encarnizaría Epaminondas, agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen a sus víctimas a puñaladas! ¡Ese instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego, sobre los cuellos de los amigos hasta que queden amoratados y con los ojos encendidos!

¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj!

¡Chaj! { vertiginosamente,

¡Chaj!

en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas.²⁹

En «El antropófago», relato que prosigue a «Un hombre muerto a puntapiés» en el primer y único libro de cuentos que Palacio publicara, hay una continuidad de intenciones. No solo porque el personaje narrador es el mismo —un estudiante de criminología algo heterodoxo— sino porque la vacilación de éste entre un interés falso por la justicia y una mirada sincera, desde un punto de vista estético, sobre la crueldad coinciden. Igualmente hay una seducción por el comportamiento del antropófago que llega al extremo de la reprobación de todo intento de coartar su gozo salvaje:

Se abalanzó gozoso sobre él; lo levantó en sus brazos, y, abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más.

El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger.

Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios.

¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!

Y como no hay en la vida cosa cabal, vinieron los vecinos a arrancarle de su abstraído entretenimiento. Le dieron garrotazos, con una crueldad sin límites; le ataron, cuando le vieron tendido y sin conocimiento; le entregaron a la Policía...³⁰

29. *Ibíd.*, pp. 101-102.

30. Pablo Palacio, «El antropófago», *ibíd.*, pp. 110-111.

La importancia del género policial en este relato de Palacio ha sido señalada, entre otros, por quien quizás haya hecho hasta ahora el estudio más completo de la obra de Palacio y que ha sido por cierto uno de los pilares bibliográficos de este estudio, como es María del Carmen Fernández. El acento se ha puesto en la vertiente paródica de algunos elementos, como la voluntad de subvertir la lógica científica o los tics detectivescos —sobre todo la extravagancia crónica del investigador—, que efectivamente también se encuentra en el relato. Pero, si es cierto que existe el elemento de burla, hay que tener en cuenta que ésta siempre está atravesada por el homenaje, como todo elemento que nunca se encuentra en estado puro en el tubo de ensayo de Palacio. También se ha señalado la voluntad de desacreditar el supuesto acuerdo del detective con la justicia y el orden establecido, acuerdo que en modo alguno es cierto según lo expresado, al menos para la tradición inglesa³¹ que parece tener presente Pablo Palacio, al proponer como su particular investigador a un personaje cuya voluntad de servicio a la justicia es tan formal como ficticia. Las autoridades se ridiculizan: se pone en evidencia la negligencia del celador que en vez de llevar a la víctima a un hospital, la invita y luego la obliga, moribunda, a acudir a la comisaría a prestar declaración, donde muere seguramente en las manos de algún torpe médico; el comisario encargado del caso muestra enorme desinterés por descifrar el misterio y es tratado —siguiendo la convencional animadversión del detective por el sabueso policial— como una persona algo necia.

En aquello que sí se distancia Palacio de las convenciones del género policial es en la elección de víctima, asesino y suceso. Estos elementos pasan por vulgares e intrascendentes —ocupan solo unas pocas líneas de la crónica roja y pronto son olvidados por la prensa y autoridades— y son sin embargo rescatados para el relato literario por el narrador. En la novela policial clásica los delitos investigados siempre involucran de algún modo a personajes relevantes de la vida pública, ciudadanos adinerados o, en su defecto, pasan a ser importantes por las extrañas circunstancias que los rodean. En este caso, lo extraordinario y misterioso no pertenece al caso en sí, ni a la identidad de la víctima o el asesino, sino a la mirada —que tiene que ver más con la imaginación que con el análisis— que el detective deposita sobre éstos. De hecho, el narrador, para sacarlos de la vulgaridad, los reinventa y al tiempo los acerca a sí, se mete en su piel y hace que el lector le siga. Primero en la piel de Octavio Ramírez: «A las ocho, cuando salía, le agitaban todos los tormentos del deseo.

31. En la novela policial inglesa el detective, como es el caso paradigmático de Holmes, es independiente y desempeña labores de asesoramiento a cualquier cliente en dificultades, entre los cuales están los detectives ortodoxos de Scotland Yard y los detectives privados. En la tradición francesa, como en el caso del detective Lecoq, el investigador sí suele ser funcionario de la policía y por tanto comprometido con los valores del orden.

En una ciudad extraña para él, la dificultad de satisfacerlo, por el desconocimiento que de ella tenía, le azuzaba poderosamente». ³² Sigue su vagabundeo por la ciudad en busca de la satisfacción de su deseo que va en aumento, que se encuentra primero con un recio cuerpo de un obrero y luego con un muchacho que resulta ser el hijo de éste. Cuando reaparece Epaminondas, el primer obrero que acabará siendo su asesino, el autor se transporta a la piel del deseo criminal de este personaje y al placer de los puntapiés.

En este sentido, de vinculación mayor de los hechos investigados a la creación de la imaginación del narrador —que no es detective ³³ sino artista, y que no investiga sino inventa— Palacio le da un giro a su relato que se convierte, en últimas, en una reflexión sobre la relación del escritor y el acto de escribir con la realidad. La literatura, en este sentido, se sustenta en la realidad pero para subvertir sus valores y construir nuevos a través de la imaginación.

El método inductivo particular que dice defender el narrador de este relato se aparta de todo sistema científico e incluso del sustento mismo de la inducción, que es la intuición. Evidentemente hay más vínculos de la intuición —sobre la que descansaba, por ejemplo, el trabajo de Dupin, el detective de Poe— con la imaginación, en contraste con la deducción —el método de Holmes, el investigador de Conan Doyle— que ya es un sistema de análisis de mayor radicalidad científica. Sin embargo, la intuición, en todo caso, tiene finalmente una sustentación lógica, aunque el proceso seguido para derivar hacia ésta sea secreto. ³⁴ El trabajo del criminólogo de «Un hombre muerto a puntapiés», por el contrario, descansa totalmente sobre la falta de lógica y la creatividad. Si realmente prestáramos atención a sus afirmaciones y si verdaderamente sus indicios no fueran ficticios sino lógicamente comprobados posteriormente, nos hallaríamos ante una poética del arte como revelación primera de la verdad al modo platónico. Este sentido de revelación, sin embargo, se

32. Pablo Palacio, «Un hombre...», *op. cit.*, p. 99.

33. Los tres factores que se suelen tener en cuenta en una investigación —lo analítico, lo psicológico y lo matemático—, se supeditan a la lógica ilógica de la imaginación. Especialmente el primero y el último, que interesan menos al narrador, tienen soluciones absurdas y proporcionadas por analogías subjetivas —por ejemplo el nombre de la víctima parte de la asociación con la nariz de un emperador romano, la característica de su 'vicio' se origina a partir de un accidental dibujo del busto de la víctima que le recuerda el de una mujer etc.— El factor psicológico es el que más le interesa y desarrolla, pero no lo deduce sino que lo inventa, como un escritor construye la psicología de sus personajes.

34. Esta idea del alejamiento tanto del método inductivo como del deductivo también se halla en «Las mujeres miran las estrellas». En este relato se dice que «el hombre de estudio no ve estas cosas o permanece escarbando en las narices del tiempo la porquería de una fecha o hilvanando la inutilidad de una imagen, o abusando inconsiderablemente de los sistemas inductivo y deductivo»; Pablo Palacio, «Las mujeres...», *op. cit.*, p. 123.

parodia en favor del arte como creación a partir de la subversión de la realidad.

La investigación policial y el arte siempre han tenido una relación estrecha y por ello el género policial ha sido tan cercano a la reflexión sobre el arte. Esta relación se fundamenta en que ambos son ejercicios de hermenéutica. El delito debe ser interpretado para esclarecer la realidad. El arte interpreta también la realidad, aunque tiene unas posibilidades mayores que le permiten cuestionarla e incluso modificarla. Ambas tienen como resorte el misterio. En la investigación policial real, así como en la novela de detectives, el misterio tiene su origen en ciertas disposiciones extrañas de los delitos que paso a paso se diluyen ante las explicaciones lógicas. El misterio en el texto de Palacio aparenta tener el mismo principio y fin. Sin embargo, como la hermenéutica del arte, tan solo tiene de realidad el cuerpo del delito. El misterio y su resolución son valores añadidos por la imaginación. Ésta es la que hace que las letras de la palabra VICIOSO se agranden y se conviertan en obsesión al lado de los motivos del silencio de la víctima. Y ésta es la que 'soluciona', con la mediación de la elaboración fantasiosa, el misterio.

La literatura policial, al igual que todo arte, acaba haciendo una autopsia de la realidad subcutánea, que contiene grandes dosis de corrupción y deseo. A pesar de que la sistematicidad quirúrgica del detective para desvelar la anatomía del crimen parece convincente, sobre éste siempre planeará algo inexplicable ligado a lo irracional y maldito. Es esta parte la que Pablo Palacio rescata en su recreación del género policial y la que sirve para aludir a su concepción del arte. Arte que se construye precisamente sobre los fuegos fatuos de la pasión que danzan sobre la disección razonable de la realidad.

DOS ASPECTOS CONCLUSIVOS DEL MAL EN LA NARRATIVA MODERNA ECUATORIANA: EL SÍMBOLO Y EL DOBLE

Para cerrar esta aproximación a los sentidos del mal en la narrativa escrita alrededor de la década de los 30, se ha omitido hasta ahora un aspecto a partir del cual se resumen las diferencias vistas entre la concepción del mal en las dos tendencias estudiadas a lo largo de este texto. A partir de una apreciación de sus formas de concebir las representaciones simbólicas son deducibles sus divergencias.

A la visión trágica de la generación de los 30, y particularmente a la línea de lo telúrico-mágico del Grupo de Guayaquil, le corresponde la encarnación del mal en lo que se caracteriza como *símbolos prerracionales*. En un mundo

donde las experiencias tenebrosas del hombre se proyectan bajo formas mitológicas, el llamado del mal —asociado estrechamente al instinto de muerte— se objetiva de forma fetichista sobre las fuerzas de la naturaleza como por ejemplo el tigre, el tiburón, las islas o embarcaciones malditas. Esta exteriorización de los miedos, que es consecuencia de una visión del mal en términos de destino, se halla fundamentalmente en la mirada de los héroes trágicos.

Los símbolos prerracionales tratan de traducir la experiencia tenebrosa en formas que huyen a toda aprehensión que no sea mágica y por ello se mantienen más ligados al misterio. Son formas que no pueden ser penetradas y tan solo se dejan contemplar con estremecimiento. Los demonios que en el mundo moderno se atribuyen a la factura del propio hombre, se muestran como seres sobrenaturales que cohabitan con lo humano. Si la violencia intrínseca del hombre es suscitada por algo exterior a éste e impenetrable, el narrador omnisciente —que en contadas oportunidades se permite la introspección— se convierte en un contemplador. La plasmación literaria de esta concepción roza, entonces, lo cinematográfico y lo teatral, artes ligadas a una proyección visual de la narración, que es la que interesa para comunicar los símbolos prerracionales. Por esta razón, este tipo de representación simbólica es dominada por dos autores que tienen un hondo sentido de lo teatral y de lo trágico, como Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra. Al igual que en el auto sacramental, que influencia poderosamente una obra como *Siete lunas y siete serpientes* y resume la concepción simbólica del mundo premoderno, lo sensible y lo suprasensible se unifican en figuras alegóricas que son tangibles para los personajes.

Tan tangible como las figuras de los autos sacramentales o las danzas de la muerte es la transformación involuntaria del propio cuerpo en un ser desconocido. Se trata de un doble involuntario, que toma un cuerpo y ejerce un comportamiento diabólico señalado por potencias superiores y ocultas. Cuando Candelario Mariscal se transforma en caimán o cuando el brujo Bulu Bulu se metamorfosea en tigre o mono están poseídos y por lo tanto no son dueños de sus actos sino portavoces de fuerzas externas.

En Pablo Palacio hay un giro considerable hacia una nueva forma de entender el símbolo y el doble, y por lo tanto el mal. Palacio ya está del lado de una concepción simbólica moderna, que lo entiende como reflejo de la propia subjetividad. Se mantiene el misterio, pero se lo circunscribe a causas humanas. El doble, o el también llamado *Doppelgänger*, es producto de una conciencia escindida del hombre. Los impulsos hacia el mal son inherentes al hombre e incluso son intencionalmente reivindicados desde la imaginación como modo de contravenir la realidad.

Como se veía al hablar de la «La doble y única mujer», el monstruo era en principio materialización simbólica del subconsciente de la madre. La pro-

pia constitución de la protagonista como monstruo que no solo arrastra un doble cuerpo sino también una doble constitución síquica alude a la contradicción entre instinto y razón que se verifica en todo ser humano. El lado de la inteligencia sojuzga y arrastra como sombra a una parte sensitiva y emocional, que esconde, por ejemplo, una especie de memoria involuntaria de los acontecimientos. A pesar de que es refrenada esta parte alterna, acaba por imponer su mensaje de muerte: «Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo. Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos». ³⁵ Entendiendo su composición paradójica como parte de una *siquis* singular, el personaje se defiende contra la perspectiva mitológica de los teratólogos que la consideran doble y argumenta que: «Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo-primera; lo mismo inversamente. Hay *entre mí* —primera vez que se ha escrito bien *entre mí*— un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera». ³⁶

La doble y única mujer es, en consecuencia, un símbolo nuevo de la duplicidad entre sentido y sensibilidad, de la lucha entre el bien y el mal en el seno del hombre sin la intervención de fuerzas trascendentes, de las que eran proyecciones los símbolos prerracionales. La literatura se convierte para Palacio en el espacio donde hacer un llamado, con la intercesión de este nuevo símbolo, al lado maldito de la imaginación, como un lugar donde intencionalmente desdoblarse. Sus personajes son ‘arrojados’ de sí como lo era el Teniente de *Débora* y algunos, como él mismo a través de la literatura, tratan de huir del *vacío de la vulgaridad* a través del placer transgresor —como el de Epaminondas o el filicida— o simplemente del placer, sin calificativos —como el del antropófago—, que es el más envidiado e inaccesible. La literatura, bajo esta mirada de Palacio, es el lugar de elección del mal a través de la imaginación, mientras que en la generación de los 30 se convierte, mayormente, en una potencia que habita trágicamente en la literatura del mismo modo que lo hace en la realidad del mundo y del hombre. ✱

35. Pablo Palacio, «La doble...», *ibid.*, p. 149.

36. *Ibid.*, p. 140.

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique, comp. *Narradores ecuatorianos de los 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXI.
- Carión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas (diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador)*, Quito, Planeta, 1986.
- «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960 (en una perspectiva latinoamericana)», *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Dávila Vázquez, Jorge. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998, pp. 341-348.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década de los 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Librimundi, 1991.
- Jaramillo, Gladys; Pérez, Raúl; Zavala, Simón, eds. *Índice de la narrativa ecuatoriana*, Quito, Editora Nacional, 1992.
- Moreano, Alejandro. «La narrativa social», inédito.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998.
- Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Cultura* (Quito), 20 (septiembre-diciembre, 1984): 63-77.
- *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-Trayectoria-Documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.
- Rojas, Ángel F. «Consideraciones sobre *La isla virgen*», en Demetrio Aguilera Malta, *La isla virgen*, Quito, Casa de la Cultura, 1954.
- Sacoto, Antonio. *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992.
- Schwartz, Kessel. «Muerte y transfiguración en la poesía de César Dávila Andrade», *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca), 27 (diciembre, 1987): 68-92.
- Ubidia, Abdón. «Aproximaciones a José de la Cuadra», *La bufanda del sol* (Quito), 9 10 (febrero, 1975): 36-45.