

Sección Filología
Facultad de Humanidades
Departamento de Filología Española

**UN ESTUDIO DE LOS RELATOS DE *UN HOMBRE
MUERTO A PUNTAPIÉS*, DE PABLO PALACIO**

Grado en Español: Lengua y Literatura

Patricia China Mesa

Tutora: Nieves María Concepción Lorenzo

La Laguna
2015

Índice

Resumen/Abstract	3
Introducción.....	7
1. Pablo Palacio: contexto, vida y obra	15
2. Presentación de <i>Un hombre muerto a puntapiés</i>	18
3. La búsqueda de la realidad subjetiva.....	20
4. La descomposición del discurso.....	25
5. La visión desestabilizadora del humor.....	31
6. Un espacio de lo marginal.....	36
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	43

Resumen

El movimiento literario vanguardista en Hispanoamérica abarca principalmente las décadas del veinte y del treinta y, asimismo, convive con la tendencia literaria realista y regionalista. En ese mismo periodo, en Ecuador irrumpe el Grupo de Guayaquil —integrado en la Generación de los 30—, cuya obra está especialmente marcada por el realismo social y el compromiso indigenista. Precisamente la obra del escritor ecuatoriano Pablo Palacio supone una reacción a ese proyecto literario definido por una respuesta mimética a la realidad y por una fuerte implicación social. Así, la producción de Palacio forma parte de un fenómeno renovador que afectará a la narrativa hispanoamericana y en el que cabe destacar, además, nombres como Arqueles Vela —que con la *La Señorita Etcétera* (1922) da inicio al cambio narrativo—, Pablo Neruda, Gilberto Owen, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, entre otros, quienes contribuyeron a la renovación de la narrativa hispanoamericana.

En la narrativa de vanguardia ecuatoriana —y junto a otra figura clave como Humberto Salvador con su obra *En la ciudad he perdido una novela...* (1930)—, destaca muy particularmente Pablo Palacio (1906-1947). Como contraposición al sistema discursivo vigente, la producción literaria palaciana está constituida fundamentalmente por el volumen de relatos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y las novelas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado (Novela subjetiva)*, de 1932. Pero, a pesar de los valores literarios de los textos de Palacio, su obra narrativa no comienza a tener relevancia hasta que la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito publica las *Obras completas* en 1964. Es importante insistir en que el modelo de narrativa al que respondían los textos del autor objeto de nuestro estudio no se ajustaba a los cánones establecidos en la literatura dominante, pues —señalamos de nuevo— su carácter rupturista e innovador iba en contra de la tradición social y literaria.

Este Trabajo de Fin de Grado responde a los estudios de la literatura de vanguardia hispanoamericana y pretende abordar un análisis de los nueve relatos que conforman *Un hombre muerto a puntapiés* y realizar un estudio de las características principales que identifican esta obra con la narrativa vanguardista. En este sentido, Palacio rechaza el principio realista que pretende hacer una mimesis de la realidad institucionalizada y, por ello, los rasgos distintivos —de expresión y de contenido— de sus textos parten de la premisa de la ruptura del realismo imperante. Sin embargo, a su vez el autor no rechaza totalmente la realidad, sino que la transforma para así criticarla y desprestigiarla.

Los fundamentos teóricos de este trabajo parten, principalmente, de las investigaciones de Katharina Niemeyer sintetizadas en la obra *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana* (2004). En esta obra Niemeyer señala que

existe una serie de marcas comunes que identifican la novela de vanguardia y que dichos procedimientos innovadores apuntan al desafío del sistema literario y social establecido. Así, primeramente, se realizará un acercamiento a los aspectos más relevantes del contexto social y cultural, por un lado, y a la vida y la trayectoria narrativa del autor, por otro, para luego abordar los cuatro rasgos que consideramos fundamentales a la hora de reconocer los relatos que conforman *Un hombre muerto a puntapiés* como textos narrativos vanguardistas.

En el capítulo tres, se establece la metaficcionalidad como herramienta imprescindible en los relatos estudiados para lograr el distanciamiento de la literatura realista. Así, encontramos diferentes situaciones en las que se cuestiona el carácter real o ficcional de los textos. Esto se logra con la utilización de recursos ficticios, a la vez que de otros perfectamente compatibles con la lógica de la realidad. De esta unión de elementos contrapuestos resulta una composición que deja de ser transparente y directa, y lleva a la reflexividad, esto es, que concluye en un texto de carácter ambiguo. En todo caso, dicha ambigüedad apunta al desprestigio de la narrativa realista.

En el capítulo cuatro, se estudia la configuración estructural de los relatos que se distancia de la disposición tradicional de la narrativa. Se trata de una obra fragmentada de diversas maneras: en la organización del texto y en el espacio y, además, en el plano semántico y discursivo. Cabe destacar, por ejemplo, la utilización de los componentes visuales y sonoros —recursos muy vinculados a la vanguardia— y que busca otra forma de expresión artística procedente de otros lenguajes.

Otros recursos empleados en los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* para mostrar el rechazo al modelo literario tradicional es la ironía, la parodia y las formas humorísticas en general. De este modo, en el capítulo cinco tratamos cómo el autor incorpora en los textos algunos tópicos de la narrativa tradicional con un claro sentido de burla.

En último lugar, en el apartado seis, se analiza la estética marginal, de modo que Pablo Palacio sustituye a los héroes literarios por individuos que han sido tradicionalmente relegados de la sociedad, estos son un homosexual y pederasta, un antropófago, un ladrón, una bruja, una mujer deforme, un demente o un enfermo, entre otras singulares criaturas. Con todo, se trata de seres extraños que se encuentran en situaciones límite y para los que el autor pretende crear un nuevo espacio en su literatura.

PALABRAS CLAVE: fragmentación, humor, marginalidad, metaficcionalidad, narrativa de vanguardia.

Abstract

The avant-garde movement in Hispanic America covers mainly the twenties and the thirties and, also coexists with a realistic and regionalist literary tendency. In the same period, Ecuador is invaded by The *grupo de Guayaquil* —integrated in the 30's Generation—, whose literary work is specially marked by the social realism and the pro-Indian commitment. Precisely the literary work of the Ecuadorian author Pablo Palacio implies a reaction to this literary project defined by a mimetic answer to the reality and by a strong social implication. So, Palacio's creation is part of a renovating phenomenon that will affect Hispanoamerican narrative in which names like Arqueles Vela —who initiates the narrative change with *La Señorita Etcétera* (1922)— Pablo Neruda, Gilberto Owen, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández between others should be pointed out, who contributed to the renovation of Hispanoamerican narrative.

In the Ecuadorian avant-garde narrative —together with another important figure like Humberto Salvador with his literary work *En la ciudad he perdido una novela...* (1930)—, Pablo Palacio (1906-1947) stands out. In contrast to the current discursive system, the literary production of Palacio is formed essentially by the volume of short stories *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) and the novels *Débora* (1927) and *Vida del ahorcado (Novela subjetiva)*, in 1932. But, in spite of the literature of values of Palacio's texts, his literary work doesn't begin to be relevant until la Casa de la Cultura Ecuatoriana in Quito publishes *Obras Completas* in 1964. It is important to insist on that the narrative models which the texts of the author who we are studying respond to, didn't match the canons established by the dominant literature, so —we again point out— that its innovating and ground-breaking nature went against the social tradition and literature.

This final degree project dissertation (TFG) answers to studies about the Hispano-American avant-garde literature and expects to present an analysis of the nine short stories that form *Un hombre muerto a puntapiés* and the main characteristics that identify this literary work with the avant-garde narrative. In this sense, Palacio rejects the realistic principle that expects to do a mimesis of institutionalized reality and, that is why, the distinctive features —of expression and context— in his texts part from the premise of the breakup with the dominant realism. However, at the same time, the author doesn't totally reject reality, he only transforms it to criticize and discredit it.

The theory fundamentals of the project part mainly from the studies published in *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana* (2004) by Katharina Niemeyer. In this investigation Niemeyer points out

that a series of common features exist, that identify the avant-garde novel and the aforementioned innovating procedures indicate a challenge to the established social and literary system. In this way, firstly, an approach to the most relevant social and cultural aspects takes place, on one side, and to the author's life and narrative trajectory, on the other, to later address the four features that we consider to be essential to recognize the short stories that form *Un hombre muerto a puntapiés* as avant-garde texts.

In chapter three, the metafictionality is established as a indispensable tool in the short stories studied to obtain the distancing of the realistic literature. In this way, we can find various situations where the realistic or fictional nature of the texts is questioned. This is obtained with the use of fictional resources, at the same time as the use of others that are perfectly compatible with the logic of reality. From the union of these opposed elements we obtain a composition that stops being transparent and direct, and takes us to the reflectivity, which, concludes with a text with ambiguous nature. In any case, the aforementioned ambiguity indicates discredit to the realistic narrative.

In chapter four, the structural configuration of the short stories that distances itself from the traditional narrative disposition is studied. It is a piece of literacy work fragmented in different ways: in the organization of the text and in the space and, also, on a semantic and discursive level. Another thing that should be pointed out, for example, is the use of visual and resonant components —resources that are closely related to the avant-garde— and that look for a different form of artistic expression that originate from other languages.

Other procedures used in the short stories from *Un hombre muerto a puntapiés* to show the rejection to the traditional literary model is the irony, the parody and the humoristic resources in general. In this way, in chapter five, we address how the author incorporates in the texts, the topics from the traditional narrative with a clear sense of mockery.

Finally, in the sixth part, the marginal aesthetic is analyzed, in a way that Pablo Palacio substitutes the literary heroes with individuals that have been traditionally set aside from society, these are an homosexual and pedophile, a cannibal, a thief, a witch, a deformed woman, a lunatic or an ill person, between other singular creatures. Despite all, it is about strange beings that find themselves in limiting situations and for who the author tries to create a place in his literature.

KEYWORDS: avant-garde narrative, fragmentation, humor, marginalization, metafictionality.

Introducción

Justificación del tema

La elección del tema de este Trabajo de Fin de Grado viene determinada porque la vanguardia hispanoamericana continúa suscitando interés como objeto de estudio dada la heterogeneidad de sus características, y de ahí la dificultad a la hora de enmarcar los diferentes textos que pertenecen a este fenómeno literario, artístico y cultural. Un estudio de la obra del escritor ecuatoriano Pablo Palacio se hace necesario porque sus textos no han sido suficientemente estudiados. Sin embargo, hay que reconocer que a pesar de que se publicaron algunos trabajos tras la muerte del escritor, el interés por este autor parte de los años setenta. El contenido desconcertante de sus obras, que choca con el modelo literario establecido en la década del veinte y, en particular, con la literatura que se hacía en Ecuador, sin descartar, por supuesto, los antecedentes biográficos, explicarían la escasez de estudios sobre Palacio con anterioridad a esa fecha, si bien, en los últimos años, han salido a la luz diversos trabajos que muestran un especial interés de la crítica por este escritor.

Por tanto, aunque Pablo Palacio es todavía un escritor no suficientemente reconocido, la aportación de su obra resulta fundamental en la narrativa de vanguardia hispanoamericana. Por eso, se hace indispensable el estudio de los relatos de este escritor y de los recursos renovadores que aportan a la narrativa de su época, innovaciones que, a la vez, constituyen la causa de la aceptación o el rechazo que ha provocado en la crítica. Con innovaciones nos referimos a la interposición de la ficción frente a la realidad, la autorreflexión, la utilización de la comicidad como elemento crítico o transgresor y la predilección por lo periférico, en definitiva, rasgos que se oponen totalmente al modelo literario del momento.

Objetivos

Este trabajo pretende realizar un estudio de los nueve relatos que integran la obra *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio: «Un hombre muerto a puntapiés», «El antropófago», «Brujerías», «Las mujeres miran las estrellas», «Luz lateral», «La doble y única mujer», «El cuento», «¡Señora!» y «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z». A partir de la delimitación del campo de trabajo se tratará de esclarecer las estrategias más importantes que definen estos relatos del autor ecuatoriano como textos narrativos vanguardistas.

Marco teórico

El inicio de la vanguardia en Hispanoamérica es, como todo fenómeno artístico-literario, un acontecimiento que nace al amparo de unas circunstancias concretas y determinado por una realidad histórica y social. Por tanto, para su estudio, es necesario tener en cuenta el contexto histórico en el que irrumpe dicho movimiento. El desarrollo de la vanguardia hispanoamericana comienza a principios del siglo XX, una época en la que la Primera Guerra Mundial había ocasionado una situación de crisis económica y política. Debido a la situación en la que se encontraba gran parte del mundo, la sociedad siente una necesidad de renovación que afecta a todos los ámbitos culturales, artísticos y literarios:

en esos años no solo se vive un periodo de crisis económica internacional sino que los conflictos y luchas sociales que esta genera adquieren una dimensión política nueva y agresiva, y se empieza a vivir una etapa generalizada de cuestionamiento de los sistemas económicos, políticos e ideológicos dominantes (Osorio, 1981: 230).

En realidad, el movimiento vanguardista hispanoamericano despierta el interés de la crítica a partir de los años ochenta¹. Efectivamente, durante la primera mitad del siglo XX, los estudios sobre el movimiento vanguardista hispanoamericano fueron escasos y es a partir de esa fecha cuando este acontecimiento despierta el interés de los críticos, quienes inician una tendencia generalizada del estudio del corpus de las obras consideradas vanguardistas y del análisis de sus características. Consecuentemente, a partir de estos estudios, la vanguardia hispanoamericana se consolida y empieza a considerarse un movimiento autónomo y no una simple copia del europeo.

En el libro *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*, Katharina Niemeyer recoge las aportaciones de algunos estudiosos de la vanguardia y las visiones sobre esta. Todos concluyen que la labor de desarrollar una teoría que delimite el movimiento de vanguardia supone una gran dificultad, pues el concepto de *vanguardia* es muy complejo tanto en el sentido formal como en el estético. En todo caso, señalamos dos propuestas a la definición del término ‘vanguardia’: un «anti-style» (Calinescu, 1974) y un «antidiscursos» (Wentzlaff-Eggebert, cit. por Niemeyer, 2004). Más concreta resulta la solución de Hugo Achugar, para quien la vanguardia sería la «noción que se refiere, a la vez, a un modo particular de producción de símbolos culturales y a un determinado periodo de la historia de Occidente» (1996: 10). En síntesis, la vanguardia englobaría «las diversas tendencias artísticas (los llamados ismos) que surgen en Europa en las dos primeras

¹ Según los estudios de Nelson Osorio, entre los años veinte y treinta, es decir, durante el desarrollo del movimiento de vanguardia en Hispanoamérica, existía una tendencia a considerar la vanguardia europea como el modelo canónico, por lo que, la vanguardia hispanoamericana quedaba relegada a un segundo plano (ibíd.: 228).

décadas del siglo XX [...] unidas por un propósito común: la remodelación de modalidades artísticas institucionalizadas» (Verani, 2003: 11).

A pesar de las diferentes definiciones que se han establecido del término vanguardia, todas ellas llegan a una misma conclusión, y este será el punto de partida a la hora de esclarecer las características de este movimiento: el concepto de ruptura. Ya en los inicios de la vanguardia los críticos entendían este proceso como una propuesta de remodelación cultural y artística, pues supuso un cambio radical en cuanto a muchos aspectos. Pero, en definitiva, la vanguardia hispanoamericana supone una ruptura con el modelo realista y regionalista vigente. Octavio Paz considera que hay una tradición de la ruptura, pues toda estética pretende romper o desacralizar el modelo estético anterior y, en este caso, «la vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura» (1974: 146).

Aunque tradicionalmente se ha considerado la vanguardia un movimiento exclusivo del género poético, en las últimas décadas y gracias a las aportaciones de críticos como Nelson Osorio, Fernando Burgos o Katharina Niemeyer, se ha abierto un campo de estudio de la vanguardia narrativa que cada vez adquiere mayor entidad y solidez. En estos estudios sobre la narrativa de vanguardia se han intentado establecer los rasgos más representativos del género. A pesar de la pluralidad y la heterogeneidad que definen a textos como *La Señorita Etcétera* (1922), de Arqueles Vela, *Escalas mecanografiadas* (1923), de César Vallejo, *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia o *Débora* (1927), de Pablo Palacio, se consideran parte de una misma corriente por sus características comunes. A pesar de la diversidad de los textos narrativos vanguardistas, como afirma Pérez Firmat (cit. por Niemeyer, 2004: 22), pueden ser asociados a unos principios que coinciden en muchos casos. En su estudio sobre la novela vanguardista, Niemeyer determina cuáles son esos rasgos que la definen y afirma que la vanguardia narrativa se nutre de particularidades como «la metarreflexión sobre las funciones y posibilidades de la literatura [...] y la consiguiente insatisfacción con la práctica literaria establecida de la época» (2004: 38). Además, la vanguardia narrativa supone un «intento crítico-cultural de reestructurar los términos en los cuales se percibe y modeliza la realidad y [una reivindicación] de lo estético con respecto de los otros ámbitos de la racionalidad moderna, la relación entre ficción y realidad extraliteraria» (ibíd.: 39). En este sentido, Nelson Osorio manifiesta que la narrativa vanguardista hispanoamericana se caracteriza principalmente por:

la común desvinculación (a veces agresiva) con respecto a la línea dominante que establece la narrativa leída, aceptada y gustada por el *establishment* culto de esos años, el suelto desenfadado y a veces hasta la displicencia con que estas obras se situaban ante los “valores consagrados”, la deliberada desacralización que implicaban el lenguaje dominical y “poético” que entonces definía “lo literario”, la preferencia por personajes marginados del

sistema, el predominio de la narración personal, la interiorización de la perspectiva narrativa (1977-1978: 30).

Si partimos del concepto de ruptura, cabe destacar que el propósito de los escritores vanguardistas es alterar la tradición realista, alejarse de las narraciones miméticas y transparentes para dar paso a una realidad ficticia, es decir, «instaurar una nueva relación entre ficción y realidad y [...] cuestionar los rasgos novelísticos convencionales» (Niemeyer, 2004: 295). Para lograr este propósito los autores presentan como *reales* hechos ficticios y ambiguos, que combinados con descripciones de acontecimientos insólitos en contextos cotidianos, suponen una desestabilización del relato que se aprecia a medida que avanza la lectura. Como aclara Niemeyer en la introducción del libro mencionado, «la realidad exterior (ficcional) se constituye en oposición al mundo interior del personaje» (ibíd.: 2004). En esta combinación resulta muy difícil encontrar un razonamiento lógico a las acciones de los personajes, pues los sucesos que se relatan suelen ser trágicos, poco habituales e incluso imposibles. De esta forma nos encontramos con una bifurcación de la realidad en dos sentidos: por un lado la cotidianidad en la que se narran los sucesos, coherentes y aparentemente verídicos y, por otro lado, acontecimientos dramáticos e ilógicos que llegan, incluso, al límite de lo absurdo. Además, en esos contextos, la situación espacio-temporal suele ser indeterminada, es decir, el narrador no especifica con exactitud el lugar y el momento en el que transcurre la narración, lo que genera cierta ambigüedad a la hora de interpretar la obra.

En segundo lugar, la fragmentación del texto es un recurso muy habitual en la narrativa vanguardista. En esta estrategia textual se ve implicado, en muchos casos, el narrador, quien interrumpe frecuentemente el curso del relato con discursos descriptivos o autorreflexivos. Así, son propias las pausas o interpolaciones para referir acontecimientos que no siguen un orden lógico, criticar los actos del protagonista e incluso su propio discurso. Más aun, otros procedimientos frecuentes son «la fragmentación de la narración en breves capítulos» (ibíd.: 303), las variaciones de registro que llevan a cambios repentinos de tema o los saltos temporales al pasado y al futuro.

Además, los narradores vanguardistas recurren «a procedimientos expresivos considerados propios de otros géneros y artes, más que nada de la poesía y el cine modernos» (ibíd.: 139), ya que se otorga gran importancia a las imágenes y sensaciones visuales. El escritor juega con el texto y el espacio con el fin de crear un impacto visual, distribuye el discurso de forma irregular por la página, creando imágenes con las mismas palabras o empleando la separación por capítulos en espacios muy reducidos. El caligrama y también

otros procedimientos propios de la poesía constituyen recursos usados en la narrativa de vanguardia, como pueden ser las equivalencias de tipo fónico o las alteraciones sintácticas.

Otro rasgo recurrente en los narradores vanguardistas es el empleo de la ironía, la burla, el sarcasmo o el humor, en definitiva. En las obras de escritores vanguardistas como las de Arqueles Vela o Roberto Arlt destaca el empleo del lenguaje como un instrumento que les permite distanciarse de sí mismos y del objeto. Así, el uso del discurso irónico contribuye al carácter de rebeldía del movimiento, es decir, «se manifiesta como amplia gama de deconstrucciones entre burlescas y satíricas de los valores y esquemas socio-culturales (burgueses) consagrados» (ibíd.: 179). Pero además, el humor y sus formas constituyen un rechazo de «las normas literarias y sociales» vigentes (ibíd.: 179). Para ello, los escritores recurren a estrategias textuales como la utilización de epígrafes que sintetizan la cualidad o característica más representativa del personaje, la exageración para crear un desajuste de lo real y —como ya se explicó con anterioridad— ciertas manifestaciones que demuestran una falta de lógica o estado de locura de los personajes —lo que supone una caída en el absurdo— y las pausas narrativas autorreflexivas en las que el narrador hace críticas de su propio discurso y se burla de los personajes. Por esto, está claro que el uso de la parodia tiene un propósito determinado, un mensaje crítico que puede producir, en un primer momento, la risa o el desconcierto, pero, de forma paralela, da pie a la reflexión. Esto significa que el empleo de estos recursos desestabilizadores sirve de puente para que el autor pueda expresar con total libertad su visión de la realidad. En este sentido, Aldo Pellegrini considera:

El humor representa la protesta contra el orden convencional. Es la manifestación más neta del disconformismo. Revela la máxima acción corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo artificioso, hipócrita y convencional, a la que desintegra y anula. Frente al humor se resquebrajan normas y principios que parecían inmovibles, poniendo en evidencia el sistema de falsos valores que nos rige. El humor actúa sobre la seguridad del espectador conmoviendo todos sus fundamentos. En su categoría extrema, el “humor negro” adquiere aspectos de ferocidad y crudeza inigualables. [...] Se alimenta de todas las formas de lo arbitrario y de lo absurdo (1981: 14).

Este rasgo de comicidad es imprescindible para diferenciar la literatura que representaba la realidad social de la época con respecto a la que se comenzaba a moldear a principios del siglo XX. La función paródica que se lleva hasta el límite de lo grotesco y el tono vulgar y, en ocasiones, violento, tiene como fin difuminar o dar otra concepción del mundo, a la vez que crear «nuevas realidades, no menos ‘reales’ [...] mundos que se instalan en la alteridad de la realidad vieja» (Niemeyer, 1995: 167).

Sin duda, uno de los temas recurrentes en la narrativa de vanguardia es la marginalidad. Los personajes prototípicos de la literatura quedan en un segundo plano y, en contraposición, cobran importancia aquellos que no siguen los cánones establecidos por la

sociedad y que, por tanto, son rechazados: homosexuales, prostitutas, delincuentes, individuos con diferentes problemas de salud, etc. Con ello aparecen los temas de la sexualidad, la delincuencia o la violencia, situados en espacios como prostíbulos, tabernas, zonas periféricas y, en definitiva, lugares caracterizados también por esa cultura marginal. Ramona Lagos señala en un artículo titulado «La ‘aventura y el orden’ en la literatura hispanoamericana de la década del veinte» que lo marginal no es considerado un hecho aislado de la literatura, sino que tiene una relación con la realidad, directa o indirectamente, pero, en todo caso, es un vínculo que va unido al carácter de rebeldía de los autores (1986: 87). En síntesis, la escritura constituye la herramienta para adentrarse en los suburbios y conocer las historias de este tipo de personajes y, a partir de la construcción de esta fachada, los autores desarrollan las críticas referentes a la realidad que perciben.

Por todos estos aspectos, en la narrativa de vanguardia, se aprecia la incompatibilidad con la norma del código literario dominante. El realismo social que predominaba en los textos tradicionales se va transformado en una realidad atípica gracias a los recursos mencionados anteriormente (la «otra» realidad subjetiva, lo fragmentario, los recursos de la comicidad y los personajes marginales). Los autores que optan por la nueva forma de literatura dan prioridad a estos procedimientos porque su interés se centra en producir a través de la palabra escrita la sorpresa o la provocación y este aspecto es el que hace que la vanguardia se considere un «antidiscursos» capaz de cuestionar las estrategias de lectura e interpretación convencionales.

Metodología

En lo referido a la metodología empleada en el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado, son los propios textos de Pablo Palacio y las ediciones críticas de las obras del autor los que nos proporcionaron las evidencias para llevar a efecto los objetivos propuestos. Una vez realizado un primer acercamiento general a la obra del autor nos dedicamos a profundizar en el análisis de los relatos que conforman *Un hombre muerto a puntapiés*. Nos percatamos entonces de que los estudios realizados de este volumen se centran, en mayor medida, en el relato más conocido del conjunto, esto es, el texto homónimo, y, asimismo, en las novelas del escritor.

Aunque para nuestro análisis seleccionamos la edición crítica de las *Obras Completas*² de la Colección Archivos, publicada en el año 2000 y compilada por Wilfrido H. Corral, también consultamos otras ediciones como *Un hombre muerto a puntapiés*, de Casa de las Américas (1982) —que incluye otros relatos y las novelas del autor—; *Pablo Palacio. Obras Completas* que lleva prólogo de Raúl Pérez Torres (2006) y la edición *Un hombre muerto a puntapiés* de la Escuela de la Función Judicial, con prólogo de Íñigo Salvador Crespo (2013). Los trabajos críticos y la exhaustiva cronología de la edición de Corral que nos permitieron situar al texto en su contexto a la vez que profundizar en la recepción de la obra, justificaron dicha elección. Así, las reflexiones críticas de Noé Jitrik, Celina Manzoni, Jorge Ruffinelli o Humberto E. Robles que se recogen en dicha edición nos sirvieron de pilar sustentador a la hora de realizar el análisis. No obstante, también fueron de gran ayuda los estudios de Benjamín Carrión y de María del Carmen Fernández, quien había realizado en 1990 una tesis doctoral sobre el autor.

Por otra parte, la base teórica de nuestro Trabajo de Fin de Grado se fundamenta en las investigaciones de Katharina Niemeyer, cuyos estudios sobre la narrativa de vanguardia serán la principal fuente de información para establecer el marco en el que se sustentan los principios definidores de los relatos de Pablo Palacio como ejemplos de textos narrativos vanguardistas. Habría que añadir a otros autores que también centran sus estudios en la narrativa de vanguardia hispanoamericana y que hemos consultado como fuentes indirectas: Nelson Osorio —cuyos estudios son imprescindibles para situar el espacio social y político de la época en Hispanoamérica—, Fernando Burgos, Jorge Schwartz o Hugo J. Verani.

Para una mejor comprensión de Pablo Palacio y de sus estrategias narrativas, consideramos necesaria la inclusión de un acercamiento a la vida y a la obra del autor, enmarcadas en el contexto social y político de Ecuador y en la producción literaria del momento, basada en la narrativa realista y regionalista.

Finalmente, centramos nuestro trabajo en el estudio de cuatro aspectos importantes que caracterizan la obra de Pablo Palacio dentro del modelo de la narrativa vanguardista hispanoamericana: el primero se trata de la «realidad» ficcional —pues Palacio requiere de la

² El crítico ecuatoriano Benjamín Carrión publica por primera vez las *Obras Completas*, de Palacio, el año 1964 en Quito. Dicha edición fue calificada por Wilfrido H. Corral como «Obras incompletas» debido a que «cuando aparece esa pionera colección del autor, casi nadie se había percatado de que en 1920, a los catorce años, Palacio había publicado el poema “Ojos negros”» (2000: XXXVIII).

unión de herramientas realistas y ficcionales para lograr su propósito desmitificador de la literatura establecida—; el segundo es un estudio de los recursos fragmentarios que se emplean en el texto como elementos que rompen con la estética literaria del momento; el tercero se refiere a las manifestaciones del humor y la ironía como técnicas literarias que arremeten contra la novela realista; y, por último, el manejo de personajes situados en los márgenes de la sociedad, que constituye, de hecho, la propuesta de una nueva visión de lo real.

1. Pablo Palacio: contexto, vida y obra

Hacia 1918, y como consecuencia de una serie de transformaciones internacionales, se vislumbra en Hispanoamérica el inicio de nuevas ideas políticas basadas en la libertad, la democracia y la soberanía popular, lo que ocasionó un cambio de mentalidad que lleva a que se comience a luchar por un modelo de sociedad más igualitario y un firme sentimiento de identidad nacional. En Ecuador, el triunfo de la revolución del partido liberal de Eloy Alfaro en 1901 supuso un gran avance para el país en lo que respecta a los derechos democráticos, la unidad nacional, la modernización de la sociedad y el desarrollo de los medios de transporte y de comunicación. Pero tras la renuncia del propio gobierno de Alfaro en 1911, se genera una situación de inestabilidad política que, junto con la Primera Guerra Mundial, llevan al país a una crisis económica. Como consecuencia de la lucha por el poder, la necesidad de cambios y la restricción de derechos se producen levantamientos populares y huelgas de obreros, aunque sin ningún resultado. En 1925 esta inestabilidad deriva en un golpe de estado promovido por jóvenes militares y secundado por sectores obreros, cuyo propósito era realizar las reformas necesarias para retornar al sistema constitucional, que más tarde sería asumido por una junta de gobierno provisional.

El malestar social que esta situación suscita en Ecuador determina en gran medida el carácter de su literatura que se fundamenta en las coordenadas políticas y sociales de los años veinte y treinta. Novelas como *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, son las que representan la literatura realista, indigenista en este caso, que se encontraba establecida en Ecuador y en otros países hispanoamericanos de población indígena, y cuyo proyecto literario pretendía reivindicar la realidad social y cultural de sectores marginados de la población. Así, en el ámbito del realismo de los años treinta, en Ecuador destaca el Grupo de Guayaquil, un grupo de escritores integrado en la generación del 30, y conformado por Joaquín Gallegos Lara³, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra. Constancia de la producción colectiva de los tres primeros es la colección de relatos *Los que se van*, publicada en 1930.

A su vez, alrededor de 1918, se empieza a percibir un cambio en la literatura ecuatoriana, es decir, junto al modelo realista dominante, comienza a generarse un nuevo paradigma literario que cuestiona los esquemas del momento y da paso a una nueva etapa.

³ Máximo representante del realismo social en Ecuador, Gallegos Lara publica un trabajo crítico en el diario *El Telégrafo* en contra del movimiento vanguardista y, en particular, en contra de Pablo Palacio y su novela *Vida del ahorcado* (Niemeyer, 2004: 289).

La influencia de la vanguardia europea llega a Ecuador a través de revistas como *Nouvelle Revue Française* (1908-1968), *Cervantes*⁴ (1916-1920) y *Grecia* (1918-1920), en la que colaboró Hugo Mayo, escritor reconocido como uno de los pilares del vanguardismo ecuatoriano y, a su vez, promotor de otras revistas de vanguardia como *Singulus* (1921), *Proteo* (1922) y *Motocicleta* (1924). En este sentido, surge además en Ecuador una considerable producción literaria de carácter vanguardista y, con esta, una serie de revistas, aparte de las tres citadas, *Caricatura* (1918-1921), fundada por Enrique Terán, que recoge colaboraciones de escritores como Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade o Gonzalo Escudero, y reproduce textos de Apollinaire, Rimbaud y Lautréamont, cuyas obras ya se incorporaban en la revista *Letras* desde 1913. También habría que destacar otras publicaciones periódicas como *Savia* (1925-1927) o *Hélice* (1926), esta última vinculada al partido socialista y considerada la revista más revolucionaria del periodo y en la que colaboran escritores como los mencionados Hugo Mayo, Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade y el propio Pablo Palacio (Vázquez, 2013).

Es precisamente en la revista *Hélice* donde Palacio publica por primera vez los relatos «Un hombre muerto a puntapiés», «El antropófago», «Brujería primera» y «Brujería segunda»⁵ y la novela *Débora*. En *Llamarada* (1926-1927), otra revista de carácter vanguardista, Palacio dio a conocer «Las mujeres miran las estrellas», que aparece de nuevo en la *Revista de Avance* (1927); pero además otros cuentos del volumen *Un hombre muerto a puntapiés* y *Novela guillotina* se publican en la revista *Savia* (1927).

Nacido en la ciudad Loja, además de escritor de numerosos relatos vanguardistas como los citados, Pablo Palacio fue abogado y profesor de la Cátedra de Historia y Filosofía en la Universidad Central de Ecuador, en Quito, y autor de artículos políticos vinculados al socialismo. En este sentido cabe señalar que fue militante del Partido Socialista Ecuatoriano fundado en 1926.

Como ya aclaramos en una nota anterior, el primer texto que se conoce de Palacio es un soneto titulado «Ojos negros» (Corral, 2000: 258), publicado en febrero de 1920 en la revista mensual de la Sociedad de Estudios Literarios del Colegio Bernardo Valdivieso, y firmado con el nombre de Pablo Arturo Palacio. Asimismo, en mayo de 1921, con quince

⁴ Jorge Schwartz destaca el papel que jugó esta publicación en la vanguardia ecuatoriana: «Las primeras resonancias europeas le vienen [a Ecuador] del escritor y diplomático ecuatoriano César E. Arroyo, responsable del sector hispanoamericano de la revista madrileña *Cervantes* [...]. La presencia de Arroyo en la revista que fundó el ultraísmo español, debe de haber contribuido al conocimiento de este movimiento en el Ecuador» (1991: 322).

⁵ Publicadas por primera vez por separado, «Brujería primera» en mayo de 1926 y «Brujería segunda» en julio del mismo año, ambas en la revista *Hélice*, desde la edición de *Un hombre muerto a puntapiés* de 1927 se publican con el título de «Brujerías» dividiendo el relato en «La primera» y «La segunda».

años, recibió un premio en la celebración de los Juegos Florales, en un concurso de cuentos organizado por Benjamín Carrión, por su relato «El huerfanito», composición que se vincula con su vida ya que el autor quedó huérfano a muy corta edad. Este relato se publica un mes más tarde en la revista *Alba Nueva* de Loja, en la que un año después publica su cuento «Amor y muerte».

La crítica estableció una relación directa entre la producción narrativa de Palacio y su trayectoria vital. Para ciertos estudiosos, un accidente acontecido en su infancia fue el causante de la actitud rebelde y el pensamiento revolucionario del autor. Además, esta relación también viene dada porque el escritor ecuatoriano pasó los últimos siete años de su vida ingresado en un centro psiquiátrico de Quito, una vez que en 1940, tras el nacimiento de su hijo Pablo Alejandro, comenzó a sentir ciertos trastornos mentales que pronto desembocarían en «locura»⁶.

Si bien Pablo Palacio fue un autor poco reconocido en el momento de su producción, y no fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando comienza a suscitar el interés de la crítica, actualmente es considerado uno de los autores pioneros de la narrativa de vanguardia ecuatoriana. Como ya se ha dicho, no será precisamente hasta 1964 cuando se publican por primera vez sus *Obras Completas*, que llevan un prólogo de Alejandro Carrión y estudios de Benjamín Carrión. Esta edición está integrada por los cuentos que conforman *Un hombre muerto a puntapiés*, en los que se centra este trabajo, las novelas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932), otros relatos breves y artículos periodísticos y filosóficos.

⁶ Wilfrido H. Corral (2000: LXXI) y Noé Jitrik (ibíd.: 403) hacen mención a la crítica que entabla una correspondencia entre vida-obra de Pablo Palacio que lo tacha de “demente”. Ruffinelli (1987: 137), Humberto E. Robles (1980: 142) y Fernández (1991: 128) también se refieren a su aislamiento o silenciamiento literario debido a la supuesta relación biográfica con sus relatos.

2. Presentación de *Un hombre muerto a puntapiés*

Según se ha señalado, el volumen de relatos *Un hombre muerto a puntapiés* constituye un conjunto de textos vanguardistas en los que se aprecia una serie de procedimientos que rompe con las convenciones literarias de la época, no solo en Ecuador sino en el ámbito general de la literatura hispanoamericana. En los nueve relatos que conforman este libro —y en los que la crítica advierte una influencia de Heráclito, Kafka, Proust, Pirandello o Eça de Queiroz—, Palacio presenta historias muy heterogéneas pero con características comunes que sitúan el libro en la narrativa de vanguardia, entre estas la metaficcionalidad, que desajusta lo real, la fragmentación del texto con diversas técnicas, o la ironía, que desmorona por completo el discurso, o los personajes marginales.

«Un hombre muerto a puntapiés» es el título del primer y más conocido de los relatos de Palacio. En este texto, el autor adopta el género policiaco y, a la vez, lo desmitifica en una historia en la que el narrador investiga un crimen a través de pistas absurdas y reflexiones intencionadamente irónicas que dan como resultado una clara burla de los procedimientos realistas de la literatura. Además, en este texto aparecen también los temas de la justicia, la homosexualidad y la violencia.

No menos importantes son el resto de los relatos que conforman el conjunto de la obra. Así, «El antropófago» supone un claro ejemplo del tipo de personajes raros y atípicos que emplea el autor. En este caso, Palacio cuenta —de la mano de un narrador que ya había aparecido en «Un hombre muerto a puntapiés»— la historia de un caníbal al que describe con cierta compasión.

En el tercer texto, en «Brujerías», se rompe la linealidad del discurso —procedimiento que, como ya hemos anunciado, Palacio utiliza en otros relatos—, a la vez que la bruja protagonista acude a ciertos conjuros para «obtener los favores de una dama».

El autor aplica el mismo recurso desestabilizador en «Las mujeres miran las estrellas», texto en el que el narrador cuenta la historia de un hombre con problemas sexuales y cuya esposa es infiel. Para lograr dicha perturbación juega con los diferentes componentes del discurso, lo que origina de nuevo la fragmentación.

En «Luz lateral» el autor relata el problema de un marido engañado por su esposa y contagiado de sífilis, todo esto, envuelto en metáforas y técnicas de ruptura de la linealidad discursiva.

En el relato «La doble y única mujer», se desarrolla la historia de un cuerpo doble que lleva al narrador a cometer ciertas incorrecciones textuales.

En el texto más breve del volumen, titulado precisamente «El cuento», el escritor se ocupa de una absurda anécdota en la que trata el tema de la opinión pública y, a la vez, retoma el tema de la violencia y la sexualidad —ya planteados en el texto que da título a la colección—.

El onirismo frente a la realidad aparece en «¡Señora!», donde se produce una conversación ilógica entre una mujer y un hombre a quien acusa de ladrón con la intención de seducirlo.

El último relato del libro, «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z», está dedicado por completo al tema de las enfermedades del personaje identificado como Z y constituye un claro ejemplo de las técnicas fragmentarias que Palacio emplea en sus textos.

En general, *Un hombre muerto a puntapiés* responde, principalmente, a un conjunto de textos en los que se repite el carácter ambiguo debido a los comentarios metaficcionales y la incorporación de discursos paródicos con un tono que llega a resultar agresivo, además del uso de los antihéroes como protagonistas de los relatos y con los que Palacio pretende desafiar la realidad convencional.

3. La búsqueda de la realidad subjetiva

La obra de Palacio representa el rechazo al realismo establecido en la literatura de su época, rechazo que se demuestra, de un lado, por la metaficcionalidad que articula algunos de sus relatos. Esos textos suponen una negación de las convenciones y los comportamientos racionales o cotidianos y, además, se erigen en un discurso que es consciente de su carácter ficticio, a la vez que reflexivo ante ese vínculo entre la realidad y la ficción. En este sentido, la metaficción de las composiciones narrativas del escritor ecuatoriano se podría explicar como:

un tipo de comunicación literaria cuya convención básica consiste en la suspensión del criterio de verdad, de modo que las proposiciones del texto ficcional no se enjuician según su verdad/no-verdad con respecto al contexto extraliterario fáctico, o sea, los modelos del mundo vigentes en el contexto del lector real (Niemeyer, 2004: 221).

En lugar de acudir al recurso de la imitación como se hacía tradicionalmente, Palacio prefiere «negar el realismo social», destruirlo, y se ríe de los convencionalismos de la literatura, que únicamente mimetizaban lo socialmente adecuado. Así, en una de sus cartas, el creador lojano expone su visión de lo real⁷, que va más allá de lo públicamente correcto, y expone que su intención es «el descrédito de las realidades presentes [e] invitar al asco a nuestra verdad actual» (2000: 351). Y es que en su obra el autor pretende igualar todas las «realidades» literarias: «eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio»⁸ («El antropófago», p. 15). Sobre este aspecto explica Benjamín Carrión:

Lo admirable en Palacio es que estos personajes, dentro de su arbitrariedad, son personajes perfectamente lógicos en el desenvolvimiento de su conducta, y no se nota el esfuerzo constante del autor por mantenerlos en el plano de anormalidad. Nos da una sensación de anormalidad NORMAL (1976: 44).

Efectivamente, Palacio transforma la realidad y reflexiona sobre ella. Asimismo, apunta en su novela más conocida, *Débora*: «La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie» (2000: 80). Con esto, el escritor critica la forma de representar el mundo, que no es un fiel retrato del mismo, sino que esconde los datos más oscuros y trágicos de la vida, los que «no interesan» que sean revelados.

⁷ En un artículo que Joaquín Gallegos Lara publica sobre la novela de Pablo Palacio *Vida del ahorcado*—publicado en el diario guayaquileño *El Telégrafo* (11 de diciembre de 1933)—, el crítico arremete contra dicha novela y contra los recursos empleados por el autor, y concluye diciendo que tras su lectura queda una sensación «admirativa a medias, a medias repelente». Así que, sin dar cuenta de ello, Gallegos Lara daba la razón al escritor, que conseguía su propósito de transmitir «el descrédito de las realidades presentes» (López, 2000: 350).

⁸ Como ya se ha indicado en la introducción, para este trabajo se ha utilizado la edición de *Obras completas* (2000), ed. crítica de Wilfrido H. Corral. París, Colección Archivos. De modo que, en adelante, las citas correspondientes a los relatos de Palacio se indicarán con el número de página entre paréntesis.

También este posicionamiento frente a lo real se puede asociar a la animadversión del autor por la sociedad burguesa y a las críticas a la administración de justicia, así como vemos en «El antropófago», cuando dice:

Pero los jueces le van a condenar irremediamente, sin hacerse estas consideraciones. Van a castigar una inclinación naturalísima: esto me revela. Yo no quiero que se proceda de ninguna manera en mengua de la justicia. Por eso quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago (p. 15).

Aquí «lo que él cuestiona es la justicia represora, aquella justicia cuya función consiste en limitar los impulsos, los instintos, la libertad del ciudadano» (Ruffinelli, 1987: 147), que es a lo que nos referimos con ese ocultamiento de la otra realidad en la literatura realista ecuatoriana. Esto mismo se aprecia también en «Un hombre muerto a puntapiés», relato que se puede interpretar como una burla del género policiaco, lo que demuestra la disconformidad de Palacio con la justicia, ya que es un ciudadano el que se interesa por investigar un asesinato ante la ignorancia y pasividad de las fuerzas del orden.

Otro caso ineludible se encuentra en el relato «La doble y única mujer», donde, al comienzo del texto, la narradora pide disculpas a los «moralistas» por el «cúmulo de inconveniencias» naturales que le supone su condición de duplicidad. Esa disculpa preliminar por su condición puede llevar a una lectura que se traduce en la propuesta de Palacio de destacar lo excepcional y, a su vez, criticar lo que la literatura realista representa y que también señala su animadversión a la clase burguesa. Dicha repulsa subraya ese rechazo que encontramos en el relato «El cuento», que trata fundamentalmente sobre el tema de estereotipos y que utiliza la ironía para referirse a ello: «¡La opinión pública, morigeradora de las costumbres políticas, de las costumbres sociales, de las costumbres religiosas!» (p. 43) o «Si esta mujer me raja la cabeza, ¿qué dirá la opinión pública?» (p. 44).

Del mismo modo, las continuas autorreflexiones del narrador sobre su propio relato son signos que apuntan a la metaficción con el fin de romper la linealidad del discurso. Así, vemos ejemplos como «La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido... (¿Cómo es? No lo recuerdo bien... En fin, ¿quién es el que sabe de estas cosas?)» («Un hombre muerto a puntapiés», p. 8); o «¡Magnífica figura hacía el difunto Ramírez! Mas, ¿a qué viene esto?» (p.10). Constituyen comentarios sobre cómo debería ser la narración, a la vez que la cuestiona. Consecuentemente, estas reflexiones causan un efecto de desconcierto en el lector debido a la naturaleza absurda de su contenido en el contexto de la obra. Además habría que añadir a lo dicho el constante intento de hacer partícipe al lector: «Medité Ud. en la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz»; y seguidamente le pregunta: «¿No ha comido usted alguna vez carne cruda? ¿Por qué no ensaya» («El

antropófago», p. 14); o «figúrese usted que una vieja como esa le refresca la cara con su catarro» («Brujerías», p. 21). Se aprecia en los ejemplos anteriores cómo el escritor utiliza el mismo esquema (que se repite en numerosas ocasiones) para hacer que el lector experimente las situaciones de anormalidad que plantea el texto.

En «Un hombre muerto a puntapiés» se insiste en la visión absurda que distorsiona la realidad, así al principio del texto se muestra la noticia del asesinato y, a lo largo de este, el muerto, que es teóricamente la víctima del suceso, acaba siendo el culpable de lo ocurrido. Estas conclusiones se obtienen a partir de conjeturas sin sentido que llevan al lector a percibir hechos ficticios como «reales». Aparte del desequilibrio entre la realidad y la ficción, también se aprecia dicho desajuste en la división entre lo que cuenta la historia en sí misma y la mirada subjetiva que el narrador quiere transmitir con respecto al protagonista y a lo sucedido (Octavio Ramírez, en «Un hombre muerto a puntapiés», y «el antropófago», en el relato homónimo). Es decir, por un lado, el narrador relata «objetivamente» un suceso y, por otro, da su opinión, se pone en el lugar de la víctima y se muestra de su parte. Esto también se aprecia en los siguientes ejemplos extraídos de «El antropófago»: «No comprenderían los pobres que el suyo sería un placer como cualquier otro; como comer la fruta en el mismo árbol, alargando los labios y mordiendo hasta que la miel corra por la barba» (p. 15); «¡Qué culpa va a tener de ser un antropófago!» (p. 15); y «¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!» (p. 18). De este modo, Niemeyer explica que la «ambigüedad esencial del texto se debe también al carácter mismo de los comentarios metaficcionales. Ellos se caracterizan por el juego constante entre seriedad e ironía, entre precisión y divagación, explicitud y opacidad» (2004: 119). Si bien el narrador expone una situación o una conducta reprobable, como puede ser la pederastia o el canibalismo, como consecuencia, el lector la percibe de forma compasiva o comprensiva. Entonces el juego de narrar hechos insólitos o actitudes que no van acordes con los principios morales de la sociedad es lo que crea el desconcierto, y es así cómo el autor logra que esas circunstancias extrañas lleguen al lector y transformen una situación grotesca y absurda en normal.

Sobre este conflicto entre la ficción y la realidad tenemos un ejemplo claro en «Brujerías», donde predominan los conjuros y otros elementos mágicos propios de la cultura popular y la literatura tradicional. Una vez más, dicha realidad se distorsiona con la incursión de lo cotidiano: «El naranjo, como todos los naranjos, quería ir a darse un paseo por el pueblo y estirar las piernas en alguna velada de señoras y limpiarse cómodamente la nariz con un amplio moquero de lino» (p. 35). Wilfrido H. Corral señala en la introducción a las *Obras completas* de Pablo Palacio que los elementos «fantásticos» de los relatos del autor están tan

envueltos en la naturalidad que resulta imposible catalogarlos como irreales: «Todo lo “raro” en Palacio está remojado en la razón y en el razonamiento, es un realismo [...] pero envenenado de metáforas» (2000: LXXV).

Otra peculiaridad del relato «Un hombre muerto a puntapiés» es el hecho de que el narrador desconoce la historia que se narra. Únicamente un artículo impreciso del suceso publicado en un periódico y una foto del protagonista son suficientes para que dicho narrador llegue a conocer la «verdad» sobre el caso de la muerte de Ramírez, a quien llama Octavio porque «un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera» (p. 10). El desconocimiento de lo sucedido debido a la falta de datos y la aparente certeza con la que el narrador estudia los hechos hacen que las absurdas conclusiones a las que este llega parezcan totalmente verídicas. De este modo, la voz narrativa construye la historia de Octavio Ramírez:

Parece que el tal Ramírez vivía de sus rentas, muy escasas por cierto, no permitiéndose gastos excesivos, ni aun extraordinarios, especialmente con mujeres. Había tenido desde pequeño una desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo, hasta que, por un impulso fatal, hubo de terminar con el trágico fin que lamentamos (p. 11).

Si en este texto no conocemos nada sobre el narrador, en el relato siguiente de la colección, «El antropófago», Palacio nos revela algunos datos de su identidad, que resulta ser la misma en ambos textos: «No quiero que ningún malintencionado diga después que soy yo pariente de mi defendido, como ya me lo dijo un comisario a propósito de aquel asunto de Octavio Ramírez» (p. 30).

La razón por la que se argumentan las condiciones de los protagonistas de «El antropófago» y «La doble y única mujer» supone otro rasgo que conduce a una visión de normalidad en el relato. En el primero, dicha característica se justifica por el hecho de nacer «oncemesino». Así, el yo narrador explica que «quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas» (p. 30). En el caso de «La doble y única mujer», la protagonista argumenta la situación de duplicidad por la afición de su madre a «las lecturas perniciosas» —«generalmente novelescas», se aclara—:

esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, solo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen en realidad mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y más locuras. No son raros los casos en que los hijos pagan estas inclinaciones de los padres: una señora amiga mía fue madre de un gato (p. 49).

Pero además, el constante rechazo al realismo se hace presente en otros comentarios como el que aparece en «Las mujeres miran las estrellas», en el que se alude al carácter complejo y minucioso de las descripciones de la narrativa realista: «Mide 1 metro 63 centímetros y pesa 120 libras. Este es un dato más interesante que el que podría dar un novelista»; y también añade: «Bueno, ¿y qué le importan al señor Gual los habitantes del

pequeño pueblo de Callayruc» (p. 38). Del mismo modo, en «¡Señora!», el narrador destaca la literatura «moderna» y utiliza el símbolo del automóvil, que enfatiza la velocidad y el dinamismo de los nuevos tiempos: «En la comedia moderna, el automóvil es un personaje interesantísimo» (p. 57)⁹. En síntesis, esta visión de Pablo Palacio contraria al realismo se muestra en sus relatos de una forma irónica, y así lo explica Benjamín Carrión:

Se reía del realismo que cree ver y decir la realidad. Pero se reía con una risa colérica, porque creía que allí se hallaba una muy grande y maléfica mixtificación: tomar por real, lo externo, lo mostrable, lo “decente”, según las conveniencias, y ocultar todo aquello que [...] se lo considera impresentable (1976: 57).

Los textos del autor ecuatoriano representan una yuxtaposición de la realidad y la ficción. Como hemos visto, sus narraciones están plagadas de alusiones y críticas encubiertas a la literatura realista, lo que demuestra el desprecio del escritor por los parámetros convencionales. Al mismo tiempo, la mezcla de lo objetivo y lo subjetivo, o el desajuste de lo real unido a las autorreflexiones acerca de la misma obra, genera una realidad de contornos imprecisos: «Estoy loco yo o está loca ella? ¿Sueño o no sueño? [...] ¿Existo o no existo?» («¡Señora!», p. 57). Todo ello supone la creación de «un mundo lógico dentro de un juego ilógico» (Rodríguez Castelo, 1987: 93), una obra que entra de lleno en la vanguardia y rompe totalmente con la linealidad del esquema narrativo tradicional.

⁹ Cabe recordar la «Oda al automóvil», de Filippo Tommaso Marinetti, que supone un culto a la tecnología y al dinamismo. Tanto en el poeta italiano como en Palacio dichas técnicas se representan a través del símbolo del automóvil que, por un lado, resulta una manifestación de lo moderno y, por otro, representa la fuerza, el movimiento y la energía vanguardista que se opone a la tradición.

4. La descomposición del discurso

Los escritores vanguardistas buscan otra forma de expresión artística y pretenden romper la disposición y la estructura del texto tradicional. Así, se introducen técnicas narrativas innovadoras con el propósito de «cuestionar los límites convencionales entre los planos comunicativos, romper la ilusión realista y superar el orden narrativo sintagmático-cronológico» (Niemeyer, 2004: 139). La tendencia rupturista de Pablo Palacio es innegable en este campo, ya que, como veremos, el carácter fragmentario identifica sus relatos. *Un hombre muerto a puntapiés* está sostenido por recursos y prácticas artísticas que no siempre están directamente ligados a la literatura, sino que se vinculan a distintos ámbitos estéticos o provienen de otros lenguajes. Así, Noé Jitrik apunta que en la obra de Palacio:

lo primero es el golpe de vista, una imagen visual, pretextual, que se alza en la percepción de una prosa entrecortada, jadeante, a punto de extinguirse en determinadas sentencias [...] y continuándose en, más que por medio de, lo más racionalmente puede ser llamado “fragmentos” de diversa extensión, sin relación argumental, en principio acumulados, desvinculados en lo que enuncian. Unos siguen a otros, desiguales todos, de una manera que, por esa falta de armonía, podríamos calificar esa escritura de compulsiva, sin plan, vanguardista [...] (2000: 404).

Uno de los principios innovadores de *Un hombre muerto a puntapiés* radica en el uso de esas técnicas orientadas a la ruptura del discurso, con lo que el autor no solo instaaura una nueva forma de escritura, sino que también cambia la manera de representarla. Con la fragmentación, el autor rompe la linealidad tradicional de la narrativa y crea textos en los que se incluye el elemento visual y el sonoro. Nos referimos, en primer lugar, a las formas caligramáticas que destacan visualmente en algunos relatos¹⁰. Al introducir en el relato una imagen que tiene una simbología determinada, Palacio logra la «superación del discurso convencional sobre la página» (Velázquez, 1993: 281), pues su carácter intrínsecamente ambiguo va en contra de la tradición literaria. En los relatos palacianos encontramos dos secuencias discursivas con formato de caligrama, la primera en «Brujerías» (p. 21):

¹⁰ Guillaume Apollinaire destaca como el máximo representante de estas composiciones poéticas, en las que se estimulan los sentidos y, por consiguiente, suponen «un conjunto de llamadas a la imaginación sensible del lector, en las que la visualidad de la imagen y la sonoridad» toman una gran relevancia (Velázquez, 1987: 15). De igual modo se comportan las formas caligramáticas que aparecen en los relatos de Palacio.

A
 AB
 ABR
 ABRA
 ABRAC
 ABRACA
 ABRACAD
 ABRACADA
 ABRACADAB
 ABRACADABR
 ABRACADABRA

y la segunda en «Luz lateral» (p. 32):

ESTATURA I
 FORMA I TR AGE
 DE LA S MA VIR-
 GEN S EGUN LO
 QUE ESCRIBIO
 SAN ANSELMO I
 LO QUE PINT O
 SAN LUCAS

En la primera composición caligramática el autor representa, en forma de pirámide, el «arreglo cabalístico que consta en todos los libros mágicos» (p. 21): «abracadabra», palabra que, como sabemos, debe ser pronunciada, por lo que, a partir de esta disposición ascendente —en contraposición al formato convencional—, el autor proyecta dicha palabra al ámbito fónico, a la oralidad. A su vez, la voz narrativa especifica que dicho vocablo mágico puede leerse «en todos los sentidos», idea que también se traduce en el rechazo del principio realista de que existe una única manera (lógica) de ver las cosas. Pues, según el texto, el término mágico «abracadabra» se decodifica de muchas formas, al igual que la visión de la realidad del autor.

En la segunda composición, correspondiente a «Luz lateral», se observa otro desafío a la tradición literaria, ya que el texto hace referencia a la extensión y al aspecto («ESTATURA I FORMA») de una virgen de piedra que se encuentra en una iglesia, lugar que también describe. El narrador palaciano utiliza estos recursos (los supuestos datos cuantitativos y miméticos) de un modo irónico para insistir en los procedimientos inútiles de la literatura realista, como las largas y profusas descripciones.

En el relato «Un hombre muerto a puntapiés», el narrador aclara cómo se le propinaron dichos puntapiés a Octavio Ramírez. Este es otro caso visualmente destacable con respecto a la ruptura de la linealidad del relato, aunque no llega propiamente a constituir un

bloque caligramático (p. 13), pero que incide en el aspecto sonoro de la descripción del extraño suceso:

¡Chaj! {
¡Chaj! { con un gran espacio sabroso

¡Chaj! {
¡Chaj! { vertiginosamente
¡Chaj! {

Benjamín Carrión destaca la sonoridad de las imágenes de los relatos y pone como ejemplo el caso anterior, que representa el sonido onomatopéyico de los puntapiés:

La imagen es algo que entra en el proceso mecánico del pensamiento. Ya Marcel Proust afirmó que a la imagen no se la busca, se la encuentra. Pablo Palacio, un hombre que esconde su literatura, es un encontrador de imágenes. En uno de sus cuentos pretende hallar una comparación para el sonido que produce un puntapié en la nariz. Y después de ensayar dos o tres símiles, concluye: “Como el encuentro de otra recia suela de zapato con otra nariz”. A pesar de esta ingeniosa diatriba contra el afán de hacer literatura, la obra de Palacio está nutrida de imágenes (1976: 47).

Otro ejemplo de fragmentación del texto implica la onomatomeya duplicada del «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z». La disposición escalonada descendente va acompañada, paradójicamente, de una tipografía creciente que insiste en el tema de la muerte como debilitamiento de la vida y, por tanto, implica una aproximación hacia el final de la misma (p. 50):

tac,
tac, tac

Estos procedimientos no constituyen aportaciones aisladas en la obra del autor lojano, ya que la utilización de recursos que reflejan la sonoridad se repite en otros textos del volumen, y aunque los ejemplos anteriores son más llamativos desde la perspectiva visual a la hora de enfrentarse a la lectura, en todos los casos se trata de medios que apoyan el carácter fragmentario de los relatos. De este modo, también se pueden añadir algunas interjecciones, que registran la oralidad y, por tanto, aportan al texto una fuerte carga expresiva. En este sentido, encontramos las siguientes: «¡Ptst!», que se repite en «Un hombre muerto a puntapiés»; y en «El cuento», «¡Uf!», que nuevamente aparece en «Un hombre muerto a puntapiés» y «La doble y única mujer»; a las que vendrían a sumarse otras como «¡eh?» o «¡Ah!».

La utilización de recursos relacionados con el ámbito poético supone un aporte relevante a la fragmentación del texto de Palacio. Así, además del uso de lo visual y lo sonoro

como elementos de ruptura, también las repeticiones gramaticales presentes en los relatos conceden valor a ese carácter de quebrantamiento del discurso. Nos referimos a palabras como «¡claro!», que se reitera insistentemente en «Luz lateral» para aludir a las continuas infidelidades de la esposa del protagonista y que se repite en el texto «¡Señora!», con el mismo sentido de ir en contra de la moral establecida. En este último relato, también habría que destacar el vocativo «¡Señora!», con el que el narrador pretende enfatizar que el comportamiento de dicha dama no se corresponde con las normas sociales de conducta. También es llamativa la estructura del texto isla que se reproduce en el relato «Luz lateral»: «¡El cacharro roto!», que al no tener ninguna relación argumental aparente desestabiliza por completo la linealidad del texto, aunque, en realidad, resulta una metáfora del órgano sexual afectado por la sífilis.

A este juego con el lenguaje hay que añadir el uso insistente y enfático de los signos de puntuación. Destacan las oraciones interrogativas y exclamativas, que resultan tan frecuentes que desequilibran la fluidez normal del discurso y, sobre todo, los puntos suspensivos, que remiten, una vez más, al ámbito de la comunicación oral, pues, como ya sabemos, la intención del autor, y un aspecto importante en el movimiento de vanguardia, es la utilización de recursos que resalten la expresividad en el texto escrito. Con respecto a esto, es realmente relevante el texto «Luz lateral»: «Se trata... ¡ah! [...] Sabes que a mí no me gusta porque... ¡claro! [...] Ya les voy a meter a ustedes el ¡claro! hasta por las narices para ver si no les hierve la sangre, porque... ¡claro!... ¡Maldición!» (p. 30) y así numerosas veces en este relato. Con estas marcas expresivas el escritor pretende representar el enfado y el desprecio del personaje por la conducta infiel de su «señora».

Transcribimos otro extenso ejemplo tomado del relato «¡Señora!», donde los puntos suspensivos reflejan el tono irónico de la conversación y el interés especial de la dama por seducir al ladrón:

—Bueno, primeramente dígame por qué me dice señora...

—...Porque así lo parece.

Y la señora rio.

—Caramba, caramba... Perdóneme usted que sea tan molesta; pero, ya comprenderá... mi situación es de las más difíciles... Ya sabe usted que mi marido está ausente, y puede caerme aquí de sorpresa después de dos, tres, cuatro días... ¿Y qué le diré yo de esas joyas? Como él es un poco celoso, quién sabe qué cosas va a figurarse... ¡Ay, no, Dios mío, si cuando yo pienso en lo que él puede pensar de mí, soy capaz de enterrarme viva...! Perdóneme; yo sé que no estoy obrando muy indiscretamente, pero es que ahora no puedo hacer nada bien... Permítame que le exija su abrigo... (p. 46).

Otra herramienta que supone la fragmentación del discurso es la utilización de las mayúsculas: «“Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso”. Y yo, por una fuerza secreta de intuición que Ud. no puede comprender, leí así:

ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes» («Un hombre muerto a puntapiés», p. 9). Con esta primera muestra queda claro que lo que el autor pretende es llamar la atención de ciertas partes del texto. En este ejemplo, el dato de que el protagonista «era vicioso», y que no sabemos de dónde procede, salta, gráficamente, a la vista del lector y crea esa sensación de absurdo al darle tal grado de importancia visual y, por tanto, también semántica.

Del mismo modo, en «Brujerías», el uso de la tipografía en mayúsculas se repite con el mismo sentido anterior: «Bastaba con facilitarle los ADMIRABLES SECRETOS DE ALBERTO EL GRANDE y el HEPTAMERÓN¹¹». En alusión a «Los admirables secretos de Alberto el Grande», es importante señalar que se corresponde a una obra publicada en *El libro infernal. Tratado completo de las ciencias ocultas*, donde también se recoge «El libro de San Cipriano». Palacio extrae el «filtro de amor» que veremos a continuación de esta última obra, «lo que cambia básicamente en esta copia que realiza Palacio son los números: de letras a números [...] y la connotación distinta entre “favores de una mujer” [en el texto original] y “favores de una dama”» (Gilda Holst, 2000: 418).

Del mismo modo, el juego con los espacios en blanco también representa un recurso importante dentro del fraccionamiento del texto. El autor se vale de los espacios en numerosas ocasiones, si bien, de una manera muy llamativa en «Brujerías»:

BRUJERÍAS

L A P R I M E R A:

Andaba a la caza de un filtro; de un filtro de amor; de uno de esos filtros que ponen en los libros ocultistas

“Para obtener los favores de una dama

Tómese una onza y media de azúcar cande, pulverícese groseramente en un mortero nuevo haciendo esta operación en viernes por la mañana, diciendo a medida que machacaréis: *abraxas abracadabra*. Mezclad este azúcar con medio cuartillo de vino blanco bueno; guardar esta mezcla en una cueva oscura por espacio de 27 días; cada día tomad la botella que no ha de estar enteramente llena, y la menearéis fuerte por espacio de 52 segundos diciendo *abraxas*. Por la noche haréis lo mismo pero durante 53 segundos y tres veces diréis *abracadabra*. Al cabo del 27 día...” (p. 19)¹².

¹¹ Las dos obras mencionadas tratan temas religiosos y de creencias espirituales, además de diferentes técnicas o ritos relacionados con la magia.

¹² Gilda Holst hace una comparación de este relato con los círculos del infierno de Dante. Los «27 días» corresponderían a los «9 círculos que es igual al infierno» y los «52 segundos» al «al séptimo círculo» donde los condenados son convertidos en árboles, al igual que ocurre en el relato de Palacio (2000: 418).

Esta estructura se repite de forma similar en la página siguiente de la edición consultada, pero, esta vez «*Para obtener los favores de un hombre*», a lo que luego el narrador añade: «y hubiéramos tenido la aventura más divertida. La aventura que ofrecería el contraste estético por excelencia» (p. 20). En cualquier caso, se aprecia como la disposición del texto no se corresponde con el uso convencional, pues los espacios en blanco son los que hacen resaltar el texto: las letras separadas del título y la división del párrafo son signos de ruptura del texto habitual, que se corrobora con la alusión irónica del narrador a la estética literaria.

Por último, es importante señalar la fragmentación del texto palaciano en pequeños epígrafes. Este mecanismo se puede apreciar en la disposición del discurso del relato «Brujerías» dividido en dos partes: «L A PRIMERA» (ya citada) y «L A SEGUNDA». Pero en lo que a fragmentación se refiere, el «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z» es, sin duda, el texto que se presenta más truncado debido a la subdivisión en numerosos apartados. Esto resulta significativo ya que, irónicamente, y después de «El cuento», constituye el texto de dimensión más corta, dividido en seis episodios, cada uno con un título dispuesto en el centro de la línea, en letras mayúsculas y que describe cada una de las enfermedades que sufrió el joven Z.

Por lo tanto, resulta evidente que el autor insiste en el lenguaje, que es su principal herramienta, y obtiene, como resultado, una prosa entrecortada y fragmentada, con la intención de burlarse de la tradición realista y superarla. En síntesis, las diferencias que se incorporan en la obra palaciana «incluyen la reinención de la sintaxis» y, consecuentemente, la «ruptura del código genético obliga a pensar y a decir el mundo de otro modo, desde otra óptica. Las modificaciones en la escritura transforman los hábitos del lector» (Manzoni, 2000: 452).

El propósito de Palacio es llamar la atención de los lectores y para ello juega con todos los componentes del texto y les saca su máximo partido, a la vez que ofrece al lector (receptor) la posibilidad de hacer un mayor uso de los sentidos visual y auditivo. Los caligramas o las imágenes visuales, los juegos tipográficos, el uso de los espacios y la disposición del texto en la página hacen que el impacto visual sea un componente clave en la obra. Lo mismo sucede con respecto a la dimensión sonora y la utilización de onomatopeyas, repeticiones, el uso exagerado de signos de puntuación y las imágenes que además de producir determinadas sensaciones ópticas, aportan también sonoridad. Con todos estos elementos, Pablo Palacio logra apartarse de los parámetros de la estética convencional a la que el lector estaba acostumbrado y genera una perturbación del texto, a la que contribuye también el humor como veremos en el siguiente apartado de este trabajo.

5. La visión desestabilizadora del humor

Frente a la seriedad que caracteriza la literatura anterior a la vanguardia, en el nuevo modelo literario destaca el uso de procedimientos humorísticos. Dicha tendencia se manifiesta en los textos «como negación a “tomar en serio” las normas literarias y sociales en cuestión, y como estrategia de “ambiguamiento” de la expresión y del pensamiento» (Niemeyer, 2004: 179). Según se ha visto, el rechazo al realismo social vigente se ve reflejado en la obra de Palacio y es el punto clave de uno de los principios fundamentales de su obra. Sobre esto, Benjamín Carrión indica que el autor lojano «se reía del realismo que cree ver y decir la realidad» (1976: 57), y es que la carga irónica con la que se expresa el autor en los relatos también define su descontento con la tradición literaria.

Sin embargo, hay que aclarar que Pablo Palacio transforma la realidad pero no se aleja de ella. Así lo explica Jorge Dávila Vázquez: «entendamos bien, una distorsión, un desprestigio de la realidad, no quiere decir elusión absoluta del medio, ignorancia del contexto social, sino, simplemente, forma distinta de captación en la obra de arte» (1987: 203). Es decir, el autor utiliza los recursos del humor y sus diversas formas de realización para imponer una particular visión de lo real y, así, logra burlarse de esta, pero, para ello, necesita nutrirse de la propia realidad que pretende transformar.

El uso de estos procedimientos desestabilizadores en la colección de relatos *Un hombre muerto a puntapiés*¹³ es a veces de tipo humorístico propiamente y, en otras, irónico o sarcástico. Pues, en ciertos momentos se trata de un humor directo y neutral y, en otros, de una posición sutil y disimulada, que da a entender lo contrario de lo que dice o, incluso, llega a la burla o al límite de lo mordaz. En este sentido, en el relato «Un hombre muerto a puntapiés» se advierten ciertas manifestaciones que, de hecho, pueden interpretarse como una parodia de la novela policiaca que, por sus principios, se corresponde con un subapartado de la novela realista¹⁴. Las reflexiones del narrador sobre el mismo relato hacen concluir que se trata de una burla de los tópicos del género: desde el método de investigación al fetiche de la pipa, en el relato que analizamos, «un evidente guiño a Conan Doyle en la pipa encendida para iniciar el proceso inductivo» (Salvador Crespo, 2013: 14)¹⁵. El hecho de encender este utensilio detectivesco marca el inicio del método de investigación y la reflexión: «Con todo,

¹³ En un artículo al que Palacio hace referencia en una de sus cartas a Benjamín Carrión, Joaquín Gallegos Lara insiste en el uso del humor en contraposición a la realidad del narrador ecuatoriano: «Pablo Palacio, con unas recias cualidades de satírico-socialista utilizadas en su primer libro [...] —libro para el cual la realidad no es una nebulosa— empezaba pulverizando sus ácidos con una regular puntería» (1976: 86).

¹⁴ Género muy relacionado con el positivismo y que, a su vez, se rige por el razonamiento al que se llega a través de la realidad, como bien señala M.^a del Carmen Fernández (1991: 312).

¹⁵ José F. Colmeiro explica que el autor de Sherlock Holmes utilizaba este elemento para llenar «los tiempos muertos de la narrativa, posponiendo la resolución del conflicto» (1994: 80).

entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. Esto es esencial, muy esencial» (p. 8). Además, como bien expone José F. Colmeiro, el procedimiento de investigación de los detectives clásicos que decían basarse en los métodos de deducción e inducción, era, más bien:

un artificio [...] falsamente científico, racional [...] La casualidad en la novela policiaca nunca es casual sino obligada, pues sin su reiterada intervención —la del autor— no podría encajarse todo perfectamente al final. Este hecho explica la imposibilidad para el lector de llegar a solucionar todo perfectamente al final (ibíd.: 66).

De este modo, el autor utiliza la ironía como herramienta para referirse a la inducción y relegarla al plano de la inutilidad: «La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido... (¿Cómo es? No lo recuerdo bien... En fin, ¿quién es el que sabe de estas cosas?). Si he dicho bien, este es el método por excelencia. Cuando se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven» (p. 8). En este punto de su reflexión, el narrador vuelve a utilizar los dos tópicos ya mencionados: «Ya resuelto, encendida la pipa y con la formidable arma de la inducción en la mano, me quedé irresoluto, sin saber qué hacer» (p. 8). Si se tiene en cuenta que el primer paso del método inductivo consiste en la observación, el siguiente ejemplo se debe relacionar con este tipo de razonamiento, ya que hace referencia al procesamiento de las pruebas del delito. El tono burlesco empleado por el autor demuestra el rechazo a esta manera de acceder al conocimiento de la realidad: «miré y remiré las fotografías, una por una, haciendo de ellas un estudio completo. Las acercaba a mis ojos; las separaba, alargando la mano; procuraba descubrir sus misterios» (p. 10). Y más aun, con esta burla lo que Palacio pretende, en última instancia, es criticar la incapacidad de la racionalidad científica para acceder a una dimensión más profunda del hombre y, por tanto, a la verdad (Salazar Martínez, 2012: 129).

En el relato «Las mujeres miran las estrellas» se repite el mismo procedimiento del narrador-investigador de «Un hombre muerto a puntapiés» y la burla de los métodos tradicionales de conocimiento: «Pero 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 inconsideradamente de los sistemas inductivo y deductivo» (p. 26). En síntesis, Palacio arremete contra los tópicos de la novela policiaca (el método, el enigma, el sospechoso e, incluso, la pipa), bien a través de la ironía o bien a través de la burla.

La respuesta a este modelo de literatura convencional se vuelve a repetir en «Brujerías», que representa una parodia de la bruja como símbolo de la iconografía femenina de la literatura tradicional: «Yo no sé cómo la bruja no hizo una barbaridad [...] y hubiéramos tenido la aventura más divertida. La aventura que ofrecería el contraste estético por excelencia» (p. 20). Del mismo modo, en este relato, el narrador arremete contra los cánones

y el refinamiento del lenguaje que se emplea tradicionalmente en la novela y, particularmente, en el romanticismo: «Pero lo que me habría gustado sería sin duda esa magnífica elegía de las bocas, para usar los términos de los literatos finados» (p. 20). En este sentido aparecen alusiones que hacen hincapié en la modernidad, como en «¡Señora!», donde irrumpe el automóvil que, como ya se señaló anteriormente, representa la novedad frente a la tradición: «En la comedia moderna, el automóvil es un personaje interesantísimo; así es que se acercó a un automóvil» (p. 57). En todos los casos, el empleo de los recursos definidores de lo «literario» sirve de herramienta para burlarse del modelo convencional.

En «El antropófago» la técnica es semejante. Tras aportar la fecha exacta de la muerte de la madre del protagonista, el narrador se pregunta: «(¿Será también este un dato esencial?)», comentario que hace intencionadamente, una vez más, para demostrar su rechazo a las narraciones realistas que se sobrecargan de descripciones y datos que, desde la perspectiva palaciana, resultan irrelevantes en la literatura. En esta ocasión, el narrador tampoco cede al humor negro o trágico: «Tiberio, Nicanor Tiberio, creyó conveniente emborracharse seis días seguidos y el séptimo, que en rigor era de descanso, descansó eternamente. (Uf, esta va resultando tragedia de cepa)» (p. 18)¹⁶.

Metaficcionalidad y humorismo se encuentran vinculados en muchos casos, ya que Palacio utiliza herramientas realistas para, a su vez, criticarlas. Esto se observa, por ejemplo en «Las mujeres miran las estrellas»: «Mide 1 metro 63 centímetros y pesa 120 libras. Este es un dato más interesante que el que podría dar un novelista» (p. 25), donde se articula el juego metaficcional y la técnica de la ironía con el fin de perturbar y desmitificar la realidad. El resultado es una literatura llena de absurdos y ridiculizaciones que apunta al rechazo de la narrativa realista vigente. Al respecto, Humberto E. Robles señala: «No menos significativa es la práctica metaliteraria que se arregosta en exponer lo ridículo de las convenciones literarias. Se ridiculiza el arte del pasado; y, por contigüidad, se ridiculiza la institución arte, su inutilidad» (2000: 321). En relación a este distanciamiento de la realidad asociado al humorismo presente en los textos de Palacio, expone Teresita Mauro Castellarín:

en sus páginas se registra una muestra constante de humor, que surge de las antítesis y las paradojas, del contraste entre lo convencionalmente considerado sublime y la vulgaridad de lo cotidiano, además practica la ironía constante, como una forma de distanciamiento [...] y una permanente crítica al concepto del realismo, convierten a sus textos en una atrevida provocación a los códigos habituales del pensamiento y de las convenciones sociales (2015: 385-386).

¹⁶ Uno de los temas que compone fundamentalmente la literatura realista es la existencia humana y, con ello, los pensamientos más profundos y las conductas de los personajes, lo que supone un dramatismo intrínseco. Sobre esto apunta Jorge Dávila Vázquez que la «utilización del recurso [humorístico] impedirá en las obras de Palacio la tendencia melodramática, común entonces» (1987: 203).

Pero el descontento de Palacio se dirige también a las instituciones, por ejemplo, a la justicia. Como ya se ha apuntado, «Un hombre muerto a puntapiés» se trata de una parodia de la novela policiaca, en la que además se critica la incapacidad y la pasividad de las autoridades: «Y me sonreí por lo bajo. ¡Qué frase tan intencionada! ¿Ah? “Soy un hombre que se interesa por la justicia”. ¡Cómo se atormentaría el señor Comisario!» (p. 9). El narrador es consciente de la inutilidad de los agentes y se burla de esa incompetencia a través del «código periodístico [...] que encierra en sí mismo una intención social de denuncia de los convencionalismos que imperaban en la sociedad ecuatoriana de la época» (ibíd., 397). Igualmente, llama la atención en «El antropófago», la postura del narrador que no deja de ponerse a favor de la defensa del criminal, y utiliza un tono bastante irónico que se traduce en la crítica a la acción de la justicia: «Van a castigar una inclinación naturalísima» [...] No quiero que ningún malintencionado diga después que soy yo pariente de mi defendido, como ya me lo dijo un Comisario a propósito de aquel asunto de Octavio Ramírez» (pp. 15-16). Lo mismo ocurre en «¡Señora!», relato en el que supuestamente han robado a una mujer y esta se niega a llamar a la policía. Es, precisamente, el acusado el que insiste en pedir ayuda a la justicia; una situación que hace que el relato pierda toda lógica y que demuestra la intención del autor de expresar su desconfianza a unas autoridades ineptas.

Hay que insistir, muy especialmente, en el humor directo que también utiliza el autor, una vez más, para cuestionar las pautas tradicionales de la literatura, así como criticar los hábitos de la sociedad. En este punto destacamos el título del artículo de Humberto E. Robles dedicado a los relatos palacianos, «A punta de risa», en el que resalta el gran aporte humorístico de la obra, muy particularmente de «Un hombre muerto a puntapiés», donde el narrador reacciona exageradamente a carcajadas ante la tragedia que supone un asesinato: «Yo no sé en qué estado de ánimo me encontraba entonces. Lo cierto es que reí a satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés! Era lo más gracioso, lo más hilarante de cuanto para mí podía suceder» (p. 21). En estos casos, se trata de una burla que no se esconde tras ironizaciones o metáforas, sino que es directa y como bien indica el propio texto, deja el argumento del suceso en una posición ridícula:

Me perseguía por todas partes la frase hilarante: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente que resolví al fin reconstruir la escena callejera o penetrar, por lo menos, en el misterio de por qué se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula (p. 22).

Asimismo, en la segunda parte de «Brujerías», el narrador insiste en los acontecimientos de forma jocosa al describir como una situación «risible» el hecho de vengarse de la esposa infiel disparando con un «ridículo revólver». También aparecen otros

comentarios de este tipo cuando se explica que algún «marido burlado» se reirá de Bernabé por sorprender a su esposa con otro hombre.

Humor, ironía y parodia se unen en los relatos de Pablo Palacio con el propósito de manifestar un rechazo a los procedimientos realistas y destacar todos esos recursos que van en contra de sus valores estéticos y literarios. El autor se apoya en las herramientas del realismo que desprecia para llevar a cabo su crítica a esas mismas pautas novelísticas. Como resultado surgen unos relatos de carácter burlesco que, en algunos momentos, como veremos en el siguiente apartado, rozan la crueldad.

6. Un espacio de lo marginal

En su lucha por romper las normas literarias establecidas por el realismo, Pablo Palacio rechaza a los héroes prototípicos y, a cambio, propone unos seres que, por sus características peculiares, no se encuentran dentro de los parámetros convencionales. Así, el autor de *Un hombre muerto a puntapiés* «despliega su estética de lo horrible a través de una galería variopinta de héroes monstruosos de patética humanidad y víctimas del escarnio del que la mirada ajena les hace objeto» (Castillo de Berchenko, 2000: 301). El fin de Palacio es desacreditar la realidad, desmitificarla y, para lograrlo, utiliza de modo anecdótico los defectos de los protagonistas y sus trágicas vidas y así mostrar la parte degradante de la sociedad. Teresita Mauro Castellarín hace referencia a esa realidad oculta que Palacio expone en sus textos y explica que:

estas realidades forman parte, dentro del ámbito real, de la cotidiana normalidad aunque la literatura no se haya ocupado de reflejarlas en su cabal magnitud. [...] Esa desacralización de la realidad y sus matices lleva al igualamiento, en el plano de la escritura, de todas las realidades, por más marginales y antisociales que estas parezcan (2015: 388).

De ahí que el autor presente a un homosexual y pederasta, un antropófago, una bruja, un demente, un impotente, un enfermo, una mujer deforme y un ladrón, entre otros seres extraños.

Octavio Ramírez, personaje principal de «Un hombre muerto a puntapiés», se presenta como un individuo «vicioso» y, más tarde, el narrador descubre la homosexualidad de dicho personaje, pero no lo expresa abiertamente «para no enemistar su memoria con las señoras» (p. 9), sino a través de comentarios como: «Le daban deseos de arrojarse sobre el primer hombre que pasara» (p. 12). Además, revela su condición de pederasta:

A poca distancia y con paso apresurado iba un muchacho de catorce años. Lo siguió.
-¡Pst! ¡Pst!
-Hola rico... ¿Qué haces por aquí a estas horas?
-Me voy a mi casa... ¿Qué quiere?
-Nada, nada... Pero no te vayas tan pronto, hermoso...
Y lo cogió del brazo.
-¡Déjeme! Ya le digo que me voy a mi casa.
Y quiso correr. Pero Ramírez dio un salto y lo abrazó (p. 12).

Esta mirada que, desde una moral convencional, se proyecta sobre Octavio Ramírez, representa la visión que la sociedad tenía de una minoría marginal, en este caso los homosexuales, ya que los relatos palacianos pertenecen a una época que si bien se encontraba envuelta en movimientos revolucionarios, también estaba llena de prejuicios muy arraigados en la sociedad.

La misma perspectiva se plantea en «La doble y única mujer», donde la condición física del personaje le impide su inserción en la sociedad, su deformidad lo hace un «ser

único», diferente, por lo «que [dicha mujer] no tiene cabida en el reino de los humanos» (Ubidia, 1987: 275). De este modo, Palacio expone el «otro» lado marginado, de la sociedad, a través de la exageración del cuerpo de sus personajes.

Cabe señalar, también, la actitud compasiva del narrador de «Un hombre muerto a puntapiés» con respecto a un individuo acusado de actos de pederastia, actitud que se advierte, por ejemplo, en la forma de referirse a él: «Nuestro pobre hombre». Igualmente, el mismo sentimiento de identificación se aprecia en «El antropófago», cuyo acto salvaje se justifica en varias ocasiones hasta el punto de la empatía: «No comprenderían los pobres que el suyo sería un placer como cualquier otro: como comer la fruta en el mismo árbol, alargando los labios y mordiendo hasta que la miel corra por la barba» (p. 15). Los protagonistas se alejan, por tanto, del estereotipo literario, pero, a la vez, como el narrador hace de su comportamiento o formas corporales algo cotidiano, crea la sensación de «anormalidad NORMAL» (Carrión, 1976: 44) y, así, Palacio logra introducir en lo cotidiano a estos individuos relegados de la sociedad. Como consecuencia, lo que caracteriza a los extraños protagonistas de *Un hombre muerto a puntapiés* —en muchos casos ficticios— es que acaben por convertirse en reales¹⁷. Al respecto comenta Benjamín Carrión que «lo admirable en Palacio es que estos personajes, dentro de su arbitrariedad, son [...] perfectamente lógicos en el desenvolvimiento de su conducta, y no se nota el esfuerzo constante del autor por mantenerlos en un plano de anormalidad» (ibíd.: 44). Con este tratamiento de conducta justificada de los personajes, se refleja la sociedad clasista que el autor pretende criticar, amparada en una burguesía que juzga y rechaza a quien no responde a los patrones sociales o culturales establecidos.

En «Brujerías» se introduce el tema de la magia, por lo que sus protagonistas constituyen los más irreales del conjunto. Se trata de «personajes absurdos y fabulescos, alejados del canon andino y a pesar de ello tremendamente humanos y extrañamente familiares» (Falconí Trávez, 2012: 43). Esta familiaridad que surge viene dada por la contradicción que supone unir lo mágico y lo cotidiano, que hace que los sucesos que acontecen resulten raros a la vez que normales, por lo que el rechazo se distorsiona bajo la aceptación, al igual que sucede en el resto de los relatos.

Las características que identifican a estos personajes llevan consigo situaciones de marginalidad, entre las que destacan los actos delictivos, que están presentes en la trama

¹⁷ El carácter atípico de los personajes de Palacio y la relación entre realidad y ficción contribuye a un relato de marcada ambigüedad. Así lo explica Wilfrido H. Corral: «Todo lo “raro” en Palacio está remojado en la razón, y en el razonamiento, en un realismo, sí, realismo, pero envenenado de metáforas» (2000: LXIV).

principal de «Un hombre muerto a puntapiés», «El antropófago» y «¡Señora!». Entre estas situaciones destaca, en todos los relatos, la temática de la violencia. Veamos algunos ejemplos: «Y le asestó un furioso puntapié en el estómago [...] y le propinó dos más [...] ¡cómo se encarnizaría Epaminondas¹⁸, agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! [...] ¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez» («Un hombre muerto a puntapiés», p. 13); «A un tipo que encontró por el camino casi le asalta a puñetazos, sin saber el motivo. Llegó a casa furioso. Abrió la puerta de una patada» («El antropófago», p. 18); «Bernabé entró, les miró regocijado, les propinó dos rencorosos puntapiés» («Brujerías», p. 37); «Y la pérfida me abrazaba por las caderas. ¡Estaba endemoniado! Le pegué un puñetazo en la cara y salí corriendo» («Luz lateral», p. 30); «Padre, cuando me encontraba sola, me daba de puntapiés y corría: yo era capaz de matarlo al ver que, a mis llantos, era de los primeros en ir a mi lado» («La doble y única mujer», p. 50). Tradicionalmente los comportamientos violentos han estado relacionados con los antihéroes de la literatura y, por consiguiente, se representan de forma negativa, pero en estos casos sucede todo lo contrario. En los relatos que analizamos, debido al trato compasivo que narrador confiere a los personajes, parece que estos no son merecedores de los males que les acontecen y, entonces, las imágenes violentas que identifican a los protagonistas se interpretan de forma positiva y el lector las entiende como una actitud de defensa y, como tal, aprueba dichas acciones, a veces brutales.

Además de las conductas violentas de los personajes, hay que añadir el tono deshumanizado y cruel que utiliza el narrador para describir ciertas situaciones que, incluso, llegan a resultar desagradables: «¡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» («Un hombre muerto a puntapiés», p. 26). Por otra parte, también habría que destacar el desprecio a la hora de referirse a sus personajes, por ejemplo, en «Relato de la muy sensible historia acaecida en la persona del joven Z»: «Z podía morirse como un perro» (p. 48), «era Z el joven más desgraciado del mundo» (p. 49); o en «Brujerías», donde el narrador se refiere al personaje que recurre a la bruja como «El atolondrado». Además, hay que añadir que, en algunos casos, la singularidad de los personajes suscita «el acoso cruel y despiadado de quienes les rodean» (Ubidia, 1987: 275). Así el rechazo de Palacio hacia ciertos comportamientos sociales puede ejemplificarse en «El antropófago», texto en el que se

¹⁸ No resulta casual la coincidencia de nombre de este personaje y el general Epaminondas, «homosexual tebano, líder de soldados homosexuales, famoso por su sentido de la justicia» (ibid.: LXIV).

hace una llamada o crítica a la sociedad que se burla del mal ajeno. Cuando el narrador describe las visitas que recibe el preso tras comerse a su hijo, se produce el siguiente discurso:

Los estudiantes reíamos de buena gana y nos acercábamos mucho para mirarlo [...]
–Véanlo, véanlo como parece un niño —dijo uno.
–Sí, un niño visto con una lente.
–Ha de tener las piernas llenas de roscas.
–Y deberán ponerle talco en las axilas para evitar las escaldaduras.
–Y lo bañarán con jabón de Reuter.
–Ha de vomitar blanco.
–Y ha de oler a senos.
Así se burlaban los infames de aquel pobre hombre [...] (p. 15).

Lo mismo se puede apreciar en «Un hombre muerto a puntapiés» cuando el narrador, gozoso al imaginar la situación violenta, exclama:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!
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! (p. 26).

Asimismo, otro tema del espacio marginal, y vinculado a la violencia, es la sexualidad. Sobre esta relación apunta Diego Falconí Trávez que «estas identidades imposibles con cuerpos extraños, alienígenas en la literatura de la época [...] son cuerpos que se articulan desde la sexualidad, sobre la cual se ejerce una suerte retórica de la violencia» (2012: 43). Si bien es cierto que el contenido sexual se repite en la mayoría de los textos de Palacio, este resulta socialmente un tabú en Ecuador en la época en la que se publican los relatos. Por esta razón, el autor representa estos temas incómodos de manera encubierta, de manera irónica, lo que supone un nuevo desafío a la sociedad. Ya señalamos, en ejemplos anteriores, que el narrador desvela de forma indirecta que Octavio Ramírez es homosexual y pederasta, pues ambas condiciones, aunque distintas, están relacionadas con el cuerpo y la violencia.

De igual modo, esto sucede en el resto de los relatos y la consecuencia de ello es que el lector tiene que asumir un papel activo a la hora de descubrir las identidades que representan a los personajes. Se trata de una especie de juego adivinatorio que el autor utiliza para destacar ciertos rasgos de sus protagonistas, es decir, que las características escondidas en metáforas son enfatizadas, a la vez, por el mismo hecho de encontrarse ocultas. En «Luz lateral», por ejemplo, el autor utiliza expresiones metafóricas que esconden el verdadero tema de la historia: la sífilis que contrae el protagonista, esto es, «el treponema pálido», o la forma con la que denomina a su genital, es decir, «el cacharro roto», o el motivo de su enfermedad que es la infidelidad de su mujer, representada por la repetición constante de la palabra «¡claro!». A matizaciones semejantes acude el narrador de «Las mujeres miran las estrellas», relato en el que se conoce el problema de la incapacidad del personaje a través de

explicaciones como la siguiente: «Estaba el señor Gual esperando lo que siempre esperaba: que la potencia sea mayor que la resistencia, y pretendiendo ayudar a la primera, buscaba la fuerza pasando su mano por la seda del vientre de ella» (p. 27); y, de igual modo, comentarios como «Un hijo del señor Gual es un absurdo» (p. 27) y, al finalizar, «Hasta hoy tienen dos hijos» (p. 28), hacen concluir al lector que la esposa del mencionado Gual es adúltera.

Incluso en el «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z» se hace referencia a la sexualidad a través de ciertas enfermedades. Al respecto indica Falconí Trávez que la técnica de designar a los personajes anónimamente, como A, B, C y Z, es una forma de criticar la tendencia que existe en la sociedad a esconder este tipo de temas escabrosos: «como si al ocultar su identidad se pudiese hablar de ciertos temas de modo más abierto» (2012: 51). Otro guiño es el título en el que se describe una «vergonzosa infección uretral» (p. 49) que se denomina «CAPÍTULO DE LECTURA PROHIBIDA». La utilización de esta temática bajo un pudor ironizado resulta una forma de criticar los convencionalismos que imperaban en la sociedad.

En conclusión, los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* muestran unos personajes excluidos por la sociedad y, con ellos, situaciones que representan la tragedia, la perversión, el dolor y los deseos más ocultos del ser humano. Palacio desvela los márgenes de la sociedad y, de esta manera, logra trasvasar, una vez más, los límites instaurados en la literatura vigente.

Conclusiones

Este Trabajo de Fin de Grado recoge una aproximación al estudio de los nueve relatos que comprende el volumen *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio. El carácter vanguardista que identifica estos textos en relación al momento literario que vivía Ecuador e Hispanoamérica se sintetiza en una serie de aspectos fundamentales que definen la narrativa de vanguardia. Del estudio de dichos recursos hemos obtenido las siguientes conclusiones:

I. Pablo Palacio rechaza los convencionalismos del modelo realista pero, a su vez, se aprovecha de los recursos de esa narrativa para dar paso a una literatura metaficcional. Así, nos encontramos con una lectura ambigua, porque las situaciones absurdas que se crean debido a las situaciones irreales que se esconden tras la cotidianeidad hacen que resulte imposible tachar los relatos de ficcionales. De forma reflexiva o autoconsciente el autor recuerda al lector que está ante una obra de ficción, pero juega con la articulación de la relación entre ficción y realidad y, de este modo, rompe la barrera que existe entre estas dos visiones. Lo que surge de esta unión es un cúmulo de incoherencias y absurdos que apuntan a la parodia del realismo.

II. *Un hombre muerto a puntapiés* se aleja del esquema narrativo y estructural estereotipado. Asimismo, el relato no trata de revelar una sucesión de acontecimientos que van unidos entre sí, sino que emplea diferentes herramientas para lograr un discurso aparentemente inconexo y absurdo con una ordenación tipográfica inusual. En estos relatos nos enfrentamos a una lectura en la que los elementos visuales y sonoros adquieren una gran relevancia, y lo que se dice queda en segundo lugar con respecto a cómo se dice. Se trata del empleo del lenguaje en todos sus ámbitos para dar paso a un enunciado difícil de decodificar, pero, con un sentido concreto: romper con la linealidad del discurso narrativo de la literatura convencional y, a su vez, criticar ese modelo precedente.

III. La ironía y el humor representan dos rasgos fundamentales en el volumen de relatos, pues el escritor acomete una burla de la literatura realista y lo logra mediante el uso paródico de los recursos de la novela tradicional. También es importante añadir que Palacio no solo se burla del realismo, sino que manifiesta el rechazo de la sociedad clasista y las instituciones que la gobiernan, como demuestra su relato principal, «Un hombre muerto a puntapiés», y otros en los que se hace alusión a ese rechazo, siempre de un modo irónico.

IV. Palacio quiere desvelar que existen otras realidades que la sociedad convencional esconde y lo demuestra en sus relatos con los personajes que presenta, quienes adquieren cualidades exageradamente marginales. Dichas cualidades, que apuntan a la imperfección del ser humano, resultan una herramienta crítica y desmitificadora de la tradición realista.

Además, llevan consigo un conjunto de marcas monstruosas que rompen con la idea de literatura a la que estaba acostumbrado el lector: la violencia ligada a la sexualidad y al asco o la crueldad del ser humano. Si tenemos en cuenta que nos referimos a los años veinte y treinta, una época con fuertes ideales conservadores, las situaciones que plantea el autor suponen el descubrimiento de un mundo marginal oculto pero que se encuentra latente en la sociedad.

V. La obra de Palacio se plantea desde el rechazo de los cánones que rigen el mundo. A partir de esta premisa, *Un hombre muerto a puntapiés* se considera un conjunto de textos innovadores, tanto en Ecuador como en el resto de Hispanoamérica ya que representa un desafío a la literatura vigente. Los procedimientos empleados en esta nueva literatura, tales como la metaficcionalidad, la fragmentación textual, el humorismo y la marginalidad, son fruto del rechazo del funcionamiento de la novela realista o regionalista. Todo en los relatos del escritor se sintetiza en la negación, la descomposición, la desestructuración y el cuestionamiento del sistema literario ecuatoriano del momento. En síntesis, la literatura de Pablo Palacio supone una respuesta en contra del pensamiento social y literario vigente y de ahí resulta una literatura totalmente innovadora.

Bibliografía

1. Bibliografía del autor

PALACIO, Pablo (1982): *Un hombre muerto a puntapiés*, pról. de Raúl Pérez Torres. La Habana, Casa de las Américas. Recuperado de: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-11621/Obras.completas.pdf>

_____ (2000): *Obras completas*, ed. crítica de Wilfrido H. Corral. París, Colección Archivos.

_____ (2013): *Un hombre muerto a puntapiés*, pról. de Íñigo Salvador Crespo. Quito, Escuela de la Función Judicial. Recuperado de: <http://www.funcionjudicial.gob.ec/www/pdf/publicaciones/unhombremuertoapuntapiés.pdf>

2. Bibliografía general

ACHUGAR, Hugo (1996): «El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana», en Hugo Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, D. F., UNAM, pp. 7-40.

BURGOS, Fernando (ed.) (1986): *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, Orígenes.

CALINESCU, Matei (1974): *Cinco caras de la modernidad*, trad. de M.^a Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos.

CARRIÓN, Benjamín (1976): *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Rafael Díaz Ycaza (ed.). Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 35-49 y 53-65.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana (2000): «Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos» en Wilfrido H. Corral (ed.). *Obras completas*. París, Colección Archivos, pp. 273-309.

COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.

DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge (1987): «Tal era su iluminado alucinamiento», en Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana, Casa de las Américas, pp. 199-269.

FALCONÍ TRÁVEZ, Diego (2012): «Pablo Palacio: La violencia corporal sobre las identidades imposibles en la zona de Los Andes». *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. n° 6, pp. 39-56.

- FERNÁNDEZ, María del Carmen (1991): *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito, Libri Mundi.
- HOLST, Gilda (2000): «Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos», en Wilfrido H. Corral (ed.), *Obras completas*. París, Colección Archivos, pp. 414-429.
- JITRIK, Noé (2000): «Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante», en Wilfrido H. Corral (ed.), *Obras completas*. París, Colección Archivos, pp. 403-413.
- LAGOS, Ramona (1986): «La ‘aventura y el orden’ en la literatura hispanoamericana de la década del veinte» en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, Orígenes, pp. 87-96.
- LÓPEZ, Pierre (2000): «Lecturas y/de escrituras en las novelas de Pablo Palacio», en Wilfrido H. Corral (ed.), *Obras completas*. París, Colección Archivos, pp. 349-374.
- MANZONI, Celina (2000): «Una estética de la ruptura», en Wilfrido H. Corral (ed.), *Obras completas*. París, Colección Archivos, pp. 447-464.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita (2015): *Pablo Palacio, precursor de la nueva novela*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- NIEMEYER, Katharina (1995): «Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana». Birmingham, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, nº 7, pp. 161-169.
- _____ (2004): *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet.
- OSORIO, Nelson (1977-1978): «La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana». *Actualidades*, nº 3-4, pp. 11-36.
- _____ (1981): «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano». *Revista Iberoamericana*, nº 47, pp. 227-254.
- PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- PELLEGRINI, Aldo (ed.) (1981): *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

PÖPPEL, Hubert (1999): *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

ROBLES, Humberto E. (1980): «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho». *Caravelle*, nº 34, pp. 142-156.

_____ (1988): «La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria» (1918-1934). *Revista Iberoamericana*, nº 54, pp. 649-674.

_____ (2000): «Pablo Palacio: a punta de risa», en Wilfrido H. Corral (ed.), *Obras completas*. París, Colección Archivos, pp. 310-330.

RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán (1987): «Pablo Palacio y sus obras», en Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana, Casa de las Américas, pp. 85-95.

RUFFINELLI, Jorge (1987): «Literatura, locura y sociedad» en Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana, Casa de las Américas, pp. 137-161.

SALAZAR MARTÍNEZ, Carlos Andrés (2012): «Pablo Palacio o de las clave para resolver una obsesión». *Encuentros*, nº 1, pp. 125-135.

SCHWARTZ, Jorge (1993): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.

UBIDIA, Abdón (1987): «Una luz lateral sobre Pablo Palacio», en Miguel Donoso Pareja, ed., *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana, Casa de las Américas, pp. 271-286.

VÁZQUEZ, María Ángeles (2013): «La vanguardia en Ecuador a través de las revistas». *Ómnibus*, nº 3. Recuperado de: <http://www.omnibus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterulturaln43/literatura/revistas-ecuatorianas-de-vanguardia.html>

VELÁZQUEZ, J. Ignacio (ed.) (1987): *Caligramas*, de Guillaume Apollinaire. Madrid, Cátedra.

_____ (1993): «Reflexiones acerca de poética y pintura: la heterodoxia productiva». *Revista de Filología Francesa*, nº 4, Madrid, Editorial Complutense.

VERANI, J. Hugo (2003): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma, Bulzoni Editore.