

**UNIVERSIDAD – VERDAD**



**REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY**

**N° 41**

**Diciembre 2006**

## **UNIVERSIDAD DEL AZUAY**

**Dr. Mario Jaramillo Paredes**  
RECTOR

**Ing. Francisco Salgado Arteaga**  
VICERRECTOR

**Ing. Jacinto Guillén García**  
DECANO GENERAL DE INVESTIGACIONES

**Econ. Carlos Cordero Díaz**  
DECANO GENERAL ADMINISTRATIVO FINANCIERO

### **UNIVERSIDAD - VERDAD**

Revista de la Universidad del Azuay

Director

**Dr. Claudio Malo González**  
Consejo Editorial

**Dr. Oswaldo Encalada Vásquez**  
**Arq. Diego Jaramillo Paredes**  
**Dr. Juan Morales Ordóñez**

Diseño y diagramación

**Econ. Mario Merchán Barros**

La responsabilidad por las ideas expuestas en esta revista corresponde  
exclusivamente a sus autores

Se autoriza la reproducción del material de esta revista siempre que se cite la  
fuente

Canjes y donaciones: Biblioteca <<Hernán Malo González>> de la Universidad  
del Azuay

ISSN 13902849

Avda. 24 de mayo N° 7-77 y Hernán Malo

[www.uazuay.edu.ec](http://www.uazuay.edu.ec)

Apartado Postal 981

Teléfono: 2881-333

Cuenca- Ecuador

**ICAZA, PALACIO  
CIEN AÑOS**



## CONTENIDO

NOTA DE LOS EDITORES	7
EL CENTENARIO DE PABLO PALACIO Y JORGE ICAZA Felipe Aguilar Aguilar	9
ICAZA Y SU CIRCUNSTANCIA Claudio Malo González	25
EL REALISMO ICACIANO Antonio Sacoto	43
PABLO PALACIO: UN TRATADO DE ANTROPOFAGIA María Eugenia Moscoso Carvallo	63
TRES INTENTOS DE APROXIMACIÓN A PABLO PALACIO Marco Tello Espnoza	79
LOS MARGINADOS DE PABLO PALACIO Oswaldo Encalada Vásquez	103
LA LUZ EN EL ABISMO Jorge Dávila Vázquez	119

PABLO PALACIO Benjamín Carrión	135
BARRANCA GRANDE Jorge Icaza	153
ELANTROPÓFAGO Pablo Palacio	179

## NOTA DE LOS EDITORES

La gran mayoría de las personas, luego de su muerte, poca o ninguna huella dejan, a no ser en sus familiares cercanos. Según los aportes a la colectividad en múltiples ámbitos, hay quienes dejan huellas por lo menos en el entorno humano en el que transcurrieron sus vidas. Las artes y las letras son áreas idóneas para esta supervivencia en la memoria de los demás ya que sus realizaciones, lejos de apuntar a un número de expertos, se proyectan a la totalidad de las personas. Simplista sería pensar que los que escriben obras literarias lo hacen solamente para que los críticos las examinen y den sus criterios acertados o desacertados. El gran público es el destinatario de esta forma de creatividad.

Se cumple este año un siglo del nacimiento de dos muy relevantes figuras de la literatura del Ecuador: Jorge Icaza y Pablo Palacio, los dos, sobresalientes personalidades en la narrativa. Sus enfoques y temas de la creación literaria fueron diferentes, logrando los más altos niveles de excelencia.

El ser humano es el gran protagonista de estos escritores destacando –quizás con pesimismo- los contenidos negativos que los integrantes de nuestra especie tienen. La condición del indio, víctima de la explotación inhumana desde la llegada de los europeos, es uno de los problemas que abarca Icaza habiendo escrito la novela indigenista más exitosa de América –es decir, en este caso, del mundo- que ha sido, de entre las ecuatorianas, la obra más traducida a otros idiomas: “Huasipungo”. Sin este enfoque social, Palacio penetra en los oscuros laberintos de las personas y nos muestra sus

miserias interiores que se trasladan a hechos externos. La más conocida de sus obras es “Un Hombre Muerto a Puntapiés”.

Nos hemos habituado a dividir el tiempo que pasa en períodos de semanas, meses y años, dando especial importancia a números representativos del sistema decimal, convirtiendo al siglo en un conjunto de años emblemáticos para la comprensión y análisis de la temporalidad. Superar esta centenaria barrera en la vida cambiante de la sociedad es signo de trascendencia fuera de lo común, de allí que, cuando ello ocurre, el recuerdo de las personas y sus obras se reaviva y actualiza. Conscientes de esta trascendental persistencia, la entrega de Universidad Verdad que llega al número 41 rinde homenaje a estos dos descollantes personajes de la narrativa ecuatoriana, no mediante laudatorios discursos de cajón, sino con consistentes artículos de serios estudiosos de la literatura, que analizan, desde diversos ángulos, la obra de estos escritores, con la serenidad y equilibrio que da el tiempo transcurrido.



**EL CENTENARIO DE  
PABLO PALACIO Y JORGE ICAZA**

**Felipe Aguilar Aguilar**

Licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad de  
Cuenca



Este año se cumple el centenario del nacimiento de dos grandes narradores ecuatorianos: Pablo Palacio y Jorge Icaza. Los dos, sin embargo, están en las antípodas: Palacio inaugura entre nosotros el realismo psicológico. Icaza es uno de los grandes del realismo social.

La alucinada lucidez de Palacio se manifiesta en la parquedad, en la prolijidad, en el perfeccionismo; la cólera de Icaza es ritmo vertiginoso y torrencial

Palacio desacredita la realidad y universaliza personajes y situaciones, Icaza se enfrenta a lo local, a lo concreto y lo inmediato.

La extraña literatura de Palacio ironizó e hizo humor negro sobre los niveles más abismales de la condición humana, Icaza solamente a partir de “El Chulla Romero y Flores” descubrirá el venero del humor como ingrediente importante para ejercer lo que consideraba la principal función de la literatura: la denuncia y la protesta.

Palacio llevó una existencia más bien gris y, en los últimos años de su vida, víctima de la demencia, se refugió en la oscuridad de un sanatorio, mientras que Icaza en vida conoció “gloria y fama”, aunque no riqueza, pues, las múltiples ediciones de sus libros fueron producto de una vil piratería.

Palacio es autor de una obra más bien parva pero muy equilibrada y suficiente para concederle un lugar especial en nuestras letras, Icaza incursionó en el cuento, la novela, el teatro y su producción es muy irregular hasta el punto de que algunas obras merecerían un piadoso olvido, “Atrapados”, su última novela, por ejemplo.

Aunque rechazó la posibilidad de que la obra literaria tuviera un valor ideológico político y deslindó lo ético de lo estético, Palacio militó en las filas del partido socialista, Icaza proclamó su marxismo pese a lo cual, contradictoriamente, se afilió al CFP y, en los últimos años de su vida, sirvió a una de las dictaduras militares en calidad de Embajador en la URSS.

En medio del aluvión de relatos realistas, la extraña y originalísima obra de Palacio pasó casi inadvertida a no ser por algún comentario elogioso de Benjamín Carrión, en tanto que, Icaza estuvo siempre en la noticia y es autor de “Huasipungo” la más famosa de las novelas ecuatorianas que ha sido traducida a 21 idiomas, inclusive el esperanto. Hay una edición para ciegos, adaptaciones para niños y al teatro, en fin, aunque algunos cáusticos han insinuado que falta traducirla al español.

Palacio narra los *“pequeños actos que sumándose hacen una vida”* y sus extraños personajes –un pederasta y sus urgencias sexuales, un obrero que quiere almorzarse a su hijo, una mujer que son dos, un hombre encerrado en el cubo de su soledad, un teniente que vaga sin pausa y sin sosiego– transmiten la sensación de parálisis anímica, la falta de una justicia inmutable ya sea por el silencio de Dios o por error de los hombres, en fin, el ser humano desde el telescopio al revés con el que le contempló Palacio es un ser impotente y angustiado y la existencia, una pesadilla, un círculo fatal, un callejón sin salida. Icaza presenta hechos espectaculares con una indiscutible tendencia al tremendismo – levantamientos, haciendas quemadas, mujeres violadas, niños que comen sus propios excrementos, indios explotados– y la pavorosa realidad que presenta acaso, *“no haga llorar al mundo”* pero sí impacta e indigna.

Por aquello de que “*nadie es profeta es su tierra*” la obra de Palacio durante mucho tiempo fue soslayada por la crítica y, solamente, a partir de los estudios de Ruffinelli y una edición homenaje de la revista, La Casa de las Américas, se empezó a valorarlo en tanto que, Icaza ha estado permanentemente bajo la lupa de los estudiosos y la mayoría de los enfoques ha coincidido en cargar cruelmente las tintas en el desaliño verbal, en la despreocupación gramatical o en su chatura y maniqueísmo y su renuncia a los niveles trascendentes y profundos de la conducta humana, para mostrar solamente al hombre como una mera suma de actos externos. Sin embargo, la obra de Icaza se salva porque, en su momento, fue una auténtica rebelión verbal y, en algunos textos, en “El Chulla...”, por ejemplo, se indaga y se profundiza en la subjetividad de los personajes.

En fin, la actualidad de Palacio es sorprendente. Es más, un grupo significativo de escritores de nuestros días aceptan, y reclaman, su influencia, Icaza fue más un escritor de su tiempo y para su tiempo.

## **EN TORNO AL INDIGENISMO Y JORGE ICAZA**

**“No somos nada sin derechos. Los derechos no son nada sin nosotros. En este camino no hemos hecho más que comenzar”**

Joaquín Herrera Flores

En 1927, Pío Jaramillo Alvarado publicó “*El Indio Ecuatoriano*”. La pavorosa realidad allí mostrada desencadenó una serie de obras que hablaban de la necesidad de reivindicar al indígena, de reconocer sus derechos y, de manera fundamental, de “culturizarlo”, es decir, de asimilarlo, de integrarlo a la sociedad mestiza y, en definitiva, de despojarlo de su identidad. En la misma línea

que el doctor en ecuatorianidades –así fue llamado Pío Jaramillo– se mueven “*Ecuador: drama y paradoja*” de Leopoldo Benítez Vinuesa, “*El Indio*” de Luis Monsalve Pozo, “*El Huasipungo y su evolución Histórica*” de Piedad Costales y otras obras menores, y todo el alud de obras narrativas que, con exageraciones cercanas al tremendismo, mostraban la realidad de la vida del indígena de la Sierra. El indigenismo sociológico, por lo tanto, nunca pretendió conocer y respetar las culturas indígenas, ni siquiera se planteó el problema de la etnias, simplemente adoptó una postura paternalista en la cual el vencedor debía rectificar los errores del pasado y permitir que el indio ingrese a su cultura<sup>1</sup>. En cuanto a la literatura la visión del “buen salvaje”, el indígena “feliz” inmerso en su miseria, en su tierra y en su choza que transmitió el indianismo fue superada a través de la denuncia descarnada y cruel de la situación de injusticia y explotación en las que vivía el indígena. En resumen, no estaban dadas las condiciones para reconocer las diferencias culturales – más bien se pretendía eliminarlas– y ni siquiera aparecía en el horizonte la posibilidad de una Antropología Aplicada o una Educación Intercultural.<sup>2</sup>

La referencia a Icaza es insoslayable no solamente porque es el más famoso de los indigenistas y el que mayor ruido causó sino, de manera fundamental, porque, de alguna manera, su visión del mundo indígena era la predominante<sup>3</sup>

En conjunto, las novelas de Icaza presentan la injusta estructura de la sociedad con todas sus lacras y sus miserias, con todos sus prejuicios y los mecanismos legales que amparan a los fuertes y maniatan a los débiles para mantenerlos en la postración.

Se ha dicho que, “*Huasipungo*” transmite una cosmovisión simplista y un maniqueísmo chato y sin relieve: los poderosos y los oprimidos, explotados y explotadores, los malos y los

buenos, que Icaza renunció a la dimensión trascendente y religiosa del ser humano y que no indagó en lo profundo, que es increíble y deplorable el descuido con el que escribe, en fin, pero, no es aventurado pensar que, más allá de sus deficiencias, la novela permanece no solo como el documento de una realidad pavorosa, no sólo como una colérica denuncia, sino también por los valores estrictamente artísticos que salpican su convulsionadas páginas. La frase de Montalvo, tan traída y llevada que no sabemos cuando la pronunció o en que texto está escrita: “*Si yo tuviese el don de las lágrimas escribiría un libro sobre el indio que haría llorar al mundo*”, no tiene vigencia, Huasipungo”, no conmueve, Huasipungo impacta, lacera, indigna, aunque claro, su intención de denuncia y de protesta propia de los escritores del realismo social no tuvo trascendencia es la medida en la que, el carácter ancilar de una literatura depende del grado de recepción del público que en nuestro caso es mínima pues vivimos en un país que lee poco y lee mal.

**LA DENUNCIA.** Icaza presenta una realidad infrahumana a través de los aspectos siguientes:

**La servidumbre y la humillación.** La hacienda, la casa del patrón grande su mercé, es un sistema de vida económico que penetra en todos los rincones y lo domina todo, puesto que en su torno están los peones, los huasipungueros, las servicias. De esa gran casa sale el mayordomo para seleccionar a la Cunshi como nodriza del hijo de Lolita, en esa gran casa es violada la Cunshi, en su patio es flagelado Andrés. La población indígena es parte de la hacienda como los sembríos y los arroyos. Son objetos comerciales, valen tanto o menos que un animal: “*Con los bosques quedarán los indios. Toda propiedad se compra o se vende con los peones*” informa Pereira a su sobrino y, cuando el Ingeniero se compadece de la muerte de los indígenas con cruel ironía cree que se preocupa por su economía: “*Le diré en confianza.*”

*No debe inquietarse mucho por mis intereses. Los indios me costaron pocos sures. No recuerdo si fueron a cinco o a diez cada uno*” El indio humillado, golpeado, explotado carece de derechos por eso los fatalistas pensamientos de Andrés:

*“Quién era él para gritar, para preguntar? ¿Quién era él para inquirir por su familia? ¿Quién era él para disponer de sus pensamientos?*

**La inmersión<sup>4</sup>.** Estar inmerso implica estar marginado de la sociedad activa e incapacitado para participar en las formas expresivas de la vida civil: educación, cultura, comercio de alto valor, etc. En “Huasipungo” los personajes indios están inmersos en el campo, desconocen las leyes, ignoran sus derechos y se resignan a aceptar las normas no escritas que establecen el patrón, el teniente político, el cura.

**El despojo.** El gamonal, las leyes, las costumbres despojan al indio de sus escasas pertenencias, de sus valores espirituales, de sus creencias ancestrales, incluso de la confianza en su propia raza: las crueles dudas que atormentan a Andrés ante la ausencia de la Cunshi, el asesinato de Tancredo Gualocoto. En la novela, Andrés y sus compañeros pierden los huasipungos, pagan altas contribuciones eclesiásticas, deben compensar las pérdidas del ganado e incluso las mujeres son víctimas del abuso sexual:

*“Son unas bestias. No le hacen gozar a uno como es debido. Se quedan como vacas. Está visto....es una raza inferior”* son los pensamientos de Pereira luego de violar a la Cunshi.

**Explotación religiosa.** Las ideas religiosas están fundamentadas en el temor antes que en una fe auténtica,



ante la ignorancia y fanatismo del indígena se le presenta la imagen de un Dios castigador e inflexible que le acosa y le oprime en su trabajo cotidiano, en la única protección que es su choza, en su salvaje ternura y en su amor, pues, más allá de la muerte, Andrés robará una res para pagar los servicios religiosos y comprar el cielo para la Cunshi:

*El miedo y la sospecha de los primeros días de su amaño volvieron a torturarlo. Oyó una vez más las palabras del santo sacerdote. “Salvajes. No quieren ir por el camino de Dios. De taita Diosito, brutos. Tendrán el infierno.”*

**La estructura social.** Gira en torno a la posesión de la tierra y el trabajo, está en función de lo económico, sin embargo, también se plantea el tema de las etnias, así: en la cima de la pirámide está la aristocracia latifundista de orígenes, aparentemente españoles, en el piso intermedio el poblado cholo, el cura cholo, el teniente político cholo y, en la parte baja, oprimidos y pisoteados, los indígenas, los naturales, la gente de la tierra, los seres que la aman y mueren por ella. Todavía más, en la parte más abismal del estrato está la mujer indígena, iniciada como servicia en las casas de hacienda, violada por el patrón grande, el patrón chiquito y los mayordomos, unida luego en amaño o en matrimonio con el joven huasipunguero y transformada en bestia de carga, en procreadora de peones y en sierva de siervos es: objeto sexual, no se indaga en su interior, los hombres ven en ella la satisfacción fácil de sus instintos. La mujer es sumisa y pesimista, resignada y fatalista, no es capaz de rebeldía: *Para eso es maridu, maridu, maridu, que pegue, que machuque, que mate nomás... Para eso es maridu y yo longa carishina...* dice la mujer de José A. Quisphe en “Éxodo” un cuento de Barro de la Sierra.

*“¿Gritar? ¿Para ser oída de quien? ¿Del indio Andrés, su marido? ¡Oh! ¡pobre cojo manavali....! Piensa la Cunshi.*

Cuando alcanza la única posibilidad de realizarse y sobrevivir a través del amaño y rara vez del matrimonio, la mujer campesina es el centro vital de su familia, es trabajadora múltiple en los quehaceres domésticos, en el pastoreo de ovejas, en la cría de animales, en las faenas agrícolas, en el acarreo de productos al mercado, sin embargo, sigue siendo la primera en descender y la última en ascender. Solamente cuando ya no existe se la valora, se la extraña cuando ya no están presentes, su sumisión y su ternura, tal como la llora Andrés.

*“Ay Cunshi sha // Ay bonita sha // ¿Quién ha de ver pes si gashinita está con huevo // ¿Quién ha de calentar pes mazamamura?*

**La Subversión.** El mundo de Icaza es un mundo de lisonjas y genuflexiones pero también de venganzas. La clase media adula y establece alianza con la dominante mientras que los indios trabajan para ella porque nunca han aprendido otra cosa, porque nunca se le ha señalado otro camino. Oprimido por todo y por todos, el indígena inmerso en su estrecho horizonte acepta la servidumbre como algo lógico y natural, carente de cultura –sí, implícitamente se niega cultura al indígena, los únicos elementos de su cultura que se muestran son las ceremonias fúnebres– no piensa en la posibilidad de que las cosas puedan cambiar.

Solo ocasionalmente la sumisión manifiesta oscuras venganzas, así el cholo venga su condición de inferior en el indio (la crueldad de Policarpo y el tuerto Rodríguez) y el indio venga su humillación en su propia sangre (los golpes de Andrés a la Cunshi, los insultos a su hijo). Solamente cuando

el indio lo ha perdido todo (la mujer, la tierra, las ganas de vivir) estalla su rebelión sin esperanzas. En esa rebelión, sin embargo, está su dignidad, es como el “Somos, seremos, soy” de César Dávila Andrade.

La subversión es el estado explosivo de las masas descontentas y presenta algunas características:

Es una subversión ciega y violenta, sin objetivos ni metas mediatas, es la lucha por la dignidad. Su organización es mínima:

*“¿Para qué había llamado a todos los suyos con la urgencia inconsciente de la sangre? ¿Qué debía decirles? ¿Quién le aconsejó en realidad aquello? ¿Fue solo un capricho criminal de la sangre de un runa mal amansado, atrevido?”*

(Son los pensamientos de Andrés Chiliquinga ante las urgentes preguntas de quienes acudieron al llamado del ancestral cuerno de guerra)

Tiene un líder, un individuo que, en cierta forma, se destaca de la masa, ha padecido los mismos conflictos pero no tiene características especiales –físicas o intelectuales– que le permitan superar los condicionamientos de su raza. Andrés no es un héroe romántico, es tan solo el hombre que se sacrifica y sacrifica a los suyos por el amor a la tierra y en aras de la dignidad.

La rebelión tiene un carácter mítico: en el cuerno ancestral con el que Andrés convoca a los suyos resucitan siglos enteros de injusticia y postergación, y tiene un carácter mítico a través del grito que Chiliquinga encuentra en los más recónditos rincones de su instintiva rebeldía:

*-¡Habla nu más, taitico Andrés!*

*-¡Habla para quemar lu que sea!*

*-Habla para matar al que sea!*

*-¡Caraju!*

*-¡Decí, pes ¡*

*-Nu vale quedar como mudu después de tocar el cuerno de taitas grandes!*

Por lo tanto, la sociedad campesina en Huasipungo se mueve entre dos polos: la sumisión absoluta y la subversión violenta, o el indio se arrodilla o el indio se levanta contra sus explotadores. En suma el alzamiento de los huasipungueros es el proceso literario de la rebeldía indígena, pero no hay objetivos políticos ni organización revolucionaria, y sería muy equivocada interpretarla como un proyecto de solución al problema indígena. El alzamiento es un contrapunto a la inmersión –en definitiva a la exclusión– pero no una vía que pueda alterar la estructura social, política y económica<sup>5</sup>

**Tremendismo.** Un texto de denuncia hace uso de lo tremendo. Son frecuentes las escenas que presentan un mundo sórdido regido por el desorden, la violencia, el desaseo: las indias exhibiendo sus cuerpos, los niños jugando con sus propios excrementos, el robo de la mortecina y la excepcional secuencia –gráfica, impactante, estremecedora– del beso del curandero en la sanguinolenta herida de Chilinginga o el contraste y contrapunto constante y obvio en una concepción maniquea del mundo. En efecto, “*Huasipungo*” juega con el claroscuro: contrapunto en las acciones de los personajes, violencia verbal y física que Andrés ejerce sobre la Cunshi y la sórdida ternura del acto

de amor que inmediatamente consuman, el cruel contraste entre la ingenua fe de Andrés que cree estar comprando algo extraterreno y la astucia comercial del sotanudo que sabe que está haciendo un negocio muy mundano, contrapunto de clases sociales, cholos e indios, latifundista y cholos, latifundista e indios, contrapunto de ambientes: el lujo de la gente de la ciudad y la miseria del pueblo de Tomachi hacienda y pueblo, hacienda y huasipungos y, finalmente en la actitud del narrador que pasa con frecuencia de un realismo casi fotográfico al sarcasmo y, a veces, a la pura caricatura<sup>6</sup>.

**Proceso épico.** Toda novela nos narra una historia particular y concreta. Este microcosmos debe proyectarse a un mundo más amplio, a otros seres que sufren los mismos conflictos. Desde este punto de vista, "*Huasipungo*" no es la historia de un indio llamado Andrés o un gamonal de apellido Pereira, sino que es la historia del indio de la sierra ecuatoriana. De las injusticias que ha padecido y de su secular postergación.

Por lo tanto, el escritor parte de una realidad objetiva, la estructura social, la vida de todos los días y sobre ella proyecta su capacidad fabuladora y crea una realidad ficticia, una realidad novelesca, un mundo autónomo. El Ecuador de los años 30 era una sociedad feudal que vivía la transición hacia una estructura capitalista. En esos años, el hacendado era un auténtico señor feudal, el indio era parte del latifundio, las tierras se vendían junto con los peones. El racismo de Pereira existe en miles de ecuatorianos y eso explica la inmovilidad social, la falta de escalas de ascenso. La iglesia ha estado siempre como aliada del poder dominante y la expropiación de tierras sin indemnización ha sido práctica constante. Igualmente, la penetración de las empresas extranjeras es visible: madera, petróleo, industrias, pasan inexorablemente a sus manos. Por lo tanto, no hay exageración ni distorsión de los hechos, lo que pasa es que Icaza ha ido aglutinándoles

para presentar en un solo cuadro –impactante, aterrador– todo un itinerario de la angustia indígena: explotación de su fe, de su trabajo, de su condición humana.

Es cierto que, el indigenismo desde fuera que se hizo en el país, fue muy frágil pues, ya lo hemos dicho, el sociológico que nace con Don Pío Jaramillo Alvarado, en la línea de la oposición civilización - barbarie de Faustino Sarmiento, pretendió “culturizar” a las etnias indígenas, es decir, supuestamente redimirlas a través de un proceso de mestizaje cultural que implica, en última instancia, negar su identidad y su cultura. También es verdad que con la proliferación de páginas que denunciaban la postración del indio y pedían su reivindicación, el novelista se convirtió en una suerte de nuevo explotador del drama indígena y, es muy posible, que los actuales movimientos indígenas, a partir de los levantamientos de los años ochentas y noventas que hoy se actualizan con su oposición al TLC, más bien rechacen o vean con indiferencia a Icaza y todos los indigenistas, pero, también es una verdad que “Huasipungo” permanece como una obra importante del realismo social y más allá de su fama de novela sensacionalista y lacrimógena, se salva y se justifica, no solo por su fuerza y su ardor sino por su valor testimonial y sus indudables calidades artísticas y, desde el punto de vista que siempre interesa, por su defensa colérica y apasionada de los derechos humanos.

## **NOTAS:**

<sup>1</sup> La pintura indigenista, la de Diógenes Paredes, Kingman, Guayasamín, evidentemente no ofrecía soluciones, simplemente mostraba, con espíritu crítico, una parcela de la realidad social.

<sup>2</sup> Las variantes indigenismo, indianismo, neo indigenismo, obviamente deben ser analizadas con mayor profundidad y extensión y desbordan las intenciones de este artículo.

<sup>3</sup> “Boletín y Elegía de las Mitas” es una obra de 1959, es decir, 26 años después de Huasipungo y “Por qué se fueron las garzas” de Gustavo Alfredo Jácome se publicó en 1980.

<sup>4</sup> Si la exclusión es la forma más común de desconocimiento y violación de los derechos humanos, convendría diferenciarla de la inmersión. En todo caso, inmersión no es antítesis de exclusión, el ser inmerso renuncia a sus derechos porque los desconoce o porque el dominante los oculta, la inmersión se torna en una forma de exclusión.

<sup>5</sup> En este caso habría que comparar la ficción con la realidad, es obvio que, en nuestros días el indigenado tiene una estructura política sólida y, de alguna manera, pese a las veleidades del inefable Ingeniero Gutiérrez compartieron el poder. Sus exigencias, además, ya no son etnocentristas o solo para los indios, que haya sido el único grupo social que protestó contra el TLC lo demuestra.

<sup>6</sup> Habría que registrar y comentar los derechos humanos que pierden o a los que renuncian los personajes a través de estos episodios tremendistas. Particularmente, la “compra del cielo” para la Cunshi pues allí está patente el proceso de alienación religiosa que conviene a la iglesia para avasallar los derechos “aquí, en la Tierra” con el consuelo de la vida eterna.





## **ICAZA Y SU CIRCUNSTANCIA**

**Claudio Malo González**

Doctor en Filosofía por la Universidad de Cuenca  
Doctor Honoris Causa por la Universidad de Carolina  
del Norte – Ashville EE.UU.  
Ex Ministro de Educación y Cultura



## **El ser humano y su circunstancia**

La frase escrita por José Ortega y Gasset en sus "Meditaciones sobre el Quijote: "Yo soy yo y mi circunstancia" se ha consolidado en el pensamiento del siglo XX y se la repite con frecuencia con diversas interpretaciones. No pretendo en este trabajo analizar su contexto dentro del mentado libro, lo que cabe destacar es que el filósofo español contribuyó de manera seria a una mejor comprensión del ser humano y sus actos en el sentido de que nuestras realizaciones y decisiones dependen, en buena medida, del entorno temporal y social en el que nos desenvolvemos, lo que de manera más clara expone en su libro "El Hombre y la Gente".

Verdad es que no nacemos hechos y tenemos la posibilidad de –bien o mal- hacernos en el tiempo que dura nuestra existencia; pero estamos incorporados a una serie de componentes sociales –a una cultura en el sentido antropológico del término- que nosotros ni los hemos creado ni elegido. En parte nuestra personalidad se estructura con estos condicionamientos, con sus oportunidades y limitaciones. Nacemos los seres humanos con una serie de cualidades y aptitudes que solamente se manifiestan y desarrollan dentro de una sociedad. Nadie nace hablando y aprende en primera instancia el idioma del medio en el que crece. Si se diera el caso de una persona que pudiera subsistir biológicamente cuidado y sustentado por animales hasta lograr su autosuficiencia, no podría hablar ya que los animales no poseen este don.

Cada personalidad se desarrolla en medio de usos, costumbres, normas morales, creencias religiosas,

tendencias políticas, apreciaciones estéticas propios de una época y una región. Un alto porcentaje de seres humanos desarrolla sus vidas en medio de estas condiciones existentes sin cuestionarlas, considerándolas como algo dado, casi tan evidente como ser bípedo y tener visión estereoscópica. Otros se sienten inconformes con lo que existe, pero se limitan a desear que ocurran cambios que les favorezcan, aunque poco o nada hacen para que ello ocurra<sup>1</sup> con su pensamiento y acciones proponen cambios y realizan actividades para que se den en los ámbitos en los que les toca vivir. Las ideas y acciones de esta índole suelen ser controvertidas, es decir aceptadas con entusiasmo por algunos y cuestionados por otros, pero, si tienen suficiente solidez, subsisten luego de la desaparición física de sus sustentadores.

Limitándonos al universo de la literatura, el valor de las obras responde a la organización social y sistema de valores de los tiempos en que fueron escritas y, si se trata de una misma época, de las condiciones sociales y culturales de los países o regiones. Poco sentido tendría que en nuestros días se escriba una obra con los conceptos de honor vigentes en el siglo de oro español, a la manera de Calderón de la Barca o Lope de Vega, pues las actitudes y planteamientos sobre este tema son muy diferentes en nuestros días, como tampoco cabría pensar que en ese siglo se hubiera escrito una novela con los parámetros de García Márquez. Es evidente que hay obras que por sus planteamientos trascendentales superan las limitaciones de los lugares y las épocas. La vida del ingenioso “Hidalgo Don Quijote de la Mancha” es un elocuente ejemplo, pero, en todo caso, facilita la captación de esta novela conocimientos sobre circunstancias de esos tiempos como el sentido y concepción de la caballería andante así como de las ideas y creencias religiosas, sociales y políticas de la España en ese siglo. Resulta muy difícil imaginar un Quijote movilizándose en un

vehículo a motor por carreteras asfaltadas, alojándose en hoteles no importa del número de estrellas, pero el “quijotismo” como prioridad en el comportamiento fundamentado en ideales que se espera se hagan realidad, existe por lo que no es carente de sentido calificar a algunas personas de Quijotes.

### **La circunstancia del indio**

En este trabajo sobre Jorge Icaza, no pretendo realizar un profundo análisis de sus obras con el enfoque de un crítico literario, ni inmiscuirme en las escuelas literarias de las que formó parte, ni en la manera como usa el lenguaje. Escribió este novelista varios libros que enfocan situaciones diversas, pero es indiscutible que la más exitosa de sus obras es “Huasipungo”, como lo demuestra el muy elevado número de ediciones y el hecho de que sea la obra de literatura ecuatoriana que a más idiomas haya sido traducida. Me circunscribiré a esta novela cuyo tema fundamental es la inhumana explotación del indio en nuestra sociedad, como una denuncia a esta injusticia y la búsqueda de cambios. En este caso, la circunstancia radica en ideas de la década de los años treinta del siglo pasado y los planteamientos de reordenamiento social. El problema del indio se inicia en América cuando los europeos llegan a este continente, se establece un sistema, se pone en práctica un tratamiento a este grupo humano por parte de los vencedores y los cuestionamientos a este tipo de relación que también se iniciaron en la colonia. La condición del indio en relación con los blancos y mestizos y el ordenamiento social que lo permite es el motivo fundamental de Huasipungo.

Desde la llegada de los españoles, en nuestro caso, la existencia de seres humanos con culturas muy diferentes a las de los europeos planteó problemas. Se cuestionó su condición de seres humanos al poner en tela de juicio si tenían

alma, como ocurrió con Fray Ginés de Sepúlveda, mientras otro dominicano, Francisco de Vitoria<sup>2</sup>, cuestionó la legitimidad de España para conquistar a estos grupos humanos ya que tenían organización política y cultural propia de estados consolidados según la visión europea. A estas diferencias raciales y culturales se añadían otras provenientes de la relación entre vencedores y vencidos, dominantes y dominados, cristianos y paganos, civilizados e incivilizados, con una serie de planteamientos y medidas de hecho en los que, de manera evidente, predominó la visión de los españoles. La corona española consideró a los indios vasallos libres de la corona de Castilla en condiciones similares a los demás habitantes de España, salvo algunas restricciones. Pero, como ha ocurrido con frecuencia, cuando se dan relaciones políticas, raciales y culturales, la situación real dista mucho de la legal y la condición de marginamiento de los grupos dominados se torna una práctica considerada por la mayoría de los que controlan los poderes político económico y religioso, como normal.

### **Problema de relaciones raciales**

Dos culturas –si se quiere civilizaciones- muy diferentes que se ponen en contacto, se enfrentan y coexisten<sup>3</sup>, es el fenómeno básico de lo que se denomina “el problema del indio” que hay que entenderlo como un problema para los grupos indígenas, para los españoles dominantes –luego de un tiempo blancos y mestizos- y para la sociedad global. Cuando dos culturas diferentes se ponen en contacto, se da -en términos antropológico culturales- un proceso de interculturación consistente en la incorporación de rasgos de ambas culturas con las consiguientes modificaciones que puede culminar en una tercera con componentes de las dos. Si el poder político, económico y tecnológico de las dos culturas es similar, podemos hablar de una interculturización

simétrica, si una de ellas es más fuerte en los ámbitos mencionados, hay una interculturación asimétrica ya que una de ellas es la que más componentes aporta, por las buenas o por las malas. En el caso al que nos referimos, es evidente que se dio una relación asimétrica ya que los españoles, con relativa facilidad, fueron los dominantes e impusieron muchos de sus patrones políticos, sociales y religiosos.

Cualquier conquista tiene por objeto el aprovechamiento de las riquezas de los pueblos conquistados; el caso de España frente a América, ni de lejos fue una excepción. La alucinación por el oro deslumbró inicialmente a los conquistadores. Terminada la expoliación de las piezas de este metal trabajadas por los indios, había que explotar las minas lo que, dada la precaria tecnología de la época, requería abundante mano de obra. Una manera de pagar los favores y méritos a los conquistadores por parte de la corona era la entrega de tierras<sup>4</sup> las mismas que, para generar riqueza, requerían de fuerza de trabajo, que debía provenir de los derrotados. Siguiendo una práctica del Imperio Romano, se planteó la posibilidad de reducir a los indios a la condición de esclavos, lo que no prosperó.

En su condición de vasallos libres podían los indios aceptar trabajos a voluntad, pero debido a las presiones de los conquistadores -nuevos ricos- creó la monarquía sistemas de trabajos forzosos para solventar la carencia de mano de obra como las encomiendas y las mitas. En ambos casos se establecían derechos y obligaciones de las partes y se garantizaba un trato humano por parte del encomendero al encomendado, pero en la práctica, se convirtieron estas instituciones en mecanismos para la explotación inhumana y cruel de los españoles a los indios. Este tipo de explotación generó las primeras protestas por parte de los españoles siendo la más notable la de Fray Bartolomé de las Casas (1474 - 1566) que con vehemencia y pasión denunció este

tipo de abuso escribiendo inclusive un libro: “Brevísima Relación de la Destrucción de Indias” que ha quedado como un importante documento histórico. Las acciones que puso en práctica este fraile dominico fueron tales que incluso presentó sus demandas en la corte de España y logró la abolición de la encomienda. Al margen de los resultados definitivos, este hecho pone en evidencia que, desde las primeras décadas de la consolidación del dominio español se dieron inconformidades y protestas, inicialmente por parte de personas de España que no estaban de acuerdo con este sistema, lo que ha persistido a lo largo de los siglos con diferentes niveles de intensidad. Hay que recalcar que Las Casas fue una excepción en la iglesia católica pues, como institución y a título personal, hubo una abrumadora tendencia a apoyar el orden establecido, en otras palabras, una alianza de la iglesia con los terratenientes.

Con el paso de los años creó la corona otro tipo de instituciones como el repartimiento para garantizar mano de obra a los propietarios de la tierra habiéndose consolidado con el sistema de hacienda basado en un contrato “libre” de trabajo entre el propietario y los indios, que no tenían otra alternativa que aceptarlo en las condiciones impuestas por los patrones o morir de hambre. La independencia de América fue el resultado de una fuerte rivalidad entre los peninsulares que gozaban de múltiples privilegios por el hecho de haber nacido allí y los criollos, es decir descendientes de españoles, que anhelaban añadir a su poder económico, el poder político. La participación de los indios fue mínima<sup>5</sup>. El sistema de hacienda, fundamento para explotar al indio, siguió vigente luego de la independencia sin que se dieran cambios de importancia aunque se agudizó el inconformismo y la preocupación por la explotación. La primera Constitución Política del Ecuador, en su artículo 68, se refiere a los indios en estos términos: *“Este Congreso Constituyente nombra a los venerables curas párrocos por tutores y padres naturales*



*de los indígenas excitando su ministerio de caridad a favor de esta clase inocente, abyecta y miserable*<sup>6</sup>. Sin hacer referencia a la solución que propone, hay por lo menos una conciencia de la injusta situación de este grupo humano, debiendo entenderse los epítetos finales abyecta como humillada y miserable como carente de medios de subsistencia. Las protestas y propuestas de cambio se intensifican en el siglo XX; en 1916, al eliminar en la legislación ecuatoriana la prisión por deudas que acaba con el concertaje, perverso mecanismo para garantizar la permanencia de los indios en las haciendas, que debían pagar sus deudas al patrón con trabajo, deudas que las heredaban los hijos de los peones. El Huasipungo, otro medio para obligar la permanencia de mano de obra indígena en la hacienda, desaparece en 1965 mediante la Ley de Reforma Agraria que entró en vigencia ese año.

### **El problema del indio para los blancos y mestizos**

El problema del indio, para el grupo dominante blanco mestizo que controla los poderes económico, político y religioso se lo puede entender de acuerdo con el “color del cristal con que se mire”. Como todo lo nuevo y no previsto, despierta curiosidad. Colón creyó haber llegado a las indias y murió sin saber que había arribado a un continente desconocido. Por este error geográfico que lo esclareció años después Américo Vespucio, los habitantes de estas tierras fueron bautizados como indios, nombre que ha persistido pese a que se aclaró la equivocación. Las tierras a las que llegaron los europeos fueron denominadas indias, con el tiempo, se dio a este continente el nombre de América en homenaje al cartógrafo que precisó su situación<sup>7</sup>. Diferencias biológicas no conocidas y, sobre todo formas de organización cultural y escalas de valores diferentes, despertaron la curiosidad de los europeos que trataron de

explicarlas con un criterio etnocéntrico, partiendo de la visión religiosa que, en esos tiempos, consideraba la Biblia casi como un “texto de historia”. Demás está anotar que la visión de estos grupos humanos partía de una creencia en la superioridad de los conquistadores sobre los conquistados.

Debieron transcurrir algunos siglos para que, debido a la consolidación de la Arqueología y la Antropología Cultural, se buscara, con la mayor imparcialidad posible, comprender con un enfoque científico las diferencias de estos grupos humanos, dignificando sus realizaciones –sobre todo materiales- mediante procesos de restauración de monumentos y piezas para, a través de ellas, explicar las formas de organización de estos grupos. La visión arqueológica y antropológica satisface la curiosidad, pero con una visión positiva al reivindicar una serie de realizaciones de diversa índole que habían sido menospreciadas, a veces agredidas, a causa de prejuicios de distinta índole. La visión “pintoresca” de los indios aún persiste para halagar la curiosidad de lo diferente. Es muy frecuente que grupos organizados de turismo lleven a habitantes de otros países, sobre todo los altamente desarrollados, a comunidades indígenas para que tengan una experiencia directa con algo “típico” al margen de los contenidos científicos e históricos que rodean a estos grupos humanos.

España justificó la conquista y colonización de América con un planteamiento religioso: convertir a los habitantes de este continente a lo que decían era la única religión verdadera, la católica<sup>8</sup>, pero fue la codicia la motivación que predominó. Venir para “hacer América” era la razón que justifica esta decisión en la mayor parte de los que llegaron<sup>9</sup>. Para lograr este propósito, en la gran mayoría de los casos, la mano de obra barata, si es que no gratuita, era una herramienta fundamental. Como anotamos anteriormente, pese a que la legislación de España colocaba a los indios en una condición

similar a la de los colonizadores, se recurrió a todo tipo de estratagemas para explotarlos. La economía en la época colonial y buena parte de la republicana se fundamentó en este tipo de abuso.

Si bien para la mayoría de los habitantes la situación de injusticia y abuso se consideraba como algo normal, no faltaron quienes no estaban conformes con este trato; una primera reacción es la compasión consistente en sentirse apenado por las duras condiciones de vida de los indios. Juan Montalvo fue autor de una frase que ha pasado a la historia: "Si mi pluma tuviera don de lágrimas, escribiría un libro llamado el Indio y haría llorar al mundo". La compasión se limita a expresar una reacción interna de sufrimiento por lo que a los demás ocurre, pero no necesariamente propicia cambios o acciones para reparar esta injusticia o terminar con ella. En todo caso es un paso adelante con relación a otras posiciones como la de indiferencia y la de creer que la situación de inferioridad del indio justifica este tipo de tratamiento.

Más allá de la compasión se encuentra la protesta que, al transformarse en indignación, denuncia las aberraciones del orden establecido para que esta posición sea asumida por un número cada vez mayor de ciudadanos. La protesta tiene actores, que son los que denuncian por distintos medios y con propósitos comunes. Se espera que la denuncia llegue a quienes controlan los poderes político, económico y religioso para que introduzcan los cambios que se necesitan ante la perversión de la realidad, y si ello no ocurre de manera inmediata, conseguir que este rechazo se torne masivo para robustecer la presión que los cambios requieren. Hay diversos caminos para la protesta, puede darse en los cuerpos colegiados del estado, como el Congreso Nacional, con la esperanza de que se modifiquen las estructuras jurídicas; puede darse en los medios de comunicación; puede darse mediante alguna forma de manifestación externa como

movilizaciones y también mediante expresiones artísticas como la pintura y la literatura. Los dos más destacados pintores ecuatorianos del siglo XX, Nicolás Kingman y Oswaldo Guayasamín, destacaron con fuerza y violencia en sus cuadros la situación del indio. Una de las etapas de su pintura –posiblemente la más destacada- la llamó Guayasamín “La Edad de la Ira”.

La novela más exitosa de Jorge Icaza, “Huasipungo”, se encuentra en la posición de denuncia y protesta siendo la misma ubicada como novela indigenista que se extendió a varios países de América con importante población indígena<sup>10</sup>. El indio había sido ya tema de creación literaria con una visión diferente. En Europa, como protesta y desazón ante los avances de la vida urbana y todo su aparato ceremonial, surgió en algunos escritores la idea de que el estado ideal de vida era el de quienes no se habían “contaminado” con los problemas de la sociedad urbanizada llena de artificios postizos e insustanciales. Resultado de este punto de vista fue la teoría del “buen salvaje” referida a la vida en estrecho contacto con la naturaleza y sus encantos; la llegada de los europeos a América y el encuentro con grupos humanos, sobre todo los tribales, fue campo propicio para pretender encontrar en este mundo a gente feliz dentro de la sencillez de su entorno y su vida, esta tendencia ha sido denominada “indianista”. En el caso de nuestro país, Juan León Mera, con su novela “Cumandá”, manifiesta esta tendencia al mostrarnos el maravilloso encanto de la vida en un paraíso natural de los indios.

Para la literatura indigenista, no hay buenos salvajes que viven en un mundo ideal e idealizado, el indio es un tipo de persona que, a causa del absurdo abuso de los blancos y mestizos, lleva una forma de vida degradada al extremo en la que la miseria y la humillación son la tónica. Se trata de una obra realista en la que, además de la crudeza con que

está escrita, se manifiesta con vigor y potencia la cólera por este tipo de trato inhumano.

El indigenismo surgió en varias partes de América –sobre todo en los países con significativas minorías indígenas– como un movimiento destinado a reivindicar el marginamiento de los grupos indígenas y a que se hagan realidad las declaraciones constitucionales de la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley. Personas conscientes de esta lacra escribieron importantes ensayos sobre este tema. En el caso del Ecuador, el primero en hacerlos, en la década de los años veinte, fue Pío Jaramillo Alvarado con su libro “El Indio Ecuatoriano” en el que, considera que en buena medida el trato injusto de este grupo humano se debe a la falta de educación ya que el estado no les proporciona la oportunidad para hacerlo y considera que la solución al problema está en educarlo en términos iguales a los blancos y mestizos. Este planteamiento, con mucho de verdad, deja una incógnita: el indio es un problema racial, pero fundamentalmente un problema cultural ya que su peculiaridad radica en que conservaron a lo largo de la colonia algunos elementos propios de su identidad –el idioma entre otros– en cuyo caso, educarlos con el sistema que se da al grupo dominante blanco mestizo, pondría en riesgo la preservación de su identidad. Esta posición de Jaramillo Alvarado se explica porque, en los años en que escribió su obra, 1922, la Antropología Cultural no había avanzado suficientemente para dar el debido valor a los elementos culturales como conformadores de una colectividad.

Otros libros importantes sobre el tema fueron “El Indio, Cuestiones de su Vida y su Pasión”, de Luis Monsalve Pozo (1943), “El Indio” de Ignacio Rubio Orbe (1987), “Pensamiento Indigenista del Ecuador”, cuya selección e introducción estuvo a mi cargo (1986) entre otros. Con el transcurso de los años, la situación del indio ha cambiado, sin que se quiera afirmar

que se ha logrado una igualdad total con los demás integrantes del estado ecuatoriano. Vale la pena destacar la actitud mayoritaria frente a este problema. En 1892, al conmemorarse el cuarto centenario de la llegada de los Españoles a América, las celebraciones se concentraron en destacar las glorias de España y los beneficios al traernos su civilización. Entre otras cosas, las Islas Galápagos fueron bautizadas como Archipiélago de Colón en homenaje al navegante que llegó a nuestro continente por primera vez<sup>11</sup> e inició el proceso de conquista y civilización; las islas de este archipiélago recibieron nombres alusivos a este hecho como Isabela, Fernandina, San Cristóbal, Santa Cruz etc. Se suprimió la primera estrofa del himno nacional “Indignados tus hijos del yugo/ Que te impuso la ibérica audacia.....” por considerarlo en exceso ofensivo para la madre patria usar términos como Ibérica audacia, monstruo sangriento, horrenda desgracia, yugo servil<sup>12</sup>. Cien años después, al conmemorarse el medio milenio del llamado descubrimiento, en nuestro país predominó la posición de hablar de “quinientos años de resistencia” haciendo alusión a la manera cómo, los indios de nuestro país y otras partes de América, consiguieron mantener un importante número de rasgos culturales identificatorios en condiciones tan difíciles como ser víctimas de marginamiento y explotación por parte de la cultura dominante. Este cambio, por lo menos demuestra que en la sociedad global y mayoritaria, hayan cambio de actitud sobre los resultados de la llegada de los españoles destacando los efectos negativos que para los que habitaban esta tierra antes de su arribo tuvo la conquista.

Se dieron a lo largo del siglo XX, sobre todo de su segunda mitad, una serie de cambios por parte de los gobiernos en relación con el indio; en 1965 la Ley de Reforma Agraria eliminó el huasipungo y, años después, se estableció la educación bilingüe bicultural reconociendo que no sólo debía el estado asumir con especial interés la educación de los sectores

indígenas que habían estado marginados, sino que debía hacerlo respetando su cultura para que, no sólo se mantenga, sino también sea respetada por todos los habitantes del Ecuador. A partir de la década de los noventa, los cambios han sido mayores debido, sobre todo, a la presencia indígena como resultado de su organización. Con medidas de hecho han logrado paralizar las vías de comunicación especialmente de la sierra, se han organizado políticamente a través de un partido, Pachacutik; han logrado captar las alcaldías de casi la totalidad de municipios con predominio de población indígena, han logrado representantes en el Congreso Nacional y con frecuencia ha habido, por lo menos un indígena, en algunas de las carteras de estado de diversos gobiernos.

Poco sentido tendría afirmar que se ha llegado a un nivel de igualdad de la población indígena en el Ecuador, pero es innegable que se han dado pasos importantes y, sobre todo, por la concurrencia de diversas circunstancias, ha logrado este grupo respetabilidad dentro del contexto democrático propio del Ecuador.

## **NOTAS:**

<sup>1</sup> “Denunciar” es una posición muy cómoda y hacerlo con dureza otorga réditos de combatividad, pero hay grupos minoritarios que, aparte de cuestionar lo existente y sustentar con razones esa inconformidad, estructurar cambios y actuar a que se pongan en práctica es complejo y, con frecuencia, semillero de incomprensiones.

<sup>2</sup> Se considera a Vitoria uno de los padres del Derecho Internacional Público, “Derecho de Gentes” como se llamaba en esta época.

<sup>3</sup> El término tradicional usado para calificar esta relación fue conquista y colonización, con evidente trato preferencial para los descubridores y conquistadores. Al cumplirse el quinto centenario de la llegada de

los españoles a América, por iniciativa española se habló de “encuentro de culturas” con la intención de poner en pie de igualdad a las dos. En el Ecuador y otros países de América se habló de “Quinientos años de resistencia” para referirse a la actitud indígena que, pese a las muy difíciles condiciones que vivieron, lograron mantener importantes elementos de su cultura vernácula.

<sup>4</sup> Todas las tierras conquistadas pertenecían al monarca y era él el autorizado para entregarlas a los súbditos.

<sup>5</sup> Movimientos independentistas en los que los indios tuvieron la iniciativa como la rebelión de Tupac Amaru en el Perú y el que nació del Grito de Dolores en México fueron reprimidos y anulados y lograron que peninsulares y criollos hicieran causa común ante la amenaza indígena.

<sup>6</sup> La Constitución vigente en su artículo primero declara que el Ecuador es un país multilingüe y Pluricultural, reconociendo un hecho real que antes no había sido tomado en cuenta. En su artículo 83 que se refiere a los derechos colectivos dice: “Los pueblos indígenas, que se autodefinen como nacionalidades de raíces ancestrales, y los pueblos negros y afroecuatorianos, forman parte del Estado ecuatoriano, único e indivisible.” y luego reconoce una serie de derechos que antes no habían sido tomados en cuenta o habían sido seriamente cuestionados.

<sup>7</sup> América dejó de llamar se Indias, pero sus habitantes siguieron siendo llamados indios por los europeos.

<sup>8</sup> Esta “cruzada” se reforzó por cuanto, a causa de la reforma, el cristianismo se dividió en católicos (papistas) y protestantes habiendo asumido España el papel de líder de la defensa del catolicismo.

<sup>9</sup> Con las diferencias del caso, por ser otra la circunstancia, se da una situación similar en los habitantes de nuestro país que van a países económicamente más desarrollados.



<sup>10</sup> Además de la novela, la posición de protesta también se puso de manifiesto en la poesía; un impactante ejemplo es “Boletín y Elegía de las Mitas” de César Dávila Andrade.

<sup>11</sup> Se sostiene que navegantes nórdicos llegaron a las costas de América del Norte en el siglo XII y se habla de la persona que comandó este grupo: Roif Erikson, pero de ninguna manera dio lugar a un proceso de comunicación continuo como ocurrió en el caso de Colón.

<sup>12</sup> Si bien oficialmente esta estrofa ya no es parte del himno nacional, con frecuencia se la canta en instituciones educativas.



# **EL REALISMO ICACIANO**

**Antonio Sacoto PhD**

Profesor Emérito

City University New York



Mucho se ha hablado del realismo de Jorge Icaza como una copia fiel de la realidad presentada en su novela *Huaspungo*. Sí, es verdad, pero la realidad que presenta el novelista va mucho más allá, es mucho más profunda que esa copia superficial de la realidad. No es la mera copia de la realidad, a ésta hay que rechazarla, de acuerdo a Lukacs, ésta debe ser la reproducción poética de la realidad. Uno de los factores que logra penetrar en la realidad icaciana es lo poético, si bien es verdad equivocadamente se había criticado que sus personajes son planos, sin profundidad, porque no los angustia; sin embargo, el alcance poético en escenas como el velorio de la Cunshi, revela desde adentro la interioridad conflictiva y angustiada de estos personajes que en su léxico, en sus metáforas van asidas al huaspungo como su misma vida; sus comparaciones logran exteriorizar profundos sentimientos, pero lo poético va más allá del velorio de la Cunshi, yo diría que toda la novela está permeada de un lenguaje poético en las emanaciones de sentimientos dentro de su mundo casi primitivo. Es por esta razón que el realismo icaciano es capaz de conseguir dialécticamente la teoría del reflejo<sup>1</sup> porque este realismo está saturado de ideología; no creemos que Jorge Icaza impregnara, conscientemente, de un total ideológico a su obra al punto que viene a representar toda una doctrina de protesta, una doctrina revolucionaria; no existe un episodio de la novela que no conlleve un tremendo peso de denuncia, un afán reivindicativo, un gran empuje revolucionario. Como ejemplo podemos tomar el caso de Andrés, que aparece en las primeras escenas como un animal, el latifundista Alfonso Pereira cabalga sobre él demandando más cuidado y lo arremete de los cabellos y le mete espuela; sin embargo, desde este punto, Andrés tiene la construcción épica por levantarse desde ese nivel animal a uno de héroe épico contemporáneo de nuestro siglo. Ya habíamos anotado al referirnos a Naún Briones,

el protagonista de ***Polvo y ceniza*** que para comprender a estos personajes había que darles la dimensión épica (héroe o antihéroe si se quiere por el proceso mítico que ellos encarnan). Desde este nivel animal en el que aparece Andrés en la primera escena, luego somos testigos de un constante ascenso a través de varias claves, entre ellas el tremendo amor que siente por Cunshi, su despliegue de soledad y ausencia frente a la muerte de su amada, la solidaridad con su hijo, la solidaridad con los otros campesinos desamparados y, sobre todo, porque al final es quien insiste enérgicamente en que los huasipungos son nuestros “¡Ñucanchic huasipungo! ¡carajo!”, insistiendo, insinuando y amenazando a sus compañeros a tomar una posición decisiva frente al arrebato de sus huasipungos; que lo hace consciente o inconscientemente nos tiene sin cuidado, lo importante es que se despliega un hálito de esperanza al ver que estos campesinos reclaman lo suyo, lo que fue de sus padres, de sus abuelos. Por esta razón se ve que en esta novela se explica o se concibe la dialéctica de la teoría del reflejo; por otro lado, se indicaba que esta novela viene saturada de una ideología de protesta, mencionando únicamente algunos pasajes que ya fueron analizados; en primer lugar es claro que la justicia está siempre al servicio del poderoso y esto lo vemos en la confabulación del teniente político y el latifundista, pero principalmente en la efectividad y celeridad con la que se despachan tropas de la capital para defender los intereses del latifundista. El carácter documental de la obra es claro, puesto que la novela, publicada en 1934, anota ya la presencia de asesores de compañías extranjeras interesadas en la explotación del petróleo en la falda oriental de la cordillera de los Andes ecuatorianos, hecho que años después se llevará a efecto.

El mundo humano lleno de prejuicios es visible a través de los varios incidentes en los que el campesino es marginado por el mayordomo Policarpo, por el tuerto Rodríguez, por el teniente político Jacinto Quintana y por otros elementos preocupados por desidentificarse de su ancestro indígena y que vienen a

corroborar la fuerza del dueño de la hacienda. La construcción del camino, en sí mismo, es una metáfora que abrirá este campo a la vida burguesa y explotación capitalista; por otro lado, merecería un capítulo aparte el tratamiento que Icaza hace de la iglesia, sin lugar a duda, hay una tremenda crítica con relación a la ella, puesto que sus ministros ajenos a su misión evangélica están más preocupados por sus intereses económicos y por una vida más bien placentera y desde el punto de vista de lo religioso hay una exposición más bien de los varios factores que, a lo largo de la historia, vienen a acumularse dentro de una serie de creencias llenas de superstición, ritualismo, ajenas en muchos casos a la iglesia católica, la cual es presentada más bien como una religión de premios y de castigo. Con razón indica González Poyatos que la presentación de esta protesta puede ser fecunda para la iglesia del Ecuador:

“Ni qué decir tiene que tanto la lectura de *Huasipungo* como la exposición de todo lo que en él se dice acerca del cristianismo, me duele y me duele profundamente y esto porque me siento heredero de esos que con muchos sacrificios predicaron la fe y porque creo que nadie que mire la situación del indio en el Ecuador puede dejar de sufrir”<sup>2</sup>.

Este estudio revelador nos señala cuán equívocamente se presenta la religión al indígena y precisamente en su ministro, el cura que no tiene nombre, para despersonalizarlo actúa la simonía potentemente por un lado y es también afrodisíaco.

Pero todo lo que hemos anotado hasta este momento no tendría valor si el autor no lograra plasmar su denuncia, su literatura de combate en una obra de arte. Icaza lo consigue. Sobre los aspectos técnicos que hacen de esta narración una reproducción patética de la realidad lo anotaremos en las páginas relacionadas sobre el modus operandi, sus personajes y la

expresión; no obstante, cabe indicar que Icaza llega a crear un mundo de vivencias sensoriales, con un verdadero despliegue metafórico en el que predominan los sentidos, principalmente la vista y el olfato.

## **MODUS OPERANDI**

La trama de la novela comienza con la presentación de dos problemas del latifundista, Don Alfonso Pereira: la preñez de su hija Lolita por obra del Cholo Cumba y la falta de dinero de Pereira; es decir, dos problemas: el uno de honor, su hija soltera que va a tener un vástago aquí en Quito y, el otro, económico. Para resolverlos, se traslada a su hacienda de Cuchitambo, en donde se hará aparecer al hijo de Lolita, su hija, como el hijo de su esposa; al mismo tiempo se va a explotar madera, pero en realidad -siguiendo el consejo de su tío- hay la posibilidad de explotar petróleo. Llegados a Cuchitambo, al pueblo, él dialoga con el cura y con el teniente político; los tres van a explotar al indio. Hay una serie de escenas en la hacienda: Lolita ha dado a luz, buscan a una india para que dé de lactar al bebé, la primera india tiene que abandonar su faena porque su propio hijo ha muerto; se busca ahora una india robusta; Cunshi viene a la hacienda a dar de lactar al nuevo vástago, ella servirá de telón al honor de la familia Pereira, pero es abusada y deshonrada cobardemente. ¡Qué ironía dramática! La familia regresa a Quito, Don Alfonso Pereira regresa al pueblo, nuevamente dialoga con el cura y con el teniente político, que es además dueño de la cantina y marido de Juana; so pretexto de buscar una botella de licor en la hacienda, el cura y el latifundista se quedan con Juana en la cantina, los dos tienen relaciones sexuales con ella. Luego viene la explotación del indio a través de las mingas, la construcción del camino, el despojo de los huasipungos, el levantamiento de los indios; la matanza de éstos. La novela termina con un grito de esperanza *¡Ñucanchic Huasipungo!*, “un grito ululante que seguirá por América”.



Desde el punto de vista técnico, esta novela ofrece algunas innovaciones; por ejemplo, hay un afán por penetrar en sus personajes, a pesar de que la arcilla está congelada. Icaza logra hacer un sondeo psicológico a través de monólogos interiores indirectos. En su novela posterior, *Huairapamushcas*, pondrá en juego el monólogo interior directo.

Aquí, en *Huasipungo*, son monólogos interiores indirectos, con la participación del autor:

“No, esto no puede quedar así, pensó don Alfonso, la poca precaución de una chicuela de 17 años no puede deshonrarnos a todos, pero como de costumbre las ideas salvadoras no acudieron a anidar en su pobre cerebro, se le quedaron estranguladas en los puños”<sup>3</sup>.

Cuando caminan hacia la hacienda, el aburrimiento arrastró a Don Alfonso hasta un monólogo interminable.

“La mueca de los que mueren de frío debe ser una mueca de risa. Cuánta razón tienen los gringos al exigirme un camino. Esto es el infierno al frío. Ellos saben más que todos nosotros. Gente acostumbrada a una vida mejor. Ellos vienen a educarnos... mi padre, en vez de ser cruel con los indios y divertirse marcándoles como se marcan a los toros con el hierro al rojo para que no se pierdan, debía haber hecho grandes mingas con la peonada, evitándose así este viajecito” (13).

Además del uso del monólogo interior indirecto, hay penetración psicológica.

A pesar de que la novela es trágica, dolorosa y patética, hay un intenso uso del sentido del humor, lleno de insinuaciones, de sarcasmo hiriente, al mismo tiempo que es acusatorio y con un amplio conocimiento del impacto dramático. Citamos como ejemplo lo siguiente: después de las relaciones sexuales de don Alfonso con Juana, él sale, entra el cura y Juana le dice: ¿qué se ha imaginado su reverencia, que soy agua bendita? Otro ejemplo, las escenas cuando a raíz de la muerte de Cunshi, Andrés va a pedir sepultura y el cura le dice: “Bueno, pues, para que se vaya pronto al cielo la vamos a enterrar aquí, pero te cuesta cincuenta sucres, si la enterramos más allá te cuesta veinte, pero tendrá que esperar una semana y si la enterramos allá, ya no respondo”.

Este sentido del humor se ve muy claramente cuando se lo lleva a escena, el público explota de risa cuando escucha estos diálogos, porque capta bien el mensaje; sabe a quién ridiculiza y por qué lo ridiculiza.

La ironía dramática, no en el sentido del humor, sino en el sentido trágico, se encuentra también en el hecho de que Cunshi va a cubrir o encubrir el honor de la familia Pereira y es justamente allí donde ella pierde el suyo.

## **PERSONAJES**

Cunshi sobresale como creación artística, porque ella, además, trasunta sentimientos nobles y delicados, cuando fue violada sintió el dolor y la amargura que una mujer de un corazón depurado siente cuando su dignidad es ultrajada. A ella siempre se la ve resignada y abnegada, preparando la mazamorra, la comida, levantando el fogón, recogiendo leña, trabajando la tierra; ella comparte el pan amargo del hombre y la miseria con Andrés y con su hijo. Los

sentimientos de ella se ven no sólo en las obligaciones que debe llevar a efecto en su huasipungo, sino en el dolor que siente cuando es brutalmente atropellada por don Alfonso Pereira. Ella nos dice en un monólogo *in mentis* y éste vendría a ser una especie de soliloquio, como si lo hiciera frente a una audiencia:

“...gritar para qué, ¿para que le quiten el huasipungo? Para que comprueben las patronas su carishinería? ¿Para qué? No era mejor quedarse en silencio, no sentir nada, nada, frenar la amargura que se le hinchaba en el pecho y las lágrimas que se la escurrían por la nariz”.

Por el contrario, y diametralmente opuesto a este sentimiento de dolor y mutismo de Cunshi, en la actitud de don Alfonso se refleja la total ausencia de cualquier sentimiento de culpa o de abuso:

“Al desocuparse don Alfonso y buscar a tientas la puerta, murmuró a media voz: son unas bestias, no le hacen gozar a uno, se quedan como vacas muertas, está visto que es una raza inferior. Ari patrun, respondió la Cunshi en tono de disculpa y de perdón”.

Si se hiciese un análisis estilístico de este episodio, lanzaría a luz el punto de vista prejuiciado del patrón sobre la india; a su vez, la actitud de ésta que a pesar de encontrarse en un estado socialmente marginado y económicamente explotado, abriga sentimientos como los de cualquier mujer frente a una situación semejante, en la que su dignidad es estropeada.

Andrés, otro personaje que se desarrolla en la novela, no vacilará en hacer cualquier cosa para ser merecedor del amor de Cunshi. Es símbolo, en cierta manera, del

animal fuerte. En uno de los primeros episodios vemos a la esposa de don Alfonso Pereira, una mujer jamona que cabalgaba sobre Andrés; el mismo sudor de Andrés que el autor lo describe sensorialmente, lo presenta como un animal fuerte, es el amante violento que cuando llega a la choza de la india, antes de hacerle el amor la va a reconvenir de por qué no estaba en la choza. Siente soledad en el monte; cuando se lo envía a trabajar en la explotación de la madera, una noche de soledad y nostalgia, rompiendo el tiempo y cruzando chaquiñanes, regresa al huasipungo con el deseo quemante de sentirse en los brazos de Cunshi y enlazarse con ella en el amor. No la encuentra allí. Al día siguiente, toma el hacha y de las iras empieza a golpear -como si golpeara al mundo opresor- hasta que se da un hachazo en el pie. Roba maíz, roba carne, se roba una vaca, todo ello por cumplir sus obligaciones. Roba el maíz porque todos los huasipungueros, al igual que su familia, se morían de hambre; roba la carne del toro que don Alfonso había preferido enterrar antes que dar a los indios a que comieran por el peligro de que éstos se acostumbraran a comer carne; luego roba la vaca para poder darle una sepultura apropiada a la Cunshi. Todo esto hizo él por el amor de la Cunshi. El llanto por la muerte de Cunshi refleja los nobles sentimientos de este hombre que, aunque primitivo, sabe exteriorizar su dolor.

Don Alfonso es un molde que tipifica al latifundista; lleva a su familia a la hacienda de Cuchitambo por la preñez de su hija soltera; en el pueblo de Cuchitambo, al quedarse a solas con Juana, la mujer del teniente político, tendrá relaciones sexuales con ella; el cura como testigo, pedirá su turno. La violación de Cunshi refleja su lascivia, su bestialidad y su falta de conciencia frente al honor de la india. Es además -un término que en la novela hispanoamericana es muy conocido ya- **front man** de los intereses de los extranjeros.

La explotación del indio por parte de don Alfonso es inmisericorde.

El cura también está dentro de la tipificación de la novela indigenista. Es afrodisíaco en las relaciones que tiene con Juana, la mujer del cantinero; es simoníaco, pues, quiere aprovecharse de las mingas para que los indios vengan a la iglesia, hagan de priostes y den sus limosnas. Los critica principalmente en dos episodios llenos de ironía dramática: el uno, cuando Andrés pide sepultura para la Cunshi y el cura hace una relación de distancia, costo y salvación. El otro, cuando un prioste, Gualacoto, le pide una misa, y el cura y el indio empiezan a regatear el precio. Es irónico y con un gran sentido del humor: el indio le dice que no puede pagar tanto y el cura arrostra: ¿qué quieres tú que la Virgen se caliente?, y termina por implorar al cielo: “Dios mío, perdónales a estos tacaños con la Virgen”; ellos corren despavoridos, huyen asustados; coincide que de pronto vierten los rayos, los truenos, una lluvia torrencial que barre los huasipungos; los indígenas consideran esto como un castigo de la Virgen y lo ultiman a Gualacoto.

“La religión de Huasipungo”, del padre jesuita Poyatos, comenta en líneas breves que la religión del indio de *Huasipungo* hace que éste conciba: 1. Un Dios que premia y castiga; 2. El ritualismo que acompaña a la religión del indígena; 3. La superstición; 4. Es una religión extraña a la vida; 5. Sería en cierta manera una repetición del primero, la religión de los premios -recuerden que si se entierra aquí mañana se va al cielo, si usted pasa esa misa la Virgen le bendice en sus cosechas- una religión que premia, una religión de los premios; 6. El milagrismo de la religión católica en “*Huasipungo*”; 7. La alianza que hace el clero con fuerzas que coadyuven la explotación del indígena; y, 8. El interés y la lujuria, interés del clero y la lujuria del clero.

El artículo<sup>4</sup> hace un cotejo de ciertas frases de “*Huasipungo*” que siguen muy de cerca las de la Biblia. Empieza por indicar

que si bien es verdad muchos de los aspectos que presenta *Huasipungo* pueden ser exagerados, no por ello dejan de estar asentados sobre una realidad. “Que la aceptemos o no, dice, para nosotros los cristianos nos obliga a meditar y es conciencia pensar hasta qué punto este aspecto, el religioso, presente en la novela, es nuestra culpa”.

## EL ESTILO Y LA EXPRESIÓN

El estilo de Icaza es objetivo, a veces crudo y real, calificativos que obedecen al tema. El autor no recurre a eufemismos para descubrir situaciones íntimas, condiciones llenas de dolor y miseria, casos patológicos de personajes contumaces. En ningún momento se puede considerar un estilo conceptual, ni suave, ni tranquilo. Es, por el contrario, agitado cuando denuncia anomalías, áspero en las comparaciones y casi desnudo de ornamenta retórica. Todo esto en feliz urdimbre de tema y contenido. A pesar de que el tema es desconcertante y la trama, una tragedia de dolor, el autor logra superarse en el estilo a través de episodios poéticos, saturados de lirismo, a través de pasajes plásticos y sensoriales embellecidos con imágenes cromáticas. Señalemos algunos ejemplos que justifiquen nuestro juicio.

En primer lugar, lo poético. Quizá parezca extraño que llame yo lo poético en *Huasipungo*, cuando la novela parece áspera y ríspida; pues sí hay mucho de poético. En el velorio por la muerte de Cunshi, Andrés prorrumpe en llanto ante el cuerpo inerte de ésta y trata inútilmente de dialogar con la difunta, sin encontrar respuesta a su reclamo angustioso. A ese grito dolorido que le nace en lo más profundo del corazón, ante la pérdida irreparable de la compañera de su vida, la que compartía sus sinsabores, la que trabajaba junto a él en el campo, la que sobrellevaba el peso del hogar, en fin, la que comía el mismo pan de su miseria. Pocas escenas tienen mayor fuerza patética que esta lamentación del indio

junto al cadáver de su esposa. Andrés llora y entre lágrimas exclama en tono monocorde:

- Ay Cunshi, sha,
- Ay bunitica, sha.
- ¿Quién ha di cuidar pes puerquitos?
- Pur qui ti vais sin shivar cuicitu.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica, sha.
- Suliticu dejándome, no.
- ¿Quién ha di simbrar pes in huasipungo?
- ¿Quién ha di cuidar pes a guagua?
- Guagua suliticu... Ayayay... Ayayay...
- Vamús cujer liñíta in munti.
- Vamús cainar en río para lavar patas.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica, sha.
- ¿Quién ha di ver pes si gashinita está con güeyvo?
- ¿Quién ha di prender pes fugún, in noche fría?
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica, sha.
- Pur qué dejándome soliticu.
- Guagua tan shorando está.
- Ashcu tan shorando está.
- Huaira tan shorando está.
- Sembrado di maicitu tan quejando está.
- Monte tan oscuro, oscuro está.
- Río tan shorando está.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica, sha.
- Ya nu teniendu taiticu Andrés, ni maicitu, ni mishoquitu, ni zambitu.
- Nada pes, pur mi ya nu'as di simbrar vos.
- Purqui ya nu'as di cuidar vos.
- Purqui ya nu'as di calentar vos.

- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica sha.
- Cuando hambre tan cun quién para shorar.
- Cuando dolor tan cun quién para quejar.
- Cuando trabaju tan cun quién para sudar.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica sha.
- Dunde quiera conseguir para dar postura nueva.
- Anaco bayeta.
- Rebozo colorado.
- Tupushina blanca.
- Pur quí ti vais sin despedir, cumu ashco sin dueño.
- Utrus años qui vengán tan guañucta himus di cumer.
- Este año ca, Taita Diositu castigandu. Muriendo di hambre istabas, pero cashado.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunitica, sha... (p. 131-132).

De toda la obra de Icaza, el llanto del indio, esta manifestación de amor de Andrés, es lo más sublime y lo más poético; allí el autor alcanza mejor a compenetrar el alma dulce, delicada y sentimental del indio. Aquí, Icaza es un lírico de gran fuerza emocional. Al referirse a este pasaje, con acendrada sindéresis, Descalzi, dice lo siguiente:

“Para quien no ha saboreado la sensibilidad que el indio expresa en el dolor, quizá “el llanto por la muerte de la Cunshi”, puede ser una mezcla amorfa de lo triste y lo trivial. Para nosotros que llevamos en nuestras retinas, en nuestros oídos la voz lastimera y cantada de la india, dolorida en su ritmo y modulado el llanto por la muerte de la Cunshi, a más de un poema racial, ya tiene esa categoría, es todo un estremecimiento, tiene un sabor de lo telúrico, es una sincera protesta donde el recuerdo se hace tierra y trabajo, adquiriendo el giro humano desgarrador y



amargo que hace de Icaza un maestro de la tristeza, pero de una tristeza sin artificios”<sup>5</sup>.

Corroborando y haciendo hincapié en la cita, anotamos que para los espíritus nobles y depurados que han saboreado el dolor indígena, el llanto de Andrés es la manifestación más lograda como expresión artística y no vacilamos en señalar una aproximación a las “Coplas” de Jorge Manrique por la muerte de su padre, a la “Elegía de las musas”, de Moratín, a “El canto a Teresa”, de Espronceda, a “El llanto por Ignacio Sánchez Mejía”, de García Lorca, por la profundidad del dolor ante la muerte, por la vehemencia arrolladora, por el patetismo y la emoción. Nuestro parangón obedece a la emoción arrolladora y casi morbosa con la que se siente ese dolor y no a la forma artística, ya que sometido a este examen cada poema tiene originalidad y pertenece a situaciones, períodos y estratos sociales diferentes. Entiéndase bien esto, que “Las Coplas” de Jorge Manrique por la muerte de su padre, la muerte del caballero cristiano, que simplemente da el paso de esta vida a la otra que no es un acabarse, sino más bien un renacer y por eso el poema es una elegía cristiana a la muerte. Es más desgarrador el canto de Moratín en “Elegía a las musas”, o el “Canto a Teresa”, de Espronceda, que termina con los versos: “qué importa al mundo que haya un cadáver más...” o el “Canto a Ignacio Sánchez Mejía”, de García Lorca. Son estratos diferentes, sociedades diferentes, cada poema tiene originalidad y otros anillos sociológicos englobantes.

En cambio aquí, el canto de Andrés es el canto a la muerte como fin totalizador. En todos los velorios de los indígenas es el canto a la muerte como el término final, sin trascendencia ontológica, filosófica y/o religiosa. Y, en este sentido, vemos que la muerte en el poema icaciano significa la aniquilación total, no hay el esfuerzo y la virtud perennes, sino la bondadosa compañera de la miseria que se extingue, no canta a la muerte en su sentido ontológico que como potencia escondida acaba con todo lo que es danza macabra y todos son afectados, sino

canta a la muerte que como un títere avanza sin ritmo a la presa que le señala un prepotente titiritero. Por fin, el alcance artístico de la expresión se dilata de emociones y centellea en bellezas estilísticas, merced al nivel llano, accesible al lector, quien testigo de esta exteriorización por demás emotiva, comparte su pena y siente su dolor. Esto es importante, nos hace compartir su pena y nos hace sentir su dolor.

Se ahonda este dolor por el rotundo rechazo de la muerte. El poema se humaniza porque se desnuda de todo lo trascendental, misterioso, mitológico, divino, religioso, etc. No hay alusión divina, ni tintes de fetichismo de raíz indígena. El valor estilístico consiste en esa sencillez; hay expresiones que nacen de la vida angustiada y sin esperanza de esta gente: “De dondequiera conseguiré para darte postura nueva”. Y el vacío de la mujer se deja sentir en todas partes y en todos sus quehaceres.” ¿Quién ha de sembrar el huasipungo? ¿Quién ha de cuidar guagua? ¿Quién ha de ver gallina? ¿Quién ha de prender fogón? ¿Quién ha de coger leña?”. Luego, todos lo sienten: “solito me dejás, el guagua solito, todos lloran, el guagua llora, el ashcu llora, el huayra llora, el sembrado de maíz también llora, el río llora, el monte se oscurece”.

Adviertan los sintagmas, la correspondencia de los infinitivos con los sustantivos y en dónde y quiénes la sienten: el huasipungo, el guagua, la gallina, el fogón, el compañero, el hijo, la leña. ¿No es éste el mundo humano que le rodea? Reitera rítmicamente la idea porque también el monte, el perro, el río, el sembrado de maíz le sienten. El guagua llora, el ashcu llora, el huayra llora, el sembrado de maíz también llora, el río llora y termina este corte poético con el arrastrar y lastimero: Ay Cunshi, sha / Ay bunitica, sha.

He aquí el yo subjetivo en primera persona que usa lcaza para destinar toda esa dulzura agónica: te siento, te

recuerdo así compañera de mi vida: cuando tenga hambre ¿con quién lloraré? Cuando tenga dolor ¿con quién me quejaré? Es decir, se hace eco de la soledad porque el indio ya no tendrá con quien compartir el hambre, no el pan, sino el hambre y cuando tenga dolor ¿con quién me quejaré? y ella, como toque final a esta nobleza de espíritu, dentro de esta vida angustiada, vacía de esperanza, ella siempre estaba “callada... callada”.

El ritmo monocorde y fallido se consigue a través de la simetría de la frase, correspondencia reiterativa que se advierte en el paralelismo A-B A1-B1, A2-B2, A3-B3, que subraya el afligido llanto, la reiteración arrastrada del tañido – cada diez o doce versos- de “ay Cunshi, sha... ay bunitica, sha...”, sienta el paso de una marcha fúnebre.

Hay eufonía funeral; se mezclan frases largas y cortas, como el mismo llanto entrecortado del indio, pero el logro artístico mayor de Icaza consiste en dejarnos una elegía que trasmite el dolor de un hombre frente a la irreparable muerte de su querida, con expresiones y vocabulario simples, nacidos del horizonte limitado de su mundo, el huasipungo. Yerra quien se acerque a considerar este poema con visión y sentimientos que correspondan a otros estratos, en otras épocas, en diferentes localidades. Eso sería un anacronismo.

Otros pasajes que señalan el arte de la prosa de Icaza son los siguientes: al final de *Huasipungo*, después de que el ejército ha victimado a los indígenas que se habían levantado:

“Todo enmudeció”... “sobre la protesta amordazada, carcajada sarcástica”... “al amanecer sobre las chozas desechadas, entre los escombros, entre los cadáveres tibios aún, surgieron como en

los sueños, sementeras de brazos flacos como espigas de cebada que al dejarse acariciar por los vientos helados de los páramos de América, murmuraron con voz ululante de taladro ¡Ñucanchic Huasipungo!, ¡Ñucanchic Huasipungo!” (p.160).

En ese párrafo encontramos las personificaciones: “todo enmudeció”, “protesta amordazada, carcajada sarcástica”, encontramos imágenes cromáticas: “algodones empapados de sangre”; simples: “sementeras de brazos flacos como espigas de cebada que al dejarse acariciar por los vientos helados de los páramos de América, murmuraron con voz ululante de taladro...”. En ese párrafo hay una serie de símbolos y metáforas.

De lo anotado se colige, a las claras, los siguientes puntos:

1. Sienta las bases de una literatura no sólo más auténticamente ecuatoriana, sino como literatura *per se*. La narrativa anterior, salvo contadas excepciones y muy próximas a Icaza, es casi inadvertida y no sin razón. De tal manera que a partir de Icaza y los de su generación se puede hablar de una literatura estrictamente ecuatoriana, no sólo por el referente, sino por el lenguaje y por esa preocupación de dar tonalidad y coherencia a todos los elementos de la sociedad ecuatoriana, y la orquestación de estos elementos le dio tal resonancia que por primera vez nuestra literatura llegó -con su mensaje- a las más recónditas latitudes terráqueas, traducido como está *Huasipungo* y gran parte de esta literatura a los principales idiomas del mundo.
2. Esta literatura, ignorada más que menospreciada primero, condenada y combatida luego en el Ecuador, al ser leída y valorada, cotizada y traducida en el

exterior, se vuelve sobre sus propias fuentes. Y si al principio es elogiada a regañadientes y medias voces, sin faltar aquellos juicios condenatorios, con el devenir del tiempo se convirtió en obra clásica, de lectura obligatoria en los colegios y universidades.

3. En el marco sociológico, el lector ecuatoriano advirtió una realidad que por exagerada que fuese, tenía una tremenda dosis de verdad que exigía: a) la condenación del huasipungo; b) la ruptura de la estructura feudal; c) la incorporación del indígena al consorcio (económico, social y cultural) nacional, no con miras a su bienestar *per se*, sino al de él y con él al de la nación.

#### NOTAS:

- (1) Georg Lukács, **Prolegómenos a una estética marxista** (México: Grijalbo, 1965), pp. 244 - 257.
- (2) José González Poyatos, "Huasipungo y Atrapados" **Literatura Icaciana** (Quito: Su Librería, 1977), p. 61-62.
- (3) Jorge Icaza, **Huasipungo** (Buenos Aires: Losada, 1953). Citas de esta obra indicaremos con la página correspondiente.
- (4) **Op. cit.**, pp. 61-74.  
Es interesante leer al nuevo clero -diametralmente opuesto al que aparece en las novelas indigenistas- preocupado no sólo por deshacer lo malo que había hecho al interior, sino principalmente por definir su misión en un mundo de miseria.  
Léase a Gustavo Gutiérrez, **Teología de la liberación** (Lima: ccP, 1984), "La teología es reflexión, acción crítica. Lo primero es el compromiso de caridad, de servicio. La Teología viene después, es acto segundo".

- (5) César Descalzi, "**Huasipungo**, novela perenne de América", **Let E** 1960, XV, N. 118, p. 20.

**PABLO PALACIO:**  
**UN TRATADO DE ANTROPOFAGIA**

**María Eugenia Moscoso Carvallo**

Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica  
de Quito

Licenciada en Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación  
por la Universidad de Cuenca

Profesora de Letras en la Universidad de Cuenca





Mientras Pablo Palacio exhibe una “imaginación alucinada” su universo narrativo y el de sus personajes se traducen, consecuentemente en abandono, en soledad, en extravío. Al ubicar al escritor y a su obra en la dimensión de la modernidad y las vanguardias y opuesta a todo principio romántico, se destacará por tanto, el escepticismo como el enmarque de la acción palaciana, obra poblada de transgresiones, de encuentros y transferencias que causan profundo desconcierto en el lector.

En esta proyección, hemos seleccionado el cuento “El antropófago” de la serie denominada “Un hombre muerto a puntapiés”, por considerar que evidencia en su más cabal significación, los caracteres antes anotados. Al leer este relato, se aprecia que el desarrollo de la acción narrativa nos lleva a la constatación de la “nada”, así “los personajes palacianos se encuentran solos y perdidos”,<sup>1</sup> bien el pederasta, el antropófago, el maniático, el esquizofrénico o el brujo. La marginación, la amargura existencial, el enfrentamiento con la nada es la tónica que prevalece en la cuentística de Palacio. El comportamiento humano -en su más dilatada y tremendista dimensión- genera desesperanzas, oscurecimientos, desencuentros, desórdenes, destrozos, antropofagia, para convertirse en el parámetro que encausa la perspectiva narrativa de Pablo Palacio. La antropofagia, concita pues la atención del lector. Esta aberración humana –preponderante en el cuento que se analiza- consiste en “la satisfacción de un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo”,<sup>2</sup> y será posteriormente reivindicada por el vanguardismo brasileño en su “Doctrina antropófaga”. Entendida como canibalismo o pérdida de la armonía por medio de la exageración (lo

hiperbólico), la hilaridad frente a la sangre, a la carne humana, al cadáver que en vez de producir asco, genera satisfacción.

La antropología, desde sus inicios, la entendió como una aberración, como una desviación de los pueblos primitivos alejados del camino ascendente de la humanidad, en tanto que otras corrientes hiperbólicas sostienen que fue su fundamento, de manera que si no hubiese existido la antropofagia, tampoco hubiera existido el hombre. Sin atribuir carácter de infalibilidad a los ritos cristianos, la antropofagia entendida -como característica común y fundamental de la humanidad- vacía de contenido al gran rito cristiano: el sacrificio de la Misa, el sacrificio de la Comunión. Y no es baladí el argumento, si tenemos en cuenta que en el cristianismo, como en todas las religiones, se han ido acumulando ritos desde hace muchos milenios, convenientemente transformados, y no es posible que el rito más importante de una religión tan sincrética surgiese totalmente *ex novo*. El caso es que llevamos dos mil años empeñados en curarnos del canibalismo mediante un procedimiento homeopático (*similia similibus curantur*), muy propio de una concepción ritual. Esto implica, por supuesto, que desde el punto de vista del cristianismo, la más grave enfermedad de la que tiene que preservarse el hombre es el canibalismo.

La antropofagia procede de *ánzropos* (*ánzropos*)-hombre y la raíz *jag* (*fag*) del aoristo del verbo *esqiw* (*eszío*)-comer. La palabra existía ya en griego. Plutarco, Aristóteles, Herodoto y otros usaban estas palabras *ánzropojagew* (*ánzropofaguéo*)-comer carne humana, *ánzropofagia* (*ánzropofaguía*)-antropofagia y *ánzropojagoV* (*ánzropofágos*)-comedor de carne humana, antropófago. Por supuesto que la antropofagia está en los cimientos de muchas mitologías, esto es en el momento de la fundación del mundo. A través de un sistema de símbolos -de una red de relaciones- que

está inserta en un texto, asumimos -in extenso- un determinado mito. El deseo de búsqueda o más que ello la necesidad de encontrar aquello que no se tiene, permite a los personajes del cuento estar en íntima conexión con el mito. Al pretender una síntesis de todas las prácticas antropófagas de la humanidad, tanto las procedentes de mitos y de ritos como, las obtenidas en vivo desde los pueblos primitivos se encuentra que éstas han sido profundamente investigadas y se utilizan como piezas no desechadas *a priori* en la reconstrucción de las grandes etapas del hombre, llegando a la conclusión de que la antropofagia marcó un antes y un después -no en algunos pueblos bárbaros- sino en toda la humanidad.

Al analizar desde una postura antropófaga el rito de la Misa y de la Comunión con las doctrinas y prácticas que forman su constelación, se destacarían unas cuantas situaciones: en primer lugar insertaríamos la religión en la antropología, que es donde mejor se entiende a partir de su racionalidad; es necesario que la religión se pueda entender y respetar desde fuera de su espiritualidad. En segundo lugar convertiríamos en patrimonio común de la humanidad mitos, ritos y doctrinas, sin pensar que deban ser considerados patrimonio de la religión, el caso del sacramento de la Comunión, por ejemplo.<sup>3</sup>

En la mitología, la antropofagia se expresa de diferentes maneras: Cronos se come a sus hijos. Lo mismo hace Saturno -considerado por los romanos como su primer dios- rey- como un acto de paternidad perversa; otro tanto hace Moloc-Baal y todos los dioses del oriente medio, de los que debían apartarse los israelitas para no dejarse arrastrar por ese deleznable culto antropófago.

**Antecedentes mitológicos.** Al destacar que esta teoría encuentra sus raíces en la mitología griega, cuando el dios Cronos comete la acción más reñida por el universo humano como es el hecho de devorar a sus hijos (Hera, Zeus, Démeter, Hestia, Hades, Poseidón) e incluso, desde una doble y censurable dimensión en su tendencia criminal al haber mutilado a su propio padre Urano. Zeus -el hijo pequeño liberado por la madre de la voracidad de su padre- pretendió salvar a sus hermanos del interior de su padre, valiéndose de una pócima que le darían de beber a Cronos con engaño para que vomitara a cada uno de sus hijos y de esa manera les ratifique la vida, negada por el propio padre. En el relato de Palacio, se registra la proyección opuesta, es así como, Nico Tiberio se regocijará a mordiscones con su pequeño hijo Tiberio, tras un primer intento de antropofagia con su mujer -Natalia- quien logra escabullirse de la hambrienta boca del marido y en su lugar, la víctima del voraz padre será el pequeño niño quien caiga en sus redes hasta dejarlo con su rostro destrozado, cercenado, desfigurado.

Esta aberración del padre que busca a sus hijos para exterminarlos o destrozarlos se destaca siglos después en la literatura –con igual ferocidad- en Lautréamont y “Los Cantos de Maldoror” hasta arribar al Surrealismo y seguir luego por la senda del Dadaísmo.

**Proyección narrativa.** Una oración adverbial inicia en “El antropófago” (1926) el arranque narrativo de este cuento como para ubicarnos en ese preciso lugar y así evitar desvíos o confusiones: “Allí está, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago.” Es importante destacar -en este punto- el contraste que se establece entre las novelas de Palacio y el relato que se analiza: aquellas se presentan descoyuntadas, dislocadas, inorgánicas, en tanto este relato mantiene unidad y

organicidad desde la primera línea. Una alusión reiterativa “su cabeza grande”, concita la atención y el temor: “temblando, estremeciéndose al sentir el imaginario mordisco que les hace poner carne de gallina.”<sup>4</sup> Este panorama de desconcierto se redobla cuando el narrador anota: “mirando con sus ojos vacíos.” El adjetivo “vacío” por contrapunto permite que el panorama se torne más expectante, escalofriante.

El narrador en copiosa descripción recrea las posibles acciones antropófagas del personaje, magnificando su real dimensión: para ello es visitado por los estudiantes de Criminología a fin de analizar la disposición del personaje, su actuación, sus reacciones.

Una digresión constituye el enlace entre Sócrates y la antropofagia, en razón de su perversión sexual asumiendo ante el filósofo griego una actitud desacralizadora. El narrador establece una vinculación entre la dolorosa situación de Tiberio Jurado, protagonista de este relato con aquella de Octavio Ramírez -personaje central del cuento “Un hombre muerto a puntapiés”-. Ahora, una regresión, una vuelta atrás en el tiempo: el narrador relata la historia del protagonista: un matarife casado con una comadrona que procrearon un niño oncemesino llamado Nico. El punto de confrontación radica en la demanda de un ser humano que supera el tiempo establecido para la gestación en torno a esas “instancias humanas”.

El padre carnicero, de nombre Tiberio -apelando a la maldad del emperador Romano de igual nombre- quería que su hijo fuera carnicero. Su madre Dolores, aspiraba a una profesión más “honrosa”: la medicina. No en vano el autor llama a la esposa del protagonista con este nombre puesto que expresa lo que literalmente consigna: el padecimiento, el dolor que le propina un hombre desquiciado: su esposo. La

tendencia del muchacho a sus diez años satisfizo la aspiración de su padre: ser carnicero con la maestría de la estirpe paterna. Aquí una fresca metáfora utiliza el narrador para describir al muchacho “carne de pan mojado en leche”<sup>5</sup>, figura literaria que habla de la frescura, de la suavidad, de la tibieza de la piel del niño, características doblemente perceptibles en razón de la prolongación del tiempo de gestación, como alimento doblemente cocido por haber estado once meses en el vientre de su madre.

El narrador del relato -en un proceso regresivo- alude, metafóricamente, a la existencia de “un lago en la vida de nuestro hombre”<sup>6</sup>. Se debería hablar de una elipsis o elisión. La narración se afirma en el nacimiento de Nico -niño prodigio-capaz de leer y escribir a sus tres años y, contrariamente, exhibir un rostro de permanente “espanto”. La alusión a este matrimonio con Natalia, desdobra la narración en un segundo relato dentro del gran relato en el cual su mujer fue Dolores y su hijo, igualmente se llamó Nico. Mientras en el primer relato la madre Dolores quería que Nico fuera médico, en el segundo, Natalia quería que Nico fuera abogado, registrándose un desdoblamiento de la personalidad: dos mujeres, dos hijos de frente a un solo esposo y padre. Intentaremos parafrasear una fórmula como aquella de su otro relato de doble estructura “La doble y única mujer” a fin de comprobar su estilo alucinado: yo primero Nico Tiberio soy mayor a yo segundo Nico Tiberio; yo Dolores esposa soy primera que yo Natalia esposa de Tiberio. Este singular relato en respuesta al aciago destino del protagonista Tiberio, concluye con un lacerante acto de antropofagia que ratifica y refuerza la denominación del cuento de Palacio, cuando Nicanor Tiberio -ardiente por el alcohol de una larga noche de amigos- su deseo carnal se redobla desde su sexo y desde su paladar. Una repetición permite describir el hambre crecida del personaje que transitaba la antesala de una acción truculenta. Su sangre golpeaba desesperadamente en todo

su cuerpo, provocando y aumentando el deseo de sangre: en sus genitales, en su boca, en sus manos, en todo su ser. Con su mujer Natalia inicia su acto antropófago pero, en fiel cumplimiento del mito griego y del dios Cronos, deberá ser su pequeño hijo Nico la ofrenda que el padre entregue en su ritual sangriento al destrozar a bocados su tierno rostro.

La dimensión narrativa de este relato de Pablo Palacio presenta una estructura doble: un único eje temático y un único protagonista con una doble acción narrativa que se refuerza cada una en esa unidad inicial: la antropofagia. La presencia del protagonista Tiberio es determinante en este relato, mas cabe destacar, especialmente la perspectiva del narrador que asume una actitud participante, analiza las acciones, las valora y justifica los actos de antropofagia de Tiberio, utilizando para ello altas dosis de humorismo que alcanzan los niveles del sadismo. Dolores -la primera esposa- marca ejes equidistantes con Natalia -la segunda esposa-. Nico, el hijo carnicero por herencia, con su tez de "pan mojado" anticipa lo que vendría después con Nico, el pequeño de tres años destrozado por su progenitor y huérfano, finalmente de su nariz, de su oreja, de una ceja y de una mejilla.

El cuento de Palacio concluye con la flexión "crea", del verbo "crear". Este vocablo, semánticamente conlleva una autoría y, por tanto, una paternidad y un derecho sobre la obra creada. Acaso Tiberio padre, con sus desviados instintos y su voracidad desmedida, considera su derecho en su más amplia dimensión: la posesión del niño, al punto de gozar comiéndole a bocados, de satisfacerse con la sangre fresca y la carne tierna de su propio hijo. Las dentelladas del caníbal: un acto de antropofagia llevado a su más condenable desenlace.

Pablo Palacio con sus personajes y con su materia temática nos inserta en un mundo circular, de vuelta y de reencuentro, así el antropófago que sucumbe preso de sus propias acciones, vuelve al mismo punto de partida; esto es a la pesadilla que caracteriza su vida y que hace de Tiberio un ser monstruoso, que goza de la crueldad alcanzando los niveles de un refinado “humor negro” que permita al narrador enunciarlo, proponerlo y valorarlo. Es este relato la más refinada expresión de la crueldad narrativa inserta en la dimensión suprarrealista. “Solo los locos exprimen las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales” Con este epígrafe de Palacio podemos dimensionar cual fuera su concepción de ruptura frente a la existencia y al paradójico comportamiento humano.

**Época y corrientes.** El Realismo se empeña en ordenar la realidad. La literatura de la época asume la dimensión de lo que se llamaría realismo social de los años 30 entendida como una literatura comprometida que denuncia la explotación de las clases pudientes de cara al tema del latifundio de Costa y Sierra asumidas por Alfredo Pareja Diezcanseco, José de la Cuadra, Ángel Felicísimo Rojas, Jorge Icaza y aquellos que conformaron el “Grupo de Guayaquil”. Esta narrativa de corte indigenista, revolucionaria, expresa bajo la denominación del proletariado, ya en forma de montubio, ya de indio o ya de obrero cubriendo una etapa importante en la literatura “comprometida”. Se destaca por una múltiple y variada perspectiva artística, así como por una gran experiencia formal tal como se registrara en la poesía de Hugo Mayo.

Tanto el realismo social como el realismo abierto inauguran la modernidad literaria del país en las tres primeras décadas del S. XX y permiten develar un proceso de ruptura entre los dos movimientos –según plantea David Quintero-



del realismo social o discurso metonímico por su sucesión causal, se evoluciona al realismo abierto o discurso metafórico por su transferencia de sentidos.<sup>7</sup>

A Palacio se lo identifica dentro de esta estética denominada “realismo abierto” o “realismo psicológico”, iniciada en 1925 y que se caracteriza por ser una corriente artística psicológica y experimental, que aprovecha de la dimensión histórica cultural “romper con la *realidad real* que servía de base a la representación literaria, lo que hizo Palacio fue superar la forma de representarla literariamente... Era un tiempo de arte directo y hasta panfletario, nacido de una militancia inigualable; arte abundante, pero descuidado y superficial. Toda obra que saliera de tales criterios había de ser desechada, y eso ocurrió con la de Palacio.”<sup>8</sup>

El escritor lojano asumiría en su desarrollo narrativo una clara unidad dialéctica: por un lado su visión de la realidad en estado de transformación y, por otro, la expresión de sus nociones estéticas. El realismo psicológico se destaca por la incorporación de figuras comunes que luego perderán su equilibrio, su armonía y devendrán seres excepcionales, a diferencia de los personajes marginales del realismo social. Desde esta distinción se elabora una panorámica, de lo inferior, de lo incompleto, de lo feo en la propia marginación de los seres en la narrativa de corte social inaugurada, en este caso por Luis A. Martínez con “A la costa” como un verdadero contrapunto entre las cualidades del marginado y del marginador; lo feo es un aspecto accesorio de la narración; se convierte en el canon estético de lo aberrante. El escritor lojano se contagia de la iconoclastia de las vanguardias poéticas: dadaísmo y ultraísmo y ajenas –contrariamente al realismo social- a toda causa revolucionaria y social. Fue Palacio un inquieto por la dimensión histórico-cultural de su época sin alardes elitistas pero abogando por la especificidad de un arte que no puede, que no debe ser un calco de la

realidad, pero que presupone grandes dosis de experimentación y, por ello incursos en una modernidad literaria que exalta -a criterio de Palacio- el “descrédito de la realidad”, el “humorismo puro” y una “anormalidad normal”.

Los escritores del 30 se constituyeron en los críticos de los años 40 y, en muchos aspectos, identificados con otra visión del mundo de aquella que ofrece la narrativa de Palacio, como en otros casos en frontal discrepancia, tal el caso de Rojas que recrimina su excesiva intelectualidad. No obstante se debe destacar que el escritor lojano fue un testigo de su época aunque pasara desapercibido en los años 50 y es más, se le atribuye un auténtico “desequilibrio que surge de la oscilación entre el terreno de lo real y el de lo imaginario, igualados en ella, por ser conscientemente una obra de ficción. Se trata, por lo demás, del desequilibrio inherente a toda obra verdaderamente humorística...”<sup>9</sup> Tan solo en 1964 con la publicación de sus obras completas, Palacio recobra su verdadero valor, aunque su narrativa tan solo llegó a un público muy reducido y los más no estaban preparados para asimilarla y recrearla. A Palacio se lo inscribe en sus primeros y dilatados textos –según Jorge Dávila V.- en una corriente “romántico-realista”, para luego asumir su verdadera identidad literaria que al recurrir a la ironía y al humor y, por tanto, a la “desfiguración” de la realidad, se identificaría con el “superrealismo y la irrealidad”.

El escritor por sus antecedentes familiares, sociales y personales se adscribe en un destino trágico. Fue hijo ilegítimo y huérfano desde muy niño, lleva una vida solitaria dedicado a la lectura de la cual recibirá notable influencia en su obra narrativa, así de los desvaríos de Poe, de Maupassant y de Pirandello; en sus últimos años –abandonado por todos sus amigos- entra en una fase demencial muy larga que duraría hasta su muerte, como consecuencia de un estado de sífilis aguda. Esta situación hará del escritor un ser

desequilibrado y, por tanto, su obra narrativa será un fiel reflejo de su espíritu, hasta morir recluido en un centro psiquiátrico de Guayaquil, el 7 de enero de 1947.

**Sus obsesiones, su humorismo.** Según Rufinelli, las obsesiones de Palacio son más importantes que su temática. Su obra narrativa entraña ciertas ideas fijas, determinadas obsesiones que confluyen en la narración y dispersan, paralelamente, al lector, exigiéndole un trabajo de detalle, de enlace, de organización, de reconstrucción de la creación. La obra de Palacio se inscribe en la búsqueda de un nuevo lenguaje, en la incorporación de códigos diferentes al lenguaje textual anteriormente utilizado. Su lenguaje busca una distorsión de la realidad en forma renovada, intenta captar la realidad y lograr su verdadera expresión en la obra de arte. Por tanto, su interpretación es exigencia sustancial en la narrativa palaciana, de mayor exigencia en la novela y menor en el relato.

El juego narrativo que Palacio propone al lector -desde una dimensión humorista- genera un narrador lejano y distante de los conflictos de sus personajes en tanto que permite en el lector una experiencia opuesta: el desconcierto, desde una “ironía filosófica” como resultado de una búsqueda insatisfecha que le obliga a reír por todo o a la provocación de la compasión, de la repulsa ante esos “impulsos irresistibles” como es el caso del “Antropófago” coincidiendo con aquella afirmación de Camilo José Cela “el humorismo es escepticismo siempre”. Fernández complementa esta dimensión del humorismo cuando sostiene que “La narrativa de Pablo Palacio, como negación del sentido común que rige los comportamientos habituales, nos muestra un universo descompuesto y fragmentado, unos seres privados de toda grandeza, solos ante la complejidad de una realidad que no ofrece seguridades.<sup>10</sup>

Desde la dimensión del humor y de la hilaridad, Palacio desarrolla en su narrativa una teoría del feísmo que será debidamente recreada por el lector dado la particular ambientación que el escritor procura en su libro de relatos “Un hombre muerto a puntapiés”, que no es otra cosa que un conjunto de monstruosidades como una verdadera radiografía de su tiempo y de su espacio. Para alcanzar los niveles de humor utilizará la sátira de lo vulgar y convencional y la parodia de estilos y de géneros, así como lo ridículo se expresa a través del absurdo y lo paradójico. Este recurso que se traduce en exageración de acciones y personajes se deriva de la expresión de la crueldad: “El Antropófago” y de la incongruencia en el hilo narrativo: “Débora” y “Vida del ahorcado”, según apuntes de Jorge Dávila V.<sup>11</sup> La hipérbole será siempre la puerta de entrada a sus espacios humorísticos narrativos, el contrapunto permanente entre las categorías opuestas y la distorsión de los espacios significativos.

Pablo Palacio es un narrador excepcional. Su estilo es propio de un creador que permita el desafío del texto frente al hombre y a su mundo, generando una obra que mezcla lo real con lo irreal, lo objetivo con lo subjetivo, lo grande con lo pequeño, la cordura con la anormalidad. Palacio constituye por tanto un estilo, un estilo nuevo en nuestro Ecuador literario.

## **NOTAS:**

<sup>1</sup> Fernández, María del Carmen en El Realismo Abierto de Pablo Palacio, pág. 293.

<sup>2</sup> Palacio, Pablo, Obras Completas, pág. 106.

<sup>3</sup> *Mariano Arnal*, Copyrigh El Almanaque. <http://www.elalmanaque.com/mayo/30-5-eti.htm>

<sup>4</sup> Palacio, Pablo, Op. cit. pág. 103.

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 108.

<sup>6</sup> Op. cit., pág. 108.

<sup>7</sup> Quintero, David, Representación e ideología en Pablo Palacio, págs. 87-88.

<sup>8</sup> Dávila, Jorge, Tal era su iluminado alucinamiento, Revista Cultura N° 7, Banco Central del Ecuador, 1980. pág. 40.

<sup>9</sup> Fernández, Op. cit., pág. 428.

<sup>10</sup> Op. cit., pág. 400.

<sup>11</sup> Dávila, Jorge, Op. cit., pág. 42.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

Cañuelo, Susana y Ferrer, Jordi, Mitología Griega y Romana, Editorial Óptima, Barcelona, 2003.

Carrión, Benjamín, El nuevo relato ecuatoriano, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1951.

Dávila, Jorge, Tal era su iluminado alucinamiento, Revista Cultura N° 7, Banco Central del Ecuador, 1980.

Duchase, Isidoro (Conde de Lautrèamont) Los Cantos de Maldoror, Madrid, Cátedra, Colección Letras universitarias, N° 89, 1988. (Fernández, pág. 400)

Fernández, María del Carmen, El Realismo Abierto de Pablo Palacio, Ediciones Libri Mundi, Quito, 1991.

Flores, Renán, Pablo Palacio o la magnífica locura, Revista Cultura N°. 20, Banco Central del Ecuador, 1984.

Mauro, Teresa, Pablo Palacio: precursor de la nueva novela, Revista Anales de Literatura Hispanoamericana N°. 26, Universidad Complutense, Madrid, 1997.

Palacio, Pablo, Obras Completas, Editorial Libresa, Quito, 1997.

Quintero, David, Representación e ideología en Pablo Palacio, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1994.

Souli, Sofía y otros, Mitología Griega, Edición Texvi, S. A., Atenas, 1999.

Robles, Humberto, Pablo Palacio. El anhelo insatisfecho, Revista Cultura N°. 20, Banco Central del Ecuador, 1984.

Rojas, Carlos, Espacio y tiempo en Pablo Palacio, Revista Anales N°. 38, Universidad de Cuenca, 1986.

Rodríguez Tania, Estudio crítico comparativo entre las obras narrativas de pablo Palacio y Huilo Ruales: lo feo como núcleo de la narración, tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca, 2006

Varios, Cinco estudios y dieciséis notas sobre pablo Palacio, Letras del Ecuador N°. 30, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1976.

**TRES INTENTOS DE APROXIMACIÓN A  
PABLO PALACIO**

**Marco Tello Espinoza**

Doctor en Lengua y Literatura por la Universidad de  
Cuenca

Profesor de la Universidad del Azuay





## 1. Entrevista imaginaria

-¿Tu nombre verdadero?

“Andrés Farinango”.

-¿El amigo de Bernardo?

“Él vivía junto a mi cubo y era el más dulce amigo. Una noche me dijo adiós porque iba a coger una pulmonía”.

-¿Algún recuerdo de tu infancia, de tu familia?

“Mira: yo cierta vez tuve una madre; pero esta madre se me perdió de vista sin anunciármelo. Entonces he tenido esta sensación: que en el lugar se habían hecho las tinieblas y que mi madre estaba allí, en lo negro, buscándome a tientas...”

-Cuentan que te encomendaron a una tía. ¿La recuerdas?

“Alta mancha oscura, agranda, casi sobre mis pupilas, el triángulo amargado de la boca”.

-¿Te atraían por ello las mujeres de semblante pálido?

“...las mujeres que tienen los labios colorados nos ponen nerviosos; dan la idea de haberse comido media libra de carne de cerdo recién degollado.

-Alguna de aquellas imágenes borrosas retornaba en tus sueños

“Admirado espero verla detenerse sobre el lodo del arroyo; pero no, esa mujer no se detiene. Rápidamente se hunde en el fango profundo y desaparece, y se hunde, y se hunde”.

-¿Cómo te miras ahora?

“Veo alguna vez un hombre recóndito, alguna vez un hombre alegre, alguna vez un hombre simplemente”.

-¿A qué te has dedicado?

“Yo soy un hombre que come, bebe, pasea y duerme”.

-Pero, por supuesto, también escribes.

“La insensibilidad del papel contribuye a disminuir el placer que debemos sentir, o el dolor en su caso”.

-¿No aleja eso a tu obra de la realidad?

“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”.

-Pero en la continuidad halla sentido la narración.

“El orden está fuera de la realidad, visiblemente comprendido dentro de los límites del artificio”.

-¿Por qué piensas que la novela realista escamotea la realidad?

“Porque lo verídico, lo que se calla, no interesa a nadie. ¿A quién va interesar el que las medias del teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu?”

-Penetrar en lo interior con la obsesión por el detalle puede trastornarte el juicio.

“Estar de loco es como estar de Teniente Político, de Maestro de Escuela, de Cura de la Parroquia. Se puede también estar de bruto sin mayor sorpresa de la concurrencia”.

-Parece que nunca asentaste los pies sobre la tierra.

“Mira, aquí, bajo todos nosotros, está la Tierra, la única cosa que verdaderamente está. La Tierra es una gran pelota que tiene encima todos los cachivaches que mañana van a apasionarte y también es una bomba diminuta que continuamente está viajando en la nada”.

-¿Qué es la nada?

“La nada es algo inmenso...no. La nada es nada que nunca termina...no. ¡No puedes entender lo que es la nada! No hay uno que la entienda. Ni falta hace”.

-Preferiste crear otra realidad, ilusoria como los destellos cinematográficos.

“El cinematógrafo es arte de sordomudos. Débora, bailarina yanquilandesa. Dos ojos azules. Sabía dar a los brazos flexibilidades de cuellos de garza...”

-Y al final te burlabas de tus sentimientos; por ejemplo, del amor.

"...le ardían las mejillas y al cabo me tendió la boca como se enseña la taza para que nos pongan el té".

-Y del dolor, como en esa forma de sonar los puntapiés sobre la nariz del indígena.

"...como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz".

-¿En dónde andas ahora?

"No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia. Estoy como desintegrado... Quedo mucho tiempo en tinieblas y empiezo a andar en tinieblas, dominado por dos impulsos contradictorios".

-¿Cuáles?

"La esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca".

## **2. La novela, la vida**

Pablo Palacio, huraño, solitario, el narrador más hermético de su generación en el Ecuador, continúa vigente en el panorama de las letras nacionales, a pesar de la exigüidad de su obra, representada por tres breves piezas narrativas de no muy fácil acceso: "Un hombre muerto a puntapiés", "Débora" y "Vida del ahorcado".

Una manera digna de conmemorar este año el centenario de nacimiento del autor ha sido la promoción oficial de su lectura entre la juventud estudiosa del país. A quien haya tenido oportunidad de escuchar las intervenciones de los colegas en el concurso nacional del libro leído, sobre la obra del escritor, le habrá sorprendido el interés y el fervor que aún pueden despertar entre los jóvenes unos textos aparentemente impenetrables.

Por su parte, especialistas y estudiosos han tornado a reflexionar con este motivo sobre el mundo representado en el universo narrativo de Palacio, sobre la riqueza del lenguaje expresivo, la carga psicológica de personajes y ficciones; sobre el fluir de un estilo que serpentea entre el lirismo y el humor. En medio de este renovado fervor, las pocas líneas que siguen apuntan a algo muy modesto, quizás elemental: volver a mirar el perfil del escritor, sin pretensiones de valoración estética, en la corriente generacional innovadora que sacudió a las letras hispanoamericanas en la segunda década del siglo XX. Aprovecharemos para ello los ricos materiales ya proporcionados por algunos de sus críticos.

La presencia de Palacio en el despliegue de la literatura ecuatoriana ha sido objeto de polémica, ora se lo incluya en el grupo del realismo social de los años treinta, ora se lo excluya. Una y otra actitud frente a la obra del autor lojano obedecen, al parecer, a una visión demasiado ajustada a una circunscripción geográfica que impide, en primer lugar, una observación más vasta del hecho cultural y, en segundo lugar, una interpretación menos apasionada del fenómeno estético. Para nuestro propósito, un buen punto de observación que a la vez distancia y aproxima, porque nos deja avizorar una ruta en el laberinto de convulsiones sociales, movimientos culturales y tendencias, es la ubicación generacional. Ese punto de observación, talvez sin proponérselo, nos lo han ido ya fijando investigadores y estudiosos de la obra de Palacio, de cuyos juicios nos serviremos para armar un breve mosaico de valoraciones del que esperamos nos ilumine e ilumine de cerca la imagen de nuestro personaje para reconocerlo en un mapa contextual más amplio, compartido en las letras nacionales por dos actitudes de la clase media, a primera vista contrapuestas, pero igualmente subversivas: la aparente evanescencia vanguardista y el aparente compromiso del realismo social, elementos ambos que a nuestro juicio se integrarían a la etapa a la que Juan Valdano llama “la

conciencia de identidad nacional" (Valdano, *Generaciones*, 30). Con esta mirada retrospectiva, de carácter generacional, dejará de repugnar el que los indios y los montubios hablen y actúen en la novela como indios y montubios, y el que tengan ascos y sentimientos pequeño-burgueses los pequeños burgueses de Palacio.

Las primeras composiciones, breves piezas narrativas sentimentales, románticas (*Amor y muerte*, *El huerfanito*, *El frío*), revelan a un adolescente dotado de una notable habilidad para el relato. El cuento *Rosita Elguero*—el autor andaba por los 17 años de edad— comparte la trama y el ambiente social de *La emancipada* de Miguel Riofrío. El tema y los motivos de estos textos, a los que debe agregarse la breve composición dramática *Comedia inmortal*, poseen indudable interés para el biógrafo; alguna de estas piezas pudo reafirmar la idea de incluir a Palacio en el realismo social. Lo que llama particularmente la atención en estas composiciones iniciales es la energía descriptiva, proveniente de la observación directa del ambiente natural y de la vida provinciana; pero también de una captación que se distancia ya de la realidad por el detalle visto a través de cromos europeos y estamperías religiosas:

Enero. Noche de grandes ventarrones. El frío cala los huesos, hace tiritar a los niños y ladrar furiosamente a los famélicos perros. Tiembla la llama de la vela y en el gran salón forrado de mullido tisú dibujan las sombras de los muebles espectros quiméricos, que mueven los brazos inquietantes rápido, lento a veces, igual que majestuosos pulpos marítimos. Un ramo de rosas se despetala lentamente al pie de un gran cristo, pálido y macerado, que alza los ojos al cielo raso en ademán de súplica y esboza en la blanca pared una sombra larga y negra. Cruza por el ambiente un temblor de misterio y los niños se

acurrucan en un rincón rezando temblorosos el Santo Dios. Dormita un gato junto a la luz. (*El frío*, Mora, 249)

Tiene el cabello rubio cortado en la nuca; las mejillas sonrosadas, manzanas maduras; los labios entreabiertos; los dientes finos y blancos, collar menudito de estrellas; la nariz pequeña, carnosa y ligeramente levantada hacia arriba; gordita, blanca y los ojos de añil. (*El frío*, Mora, 247)

Todas las tardes se instalaba avizorante en su lindo balconcito, con geranios y con jazmines. Era un encanto verla allí, como en la alegría de un cromo inglés, con las crenchas cayéndole en chorros, y su naricilla respingada. Pero los ojos se le volvían azules de tanto mirar. (*Rosita Elguero*, Mora, 257)

...cuántas veces suspiré por la hipnosis de tus miradas gitanescas; por el oro de tus cabellos rubios, como las guedejas del Rabino; por las caricias de tus manos de mar..." (*Rosita Elguero*, Mora, 259)

Más tarde, la pintura se mostrará más desvaída, casi inasible, cuando algunas imágenes logren filtrarse al trasluz de la memoria o a través de las novedosas experiencias cinematográficas:

La hermana de mi madre, manchón desdibujado, salió, llevándose, al trasponer la puerta, un poco de luz. Fue de nuevo en el cuarto y sin estar enferma la vi como un báculo. Larga y arqueada, oprimiéndose el vientre, apaciguando algún dolor. (*Palacio*, *Débora*, 88)

Nuestro Teniente quisiera tener, en la realidad, un caballo así, que al dar el salto descomponga sus

movimientos en tiempos invariables y desmayados. Sería lo más cómico y distinguido del mundo. (Palacio, *Débora*, 97)

Ferviente admirador de la obra de Palacio fue Benjamín Carrión; la promocionó dentro y, en la medida en que ello era posible, fuera del país. Fue asimismo el generoso crítico lojano quien introdujo al escritor en el mundo burocrático en 1932, fecha de publicación de *Vida del ahorcado*, pero año también a partir del cual, irónicamente, declina la actividad creadora del joven narrador, acaso incompatible con su ya franca militancia socialista, antes de irse hundiendo poco a poco en la demencia.

Ya en 1929, en su *Mapa de América*, Carrión había creído encontrar en Palacio al humorista puro:

...no ha aprendido a ver las cosas a través de lentes sentimentales que cultivan el sentido de la hipérbole. Ni se ha desarrollado en él el espíritu de queja. Sus relaciones con la realidad han sido siempre directas y secas. Su posición queda sí radicada más acá de los emocional y es, por lo mismo, la posición ideal para el humorista puro. (Citado por el propio Carrión, 126)

Le llama la atención el carácter de los personajes, quienes no representan tipos de comportamiento; al contrario –dice– sus casos son clínicos: el pederasta, el antropófago, el sifilítico; pero:

...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. Nos da una sensación de anormalidad normal. (Carrión, 126)

Seguro de conocer plenamente al joven escritor, garantiza de tal modo la originalidad de la obra, que a él mismo le parece inexplicable el parentesco de “Vida del ahorcado” con Lawrence, Proust, Kafka, Joyce; de esta suerte, no le queda más que atribuir a la genialidad el empleo de ciertos procedimientos que habían sido inaugurados más de tres lustros atrás por el “Ulises”:

Yo creo poder afirmar que Pablo Palacio al escribir Débora o La Vida del Ahorcado, no había leído a James Joyce. No lo había leído tampoco yo cuando escribiera en 1929 el estudio que apareció en mi Mapa de América. Es decir que el gran humorista nuestro no entra dentro de la línea de seguidores innumerables del “monstruo de Dublín”. Y sin embargo, atisbos geniales de monólogo interior, encontramos en los dos libros mencionados. La relectura de la obra de Palacio, a la luz de las nuevas corrientes literarias, nos traerá las sorpresas más desconcertantes. (Carrión, 127)

Añade Carrión que el socialismo de Palacio no era de alarido, pues no creía –no lo empleó nunca- en el clisé izquierdizante. Explica a continuación, casi parafraseando al propio autor, cuál era la actitud del escritor frente al realismo:

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 – en lo material o en lo puramente espiritual- se lo considera impresentable. Palacio coincide –nunca podría afirmar si lo había leído- con Lawrence en este aspecto. (Carrión, 130)



A propósito del realismo de Palacio, es interesante anticipar en este punto la apreciación de Jorge Hugo Rengel, formulada en 1934:

Sin apartarse del realismo, lo reviste, sin embargo, de cierta nébula irreal que lo incorpora al irrealismo contemporáneo, en el que a ratos asoma la fantasía de un Poe, mezclada a la crudeza de Zolá, o mejor aún, ese ambidextrismo de Joice, resultado de un sahumero cálico y de letrinaje terreno” (citado por Mora, 234)

Don Isaac J. Barrera consideraba a Palacio como uno de los escritores más interesantes y originales; a pesar de su trayectoria rápida y trágica –afirma- dejó huella profunda en la historia de las actividades nacionales. Refiriéndose a las tres obras narrativas, añade esta aguda observación que será retomada después por otros estudiosos:

En cada uno de estos libros, la acción disgregante, desafiante de las condiciones de vida que lleva la gente habitual de nuestras ciudades, iba en aumento. No era el humor solamente sino el sarcasmo en que la verdad descarnada, deshumanizada, azotaba todos los rostros en medio de incongruencias que volvían más efectiva su burla. (Barrera, 1206)

También a Enrique Anderson Imbert, profundo conocedor del proceso literario hispanoamericano, le había llamado la atención la singularidad de nuestro novelista, sobre todo por el tratamiento del humor:

...caló en la vida humana con ironía, con humor tajante. Fue hombre raro; y su literatura, raramente artística. Hizo un humorismo deshumanizado, antisentimental, que aceptaba sin asombro las “anormalidades” de sus

personajes. (...) Era un espontáneo monologador (años más tarde los “monólogos interiores” serán ejercicios impuestos por los maestros de escuela). (Anderson, II, 262)

Casi veinte años después de Benjamín Carrión, el primer estudioso en seguir el proceso de la narrativa ecuatoriana, periodizándola según el contexto social, político y económico que correspondía a cada época, Ángel F. Rojas (*La novela ecuatoriana*, 1948), volvió a encontrar a un Palacio solitario en el período que siguió a la revolución juliana, para destacar la exclusividad de su estilo: el humorismo trascendental y amargo, cruel con los demás y melancólico cuando habla de sí mismo. Con un entusiasmo admirable en un crítico y novelista comprometido con la realidad social y, obviamente, con la izquierda –lo era el Ángel F. Rojas de ese tiempo-, no escatima elogios para el estilo de Palacio:

Sus obras están, además, escritas en una prosa excepcionalmente pura, de una precisión desconcertante. Sus brevísimas descripciones de la ciudad de Quito son magistrales. Y sus caracterizaciones psicológicas dejan a veces en el lector la escalofriante impresión que produce lo genial. (Rojas, 182)

Recién desaparecido el escritor, no duda Rojas en juzgar la obra de su paisano en una forma que él considera ya definitiva:

Pablo Palacio produjo una literatura difícil, demasiado intelectualizada. Su ironía magistral le hacía temible, pero lo aislaba en un reducto. La postura que adoptaba frente a los personajes a los cuales hacía comparecer a escena nos está dada por su manera de presentarlos a los ojos del lector.

A la tendencia que maduraba, sin embargo, le interesaba el hecho social. De ahí que Palacio, aun cuando se mezcló en el estrépito de la lucha política en su país, es, como relatista, un hombre solitario. (Rojas, 183)

En *Panorama de la literatura ecuatoriana*, al pasar revista a los autores del llamado realismo social, Augusto Arias considera como un caso aparte la figura de Palacio, en cuyos relatos intuye la influencia vanguardista:

...Un hombre muerto a puntapiés deja en temas de patología un ironismo profundo. Débora es la novela que explora en el alma basta del Teniente y Vida del ahorcado aplica un espectro a los personajes que pasan cortados, o se dibujan angulosos, como en un capricho de cubismo. Palacio, profesor de Filosofía, puro militante del socialismo, ha sido un escritor de originalidades desconcertantes, a quien se quiso comparar con Oliverio Girondo o con el raro Vizconde de Lascano Tegui, sin encontrar, de verdad, más puntos de contacto que los de un discurrir dislocado que acierta sin embargo en una sutil coherencia de lo contradictorio. (Arias, 341)

Con una visión ya de conjunto del proceso cultural y literario del Ecuador, Hernán Rodríguez Castelo no duda en reconocer la originalidad dentro de los propios procedimientos vanguardistas:

Admirables cuentos. Y un mundo lógico dentro de un gran juego ilógico; absurdo en medio de la más gris ordinariez. Ni Poe, ni Kafka, ni el Joyce de "Dublineses", ni Pirandello. Pero tan nuevo como la novedad que ellos aportaron a la literatura. (Palacio, 14)

Y líneas más abajo:

La historia del Teniente –salvadas distancias y, sobre todo, dimensiones (de las casi mil páginas joyceanas a las apenas cuarenta de Palacio)- es una suerte de “Ulises”. Es el vagar del Teniente por las calles de Quito a “la espera de la mujer”. Un vagar que va desde los recuerdos de la infancia hasta la noche. (Palacio, 14)

Concluye el estudio introductorio a las obras de Palacio con una observación que será recogida más tarde y desarrollada por otros estudiosos.

Para nosotros “Vida del ahorcado” es el testamento espiritual de Pablo Palacio y no considero ni un azar ni un capricho que no haya escrito ya más en esta línea. Tocó simas de angustia y de esperanza. Y nos dijo claramente que sus nostalgias y su esperanza no podían encerrarse en los estrechos límites de un socialismo económico. (Palacio, 16)

Al severo crítico Agustín Cueva Dávila (en 1971 había dedicado un elogioso prólogo a la edición de la obra de su coterráneo en Chile) le mortificaban los exagerados elogios a la originalidad, a la genialidad, a la dimensión continental del escritor, a quien posteriormente se había referido como un autor interesante, pero de segunda línea. En una entrevista con Carlos Calderón Chico, fundamentaba así su malhumor:

...lo hago simplemente como una persona que lee literatura y que se da cuenta que ya ubicado al lado de Joyce, evidentemente Palacio no es eso, y que ubicado al lado de Proust tampoco es eso, que al lado de Dos Passos no es de la misma altura, y que al lado de Faulkner no es de la misma altura; entonces

yo digo que hay que tener conciencia de esto, porque si no se corre el riesgo de hacer el ridículo. (Cueva, *Literatura y...*, 145)

Refiriéndose al criterio de María del Carmen Fernández acerca de la honda sensación nueva que habrían producido los cuentos de Palacio en Hispanoamérica y del consiguiente reconocimiento de la crítica, Cueva precisa:

Todo esto en los años veinte, dentro de las corrientes en boga, como un escritor entonces sí de primera, pero no como adelantado de nada, ni como inventor de recurso literario alguno. (Cueva, *Literatura y...*, 159)

Y a continuación refuta amistosamente a Vladimiro Rivas, quien había afirmado en *Desciframientos y complicidades* que por la apariencia de una serie de fragmentos incongruentes *Vida del ahorcado* era, quizá, la primera novela collage de la literatura latinoamericana:

Así es; pero desafortunadamente *Vida del ahorcado* marca el crepúsculo y no el alba de la vanguardia histórica de Latinoamérica y fue escrita ¡veinte años después! del primer collage de Oswald de Andrade: *Miramar*. (Cueva, *Literatura y...*, 160)

Antes que se desvanezcan las ideas motivadas por los textos de Cueva Dávila, es preciso reconocer que proyectada la figura de Palacio en el horizonte hispanoamericano se ve con bastante claridad que no se trata de un pionero ni de un adelantado en el nuevo arte de narrar. Lo es menos aún dentro de una proyección más vasta, donde podemos notar que la angustia existencial y sus nuevos lenguajes expresivos provienen de experiencias vitales y estéticas muy distintas y sobre todo, a excepción de John Dos Passos (1896-1970) y

Faulkner (1897-1962), muy anteriores a la generación de Palacio: Proust (1871-1922), Joyce (1882-1941), Kafka (1883-1924), para solo citar a los grandes autores aquí mencionados, a quienes habría que agregar obligadamente, remontándonos aún más en el tiempo, el nombre del padre de la interpretación psicoanalítica del comportamiento humano, Sigmund Freud (1856-1939). Empero, no se podría pensar, por ejemplo, que Samuel Beckett, nacido también en 1906, cuyos personajes en *Esperando a Godot* (1952) guardan un extraño parentesco con los de Palacio, sea un tardío representante de nada. Notemos, por fin, que el propio Oswald de Andrade (1890-1954) pertenece, en el esquema de Arrom, a la generación anterior; sin embargo, su estancia en París le permitió traer al Brasil sus experiencias vanguardistas, innovar el lenguaje narrativo y convertirse, además, en inspirador de la poesía concreta.

Pero esta proyección demasiado distante de una realidad cultural caracterizada por la asincronía, donde coexisten, por lo tanto, estilos y visiones del mundo diferentes, no empequeñece a nuestro autor en el contexto de las letras nacionales, aunque haya que renunciar con Cueva –por el registro de las ediciones, por la escasa difusión de las obras, por el desconocimiento o el desinterés de la crítica extranjera– a la pretendida dimensión continental de nuestro narrador, lo que tampoco mengua la importancia, el interés, la seducción de su lenguaje narrativo. Cabe señalar a este respecto que la preocupación de la crítica extranjera por la obra de un autor no siempre obedece a la buena o a la mala calidad. De hecho, el Ecuador casi no pertenece a Latinoamérica en los estudios que recoge César Fernández Moreno en *América Latina en su literatura* (México, Siglo XXI, 1974, 2ª ed.). Un ensayista tan prolijo como Arrom ciertamente ni menciona a Palacio; un investigador de ponderada seriedad como Arturo Uslar-Pietri lo cita entre los precursores de la novela indigenista ecuatoriana (Uslar-Pietri, 142), cuando nuestro autor no solo

se desentendiende del indio, sino lo caricaturiza con saña en *Un hombre muerto a puntapiés*. Aunque justificable por el ámbito mismo del enfoque, centrado alrededor de 1940, en Donald L. Shaw -*Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid, Cátedra, 1981)-, el lector ecuatoriano sólo hallará nombrados a Jorge Icaza y a Luis A. Martínez.

El estudioso colombiano Isaías Peña Gutiérrez cree, por su lado, que Palacio no anduvo lejos de la realidad, y que por estar demasiado en ella dio en la locura. Afirma que sus cuentos y novelas eluden la linealidad anecdótica, salpican el argumento con reflexiones del narrador, discuten con el lector, proponen y crean una estética. Al enfocar la obra del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), habla de elementos similares a los utilizados por Palacio: humor, fantasía, ternura, dolor, dislocaciones argumentales, juegos metaliterarios. Deja entrever también una aproximación común al cine mudo. Percibe asimismo que Palacio había estrenado, mucho antes, el procedimiento de la circularidad que emplean Cortázar en *Rayuela* y Octavio Paz en su extenso poema *Piedra de sol*. Más adelante, al referirse al realismo en la obra narrativa del brasileño Joaquín María Machado de Assis (1839-1908), la encuentra adelantada a su tiempo y la señala como un preanuncio de lo que harían Kafka o Pablo Palacio. Por último, toma nota de unos cuantos recursos que Palacio habría recibido de la poesía vanguardista:

...utilizó muchos de los recursos de la poesía vanguardista. Sus capítulos no son enumerados, sino que adoptan una secuencialidad o sintaxis poética; titula o deja espacios, interroga o aumenta los puntos de las letras, dibuja un letrero o se sume en un miedo que recorre toda su obra. (Peña, 212)

Concluiremos este recuento, ya de suyo fatigoso, aludiendo a la interpretación sociológica que ofrece David Quintero, en la que aparecen las tres obras narrativas de Palacio como documentos sociológicos pautados por la conflictividad social de la época, un poco insertando a nuestro autor en el esquema ya planteado sagazmente para la época por Agustín Cueva en 1967 (Cueva, *Entre la ira...*, 61 y ss.). Lo significativo en Quintero es el análisis de los textos de Palacio desde cinco planos diferentes: socio-histórico, lingüístico, temático, compositivo e ideológico. En *Un hombre muerto a puntapiés* se destacan las funciones referencial (información) y poética (reconstrucción imaginativa): el obrero representa el orden moral; el indio, lo inmoral; se trata de una crítica a los intelectuales liberales que pretendían hacer del indio un objeto artístico. En *Débora* predomina la función metalingüística, la preocupación del narrador apunta hacia el lenguaje; el narrador descubre la artificiosidad de la literatura frente a la problemática social, uno de cuyos rasgos es la configuración del espacio urbano por donde merodea el Teniente. La clase media militar, a la que se atribuye la vagancia, la ridiculez, el comportamiento anacrónico, se opone a las aspiraciones de cambio de la clase media civil; aunque una y otra protagonizaron la revolución juliana de 1925. Por fin, en *Vida del ahorcado*, donde predominan las funciones fática (establecer contacto) y conativa (obrar sobre el interlocutor), el narrador se mueve entre la angustia del personaje encerrado en su cubo y enfrentado a la vez a la realidad exterior objetiva: la clase media atrapada en un momento de transición entre la sociedad burguesa primitiva y la sociedad proletaria; entre el pasado y el futuro:

Es posible desentrañar el significado profundo del pesimismo combativo en su narrativa: al fallar por un lado, el proyecto político de la clase media ecuatoriana en su deseo de convertirse en la clase en el poder o para sí, y por otro lado al empezar el realismo social a



convertirse ya para 1933 en instrumento mistificante/integrador –por medio del efecto estético- del Estado oligárquico, deja de hacer literatura y en *Vida del ahorcado*, llega hasta matar al hijo/futuro de su protagonista clase media. (Quintero, 34)

El testimonio literario de Palacio permite, pues, según Quintero, acceder al desencanto de una clase media que ha visto fracasar su anhelo de poder. Al realismo social no le interesará indagar en las pequeñas realidades de la clase media; más bien le alejará al lector de su propio conflicto para centrarle en las desgracias de los otros. La diferencia entre Palacio y sus compañeros de generación queda, de este modo, bastante definida:

...los intelectuales socialistas o comunistas producen un arte comprometido que va desde el realismo indigenista al que se contrapone Pablo Palacio, hasta las expresiones líricas vanguardistas homólogas a las corrientes europeas, a las que se acerca más su narrativa. (Quintero, 129)

Ahora bien, una vez llegados a este punto, convendría preguntar: ¿quién tiene la razón? A fin de no dejar sueltos y dispersos estos juicios, recogidos un tanto ociosamente y al azar para este breve artículo, procuremos ahora enmarcarlos en otro breve registro panorámico, esta vez de índole generacional, donde probablemente las piezas vuelvan todas a calzar.

### **3. Acercamiento generacional**

Pablo Palacio es un escritor ubicado en la primera vertiente generacional de 1924, que corresponde a los

personajes nacidos entre 1894 y 1908 (Cf. Arrom, 203 y ss.), en la que avanzan hacia nosotros José María Egas (1896), Benjamín Carrión (1897), Fernando Chávez (1898), Medardo Ángel Silva (1898), Hugo Mayo (1898), Miguel Ángel Zambrano (1899), Jorge Carrera Andrade (1903), Gonzalo Escudero (1903), José de la Cuadra (1904), Alfredo Gangotena (1904), Gonzalo Humberto Mata (1904), Demetrio Aguilera Malta (1905), Jorge Icaza (1906), Alfredo Pareja Diezcanseco (1908). En el ámbito hispanoamericano, para no abultar este apunte, mencionamos algunos nombres representativos: José Gorostiza (1901), César Vallejo (1892) Vicente Huidobro (1893) –adelantados ambos a su generación-, Jorge Luis Borges (1899), Javier Villaurrutia (1903) Pablo Neruda (1904), Nicolás Guillén (1904), Emilio Ballagas (1908).

Varios acontecimientos de orden mundial marcaron la etapa de formación del grupo; entre ellos, la revolución mexicana, la revolución de Octubre, el desangre europeo de la primera guerra mundial y el desconcierto de la posguerra. Más allá de la breve experiencia estética y vital de Palacio, la guerra civil española sorprendió a los demás integrantes de la vertiente en plena etapa de gestación; al poco tiempo, cuando les tocaba hacer realidad el mundo soñado, sobrevino la segunda guerra mundial. Posteriormente, cuando triunfa la revolución cubana, la vertiente se inclinaba a su natural envejecimiento y decadencia. En Hispanoamérica, todo este período estuvo infestado por las sombras siniestras de Machado, Baptista, Estrada Cabrera, los Somoza, los Trujillo, que no tardarán en prolongar su estela en las páginas de la ficción.

En el Ecuador, obraron sobre la vertiente las confrontaciones ideológicas que no bien prendieron la ilusión en los sectores populares y sobre todo en la clase media, la aventaron a los cuatro vientos junto a las cenizas de los viejos luchadores. Las tensiones sociales, siempre al borde del

estallido, inclinaron a algunos integrantes de la vertiente hacia la causa de los indios y montubios explotados; otros, como Palacio, sacaron a escena al habitante urbano que buscaba refugio y se perdía o se encontraba -según el cristal con que se mire- en el laberinto de su mundo interior.

Pero la vertiente estuvo también iluminada por los “ismos” provenientes de Europa, que trataban de aclimatarse en Hispanoamérica con sus nuevas formas de asumir o de enfrentar la realidad a través de otros lenguajes expresivos. Paralelamente, se volvían los ojos al barroco, dilatados ya por iridiscencias surrealistas; se revalidaba lo popular en la poesía y –coincidiendo con el año de aparición de *Un hombre muerto a puntapiés*- el mundo hispánico reencontraba a Góngora con ocasión de conmemorarse el tercer centenario de su muerte. Las nuevas inquietudes debieron llegar al país a través de autores y sobre todo de revistas literarias. Es probable que allí vinieran y se esparcieran entre los jóvenes escritores ecuatorianos los últimos fantasmas, los monólogos interiores, las experimentaciones léxicas, la ruptura de la secuencia temporal que permitía armar una nueva realidad, como en Palacio, mediante la fusión de fragmentos de la conciencia, escenas de la vida real y recortes cinematográficos. Y en medio de este entusiasmo innovador, agitaría la sensibilidad de los intelectuales el aire fresco de las vanguardias: Huidobro, Vallejo, Borges, Neruda, Gorostiza, Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen. Y también las primeras noticias de los nuevos fabuladores: Miguel Ángel Asturias (1899), Leopoldo Marechal (1900), Eduardo Mallea (1903), Agustín Yáñez (1904), Alejo Carpentier (1904), compañeros todos de la vertiente generacional, en la que vemos iluminarse frente a nosotros la figura entrañable de Pablo Palacio: no ciertamente como un adelantado ni un precursor; tampoco como un tardío representante de nada. Su genio corre paralelo al espíritu de su generación hispanoamericana, una de cuyas manifestaciones estéticas

fue la sublevación surrealista, el absurdo, al borde ya de la locura.

Al conmemorarse el centenario de nacimiento de este escritor ecuatoriano, quizás sea un homenaje apropiado -en un país que vive disgregándose en pedazos- esta reconstrucción de su imagen así, en pedazos, como en la ficción, como en la vida, con la esperanza y el terror surrealista de encontrarlo, aunque con ello no hayamos logrado otra cosa que suscitar su irónica conmiseración:

Así los filósofos, e historiadores, y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra, y aíslan cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por alma el hilo del sentido común. (Palacio, *Débora*, 90)

## **BIBLIOGRAFÍA:**

ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la Literatura Hispanoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, T. II, 5ª ed.

ARIAS, Augusto, Panorama de la Literatura Ecuatoriana. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, 5ª. ed.

ARROM, Juan José. Esquema Generacional de las Letras Hispanoamericana. Bogotá, Caro y Cuervo, 1977, 2ª ed.

BARRERA, Isaac J. Historia de la Literatura Ecuatoriana. Madrid, Libresa, 1979

CARRIÓN, Benjamín. El nuevo relato ecuatoriano. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950.

CUEVA, Agustín. Entre la ira y la esperanza. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

-Literatura y Conciencia Histórica en América Latina. Quito, Planeta, 1993 (edición póstuma)

MORA, Alba Luz. "Primicias de Pablo Palacio" en AMÉRICA, Revista del Grupo América, Segunda época, N° 122, 2006 (pp.231-298). Con una breve presentación, se reproducen las primeras composiciones de Palacio, de difícil acceso hasta hoy.

PALACIO, Pablo. Obras escogidas (introducción y prólogo de Hernán Rodríguez Castelo). Guayaquil, Cromograf, s. f. (N° 8 de Clásicos Ariel)

PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías. Manual de la Literatura Latinoamericana. Bogotá, Educar, 1990, 2ª ed.

QUINTERO, David. Representación e Ideología en Pablo Palacio. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1994

ROJAS, Ángel F. La novela ecuatoriana. Guayaquil, Cromograf, s. f. (N° 29 de Clásicos Ariel)

VALDANO, Juan, Ecuador: cultura y generaciones. Quito, Planeta, 1985

-Generaciones e ideologías en el Ecuador. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.

USLAR-PIETRI, Arturo. Breve Historia de la Novela Hispanoamericana. Madrid, E. M., 1979.



**LOS MARGINADOS DE  
PABLO PALACIO**

**Oswaldo Encalada Vásquez**

Doctor en Lengua y Literatura por la Universidad de  
Cuenca

Profesor de la Universidad del Azuay





Estas breves reflexiones intentan acercar alguna clase de luz a uno de los escritores ecuatorianos más extraños: Pablo Palacio (1906-1947).

Mientras los escritores del realismo del 30 se afanaban en convertir en personajes de sus obras a los marginados sociales: indios, montubios, mulatos y cholos; Palacio fue a buscar a sus marginados sin tener en cuenta las diferencias de clase, aunque esto no significaba ninguna incongruencia con su filiación al partido socialista. Agustín Cueva recoge esta impresión de desconcierto que provocaba una obra diferente en medio de un mar de literatura realista y de corte militante. *“Solo que ‘l’affaire’ Palacio se mostraba tanto más desconcertante, cuando que el autor de esas historias ‘extrañas al país y a la realidad’ era nada menos que un fervoroso militante del Partido Socialista del Ecuador”*. (Cueva;1986;158)

La actitud subversiva de Palacio consistió en mostrar otras áreas de la marginalidad y la exclusión; seres que debían ser considerados –así lo manifiesta teóricamente Palacio- como completamente normales. *“Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”*. (El antropófago;33). En la frase que acabamos de transcribir se encuentran dos parejas de elementos opuestos. La primera pareja corresponde a la absoluta y ortodoxa normalidad, aceptada como tal por la sociedad: fumador o sabio. La otra pareja en cambio presenta a dos prototipos de la anormalidad, al menos, tal como era concebida socialmente en el tiempo de Palacio: la antropofagia y la homosexualidad.

Pero en concreto, lo que debe ser considerado como normal es la satisfacción de los deseos, de los impulsos y

los instintos. De acuerdo con esto es que el narrador de *El antropófago* manifiesta:

*“Quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago. Y creo que sostengo una causa justa. Me refiero a la irresponsabilidad que existe de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo”.* (El antropófago;33)

Hay un tercer gran grupo de marginados, el de los locos, que deberían ser también considerados como miembros de la tribu de los normales. En *Débora* se encuentra esta insólita afirmación: *“Estar de loco, como estar de Teniente Político, de Maestro de Escuela, de cura de la Parroquia. Se puede también estar de bruto sin mayor sorpresa de la concurrencia”.* (Débora;104)

El tema de la homosexualidad fue tratado una sola vez, precisamente en el cuento *Un hombre muerto a puntapiés*, mientras que el asunto de la antropofagia aparece en el cuento *El antropófago* y también en un fragmento de la novela *Vida del ahorcado*. En cambio el tema de la locura es muchísimo más frecuente, quizá Palacio sentía en su interior el sobrecogedor atisbo de la demencia, como un ave que lo merodeaba con paciencia.

UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS.- Este que es, sin duda, el cuento más famoso de Palacio nos plantea una gran cantidad de cuestiones que deben ser investigadas. Creemos que el asunto de fondo es la eclosión de una situación privada y particular, que se abre al medio público y general. La invasión del “espacio” público y social por una conducta privada y sancionada como una desviación (*“Había tenido desde pequeño una desviación de sus instintos”.* Un hombre ...;27) es el hecho que provoca todo el desenlace trágico de

la historia. Creemos que la apología que hace Palacio sobre la normalidad de lo diferente y lo patológico debe entenderse como que la anormalidad es normal si se mantiene en el plan particular e individual; es decir, casi en secreto; si hay transgresión y sale a la luz del espacio público merece un castigo. En este sentido *Un hombre muerto a puntapiés* está construido para ejemplificar lo dicho.

La narración comienza con dos epígrafes:

*“¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?”*

*“Establecer la verdad es acción moralizadora”.*  
*EL COMERCIO de Quito*

El primero nos dice que la sociedad (cuya voz “oficial” es la opinión pública explicitada en los periódicos) no puede desentenderse (*echar al canasto*) los acontecimientos callejeros que provocan la atención y la preocupación de la gente. Por otro lado, se habla de “acontecimientos callejeros”; es decir, hechos que han devenido en sucesos de la calle, públicos, y que, obviamente, han abandonado la órbita de lo privado.

El segundo epígrafe es más significativo todavía. La voz de la opinión pública afirma que mostrar clara la verdad es un acto moral. Si algo ya se hizo público –por las razones que fueren- la moral social tiene que tomar conocimiento de ello y sancionar como bueno (moral) o como malo (inmoral), con todas las implicaciones que esto puede tener.

La narración propiamente dicha comienza con una nota de la crónica roja de un periódico (la opinión pública tiene una presencia y un peso considerables en la obra palaciana, tanto es así que hasta existe una narración titulada *Cuento*, que

trata exclusivamente del tema de la opinión pública) llamado *Diario de la tarde*. La narración tiene, efectivamente, el tono impersonal del estilo informativo y periodístico. ¿Quién cuenta la historia en este caso? Proponemos que la voz impersonal y neutra es la voz de la masa, de la opinión pública, anónima, sin rostro y sin ninguna huella identificadora; pero aun así es la voz de un narrador. Terminada la crónica asoma un segundo narrador, encarnado en un *yo*. Si en la primera parte (la crónica) al difunto se lo había calificado como *desgraciado*, palabra que lleva una connotación de conmiseración ante la agresión sufrida, con la aparición del *yo* la actitud es totalmente diferente: “*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*”. (Un hombre ...;22)

El narrador de lo público y el de lo privado son dos manifestaciones de un mismo supernarrador que es capaz de escindirse para enfrentar y comunicar las diferentes facetas de un mismo hecho.

El narrador en primera persona, luego de haber recogido unos cuantos indicios, y de haber hecho inducciones “confecciona” algunas “lógicas conclusiones”, las mismas que permiten reconstruir-inventar-completar la historia de Ramírez. Esta parte de la narración se la hace desde la óptica de lo impersonal y de la tercera persona, aunque ya no tiene las características del estilo periodístico. Es decir, hay tres caras de la narración, sustentadas por tres voces: la opinión pública (impersonal), con conmiseración; el narrador en primera persona (risa y satisfacción por la muerte) un narrador en tercera persona, impersonal, quien acaba por resolver la historia, nuevamente con un sentimiento de gozo ante la muerte de Ramírez. Esto significa que el narrador en primera persona termina contaminando a la tercera persona, que deja de ser objetiva, para trasparentar las emociones de la primera.

Solo así se explica que los puntapiés puedan ser considerados como espléndidos y maravillosos. “*Le propinó dos más, espléndidos y maravillosos en el género*”. (Un hombre ...;29). Esto permite entender también que entre puntapié y puntapié medie “*un gran espacio sabroso*” (Un hombre ...;30) sabroso por la pausa que debe tomarse el agresor para retomar energía y patear con más fuerza.

LA MORAL Y LO HONROSO.- Solo la moral colectiva puede ser válida. Las conductas particulares, si se apartan de la norma son vistas como actos inmorales. Si el narrador había planteado en *El antropófago* que no había responsabilidad (es decir, era un acto amoral) en el hecho de satisfacer un deseo que atormentaba al organismo, como podría ser, por ejemplo, la necesidad de orinar –en este caso: comer carne cruda, y originalmente, humana- al pasar a la órbita de lo común y público, estas conductas se convierten en actos inmorales y sancionados tanto por los vigilantes de la moral social (la opinión pública) como por los jueces, que son también, de alguna manera, los censores de los actos de los ciudadanos, cuando estos actos abandonan la órbita del fuero interno viene la represión: “*los jueces le van a condenar irremediamente*” (El antropófago;33) “*Ahora se vengarán de él*”. (El antropófago;37)

Sin embargo de lo dicho hay que aclarar que existen actos que a pesar de no ser totalmente morales o edificantes, son, a pesar de todo, honrosos, o por lo menos, incapaces de deshonorar; mientras que otros vicios llevan en sí la carga propia del defecto moral y además un agregado de infamia y vergüenza.

El narrador se plantea algunas hipótesis para la muerte de Ramírez: “*¿Estaría beodo el difunto Ramírez?*” (Un hombre ...;26) No, la embriaguez, que es un vicio y una enfermedad, no tiene la carga de deshonor como para ocultarla por miedo

al vituperio y la afrenta. Y hay otras causas –para la brutal agresión- que pueden ser expuestas

*“sin sonrojo. Por ejemplo, ¿qué de vergonzoso tendrían estas confesiones:*

*‘Un individuo engañó a mi hija; lo encontré esta noche en la calle; me cegué de ira; le traté de canalla, me le lancé al cuello, y él, ayudado por sus amigos, me ha puesto en este estado’ o*

*‘Mi mujer me traicionó con un hombre a quien traté de matar; pero él, más fuerte que yo, la emprendió a furiosos puntapiés contra mí’ o*

*‘Tuve unos líos con una comadre y su marido, por vengarse, me atacó cobardemente con sus amigos?’ Si algo de esto hubiera dicho a nadie extrañaría el suceso.*

*También era muy fácil declarar.*

*‘Tuvimos una reyerta’.* (Un hombre ...;27)

El narrador impersonal (el de la crónica roja) afirma que por algún “dato accidental” se llegó a saber que “*el difunto era vicioso*”. ¿Qué clase de vicio podía ser este? La incertidumbre crea una situación de angustia y un deseo anheloso de conocimiento en el segundo narrador; recuérdese el primer epígrafe: no se pueden *echar al canasto* los palpitantes acontecimientos callejeros. Algunas líneas más adelante se habla de que el “*aciago Diario*” no había sido retirado de la mesa. ¿Por qué este anhelo angustioso? ¿Por qué esta fijación? El nudo de la angustia se resuelve cuando la intuición –no la realidad- le permite al narrador descubrir que “*ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes*” (Un hombre ...;23) Es decir, se trataba del vicio mayor, del vicio por antonomasia, tan grande, vergonzoso e indecible que ni siquiera tiene nombre, pues es aludido únicamente por circunloquios. Es decir, es impronunciable: *Intuitivamente había descubierto que era ... No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras ...*” (Un hombre ...;24) En esos

primeros puntos suspensivos, en ese vacío de la escritura y de la conciencia del segundo narrador se instala el adjetivo afrentoso. Por primera vez en la literatura ecuatoriana aparece un personaje de estas características, y no hay el valor suficiente para llamarlo como lo que es. Es decir, la conciencia social (la opinión pública) no puede nombrarlo con precisión. Es un tema tabú, y por eso recurre a un adjetivo vago: *VICIOSO*. Pero tampoco el segundo narrador, el que usa la primera persona, tiene el valor. Es más, ni siquiera el propio personaje –según la explicación del narrador– puede asumir su identidad, y por eso prefiere no ir a la comisaría de policía, y por eso también miente al decir que lo han agredido por haber “*pedido un cigarrillo*” (Un hombre ...;21), y más adelante refuerza los hechos con la siguiente afirmación: “*Había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, había asesinado la verdad, y lo había dicho porque lo otro no quería, no podía decirlo*”. (Un hombre ...;26)

Ahora cabe preguntarnos ¿Por qué unos vicios son aceptables y hasta honrosos, mientras que otros, de tan infames, son innombrables? Me parece que los otros vicios (los normales) son aceptables socialmente y hasta, de alguna manera, gratificantes porque pertenecen al ámbito de la masculinidad y son, obviamente, practicados por hombres. En cambio el vicio nefando (nefando significa literalmente que no puede decirse, por lo vergonzoso, se entiende) pertenece al ámbito de la femineidad, pero es practicado por un hombre. De esta incongruencia fundamental parece que deriva su carácter afrentoso e innombrable.

La sospecha de esta torcedura o desviación de la normalidad es lo que provoca la angustia en el narrador, y es también, por otro lado, lo que genera la hilaridad; “*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*” (Un hombre ...;22), y me parece que es la misma

risa de Epaminondas cuando recibe el contacto de Ramírez. “*El otro soltó una carcajada y una palabra sucia*” (Un hombre ...;28). La risa de escarnio tiene su equivalente funcional y semántico de rechazo en el empujón que sufre por parte de un transeúnte: “*Contestó el transeúnte con un vigoroso empujón*”. (Un hombre ...;29)

Si la prensa (la opinión pública) ejerce una acción moralizadora, entonces se debe buscar la eliminación del vicio. Esto explica y justifica la muerte de Ramírez, porque al final, el tono de la narración no señala ningún elemento de conmiseración o de pena. Todo lo contrario, al tratarse de un vicio infame e innombrable, su eliminación solo puede causar gozo y satisfacción: “*¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!*” (Un hombre ...;29)

*¡Chaj!*  
    { con un gran espacio sabroso.  
*¡Chaj!* (Un hombre ...;30)

Pero ¿por qué se elimina a puntapiés al vicioso? Bien pudo hacérselo de otra manera. Por ejemplo con un garrote, con alguna clase de arma. Creemos que solamente los zapatos pueden estar en contacto y hollar la basura. Octavio Ramírez posee un vicio tan abyecto (Epaminondas lo increpa con las palabras “*so sucio*”) que la única manera de eliminarlo sin contaminarse es con patadas, como se puede alejar de uno algo sucio que encuentra en la calle.

La opinión pública y su moral fueron estremecidas por la aparición de una desviación, y es un obrero el que realiza la labor de limpieza, con lo que el mundo recupera sus quicios y su normalidad. La investigación de la razón para la muerte del personaje no se produce por un inmoderado deseo de curiosidad, sino porque es “*más original y beneficiosa para la especie humana*” (Un hombre ...; 22) es beneficiosa porque



permite recuperar el orden y la calma a un mundo amenazado con lo innumerable, aunque en este proceso el narrador tenga, heroicamente que “enlodarse” es decir, ensuciarse, contaminarse.

Pero este acercamiento cognoscitivo no implica nada más que eso. No hay simpatía ni compasión con el “infractor”. Es más, cuando el comisario de policía alude a la posibilidad de un parentesco (cercanía) del narrador con el difunto Ramírez, el narrador se muestra indignado:

*“-No, señor –dije yo indignado-, ni siquiera le he conocido. Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más”. (Un hombre ...;24). Y en el cuento *El antropófago* vuelve a repetirse la misma situación: “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”. (El antropófago;33)*

En la obra de Palacio no tienen ninguna importancia los aspectos ideológico-políticos como plantea Quintero (Quintero;1994), tampoco hay asomo de oposición o lucha de clases, ni siquiera existe una oposición de rasgo étnico. Quintero dice: “una vez visualizada la víctima como un hombre de facciones indígenas” (Quintero;1994;81); pero la descripción de Ramírez no tiene nada de indígena. Su retrato es el siguiente:

*“Esa protuberancia fuera de la frente; esa larga y extraña nariz ¡que se parece tanto a un tapón de cristal que cubre la poma de agua de mi fonda!, esos bigotes largos y caídos; esa barbilla en punta; ese cabello lacio y alborotado”. (Un hombre ...; 25)*

Los bigotes largos y caídos no pertenecen a los indios. Es más, por lo general, los indios no tienen barba. El cabello lacio es común entre los mestizos y aun entre la gente blanca.

Quien sí podría tener rasgos indígenas sería probablemente el obrero Epaminondas, precisamente por su condición laboral.

Además, la lucha de clases y la explotación tampoco están presentes porque Ramírez parece ser un pequeño burgués, por lo que dice el narrador: *“parece que el tal Ramírez vivía de sus rentas, muy escasas por cierto”*. (Un hombre ...;27) mientras que el obrero es un proletario, y aquí no hay abuso o explotación económica del pequeño burgués al obrero.

Pero aún quedan algunas preguntas dentro de este apartado ¿Por qué la policía fracasa en la aclaración de los hechos? Creemos que la respuesta está en que los acontecimientos que deben ser investigados no pertenecen realmente al ámbito de lo legal –por más que se trate de una muerte- sino más bien pertenecen al campo de lo moral, y es ahí donde un intelectual como se reconoce el narrador, puede desempeñar su labor. El inquisidor examina los vicios aceptables y finalmente se queda con uno solo, que es inaceptable y que es el que explica una muerte cargada de ruindad y afrenta. El “vicioso” de Octavio Ramírez no tiene familia, no tiene hogar (habita en *“un modesto hotel de arrabal”*), es extranjero; pero su “vicio” intenta atacar y socavar a la familia. Por eso, cuando Ramírez aborda al muchacho este le responde: *“Me voy a mi casa (...) Ya le digo que me voy a mi casa”* (Un hombre ...;29) y finalmente termina llamando al padre para evitar ( y eliminar ) el peligro.

Quien se encuentra dentro de la moralidad colectiva está seguro, y quien la abandona se autocondena a desaparecer. Esto lo explicita de forma muy clara un delegado de la Universidad cuando se está juzgando a un antropófago:

*“El mecanismo político descansa sólidamente en un sistema de mutuas prestaciones, en el que el ciudadano es un elemento respetuoso y afecto al*

*organismo total y la sociedad, en cambio, un supraelemento de garantía que mantiene el correcto desenvolverse de las actividades individuales, sin rozamiento y en orden perfecto. Pero suprimamos por un momento la prestación lógica de respeto y adhesión por parte del ciudadano al organismo, coloquémoslo en un punto antagónico al fin social, y este ciudadano habrá perdido todo derecho al reclamo de garantía, se habrá colocado fuera de la ley. La sociedad solo protege a los suyos". ((Vida del ahorcado;172-173)*

LOS OTROS MARGINADOS.- El segundo representante de los marginados es un antropófago, que llega a ser tal por la presión hereditaria y por la coacción del ambiente familiar. Es decir, Nico Tiberio no es responsable, y al no serlo, es inocente. *"A la verdad la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y una comadrona"* (El antropófago;33) Además de ser oncemestino, con lo que la predisposición crece ya que *"quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas".* (El antropófago; 34)

Pero en el momento en que su acto atenta –y no puede menos que atentar, en tratándose de un hecho de antropofagia- a los otros, la sociedad se moviliza para detener y eliminar el peligro. En este cuento no se trata de la opinión pública; pero sí de la presencia de la comunidad, representada en esta ocasión por los vecinos, término genérico que engloba a los otros: *"Vinieron los vecinos a arrancarle de su abstraído entretenimiento. Le dieron de garrotazos, con una crueldad sin límites; le ataron, cuando le vieron tendido y sin conocimiento; le entregaron a la policía (...)*  
*¡Ahora se vengarán de él!* (Un antropófago;37)

Y quienes lo van a hacer son los jueces, que ellos sí son los “*representantes de la vindicta pública*”. (Un antropófago; 33)

La estructura del cuento no permite vislumbrar cuál será el fin del antropófago; pero seguramente puede ser la prisión perpetua, que bien puede asimilarse a una forma simbólica de muerte.

El tercer tipo de marginación corresponde a la locura y a los locos. Ya habíamos anticipado que este asunto era mucho más frecuente en la obra palaciana; sin embargo creo que la representación más cabal se encuentra en el cuento titulado *La doble y única mujer*. Se trata, en primera instancia de la historia de unas siamesas; sin embargo en realidad es un caso de siamesismo mental, es decir, esquizofrenia. Solo así se entiende que haya dos yos: yo primera y yo segunda. De lo que se conoce a los siameses siempre se les pone dos nombres. En cambio la mente escindida en dos yos o dos personalidades no puede tener dos nombres. Son dos mentes; pero “*un solo motor intelectual*” (La doble ...;57) La importancia de la teratología física cede el terreno ante la evidencia de la esquizofrenia. Esto explica que el padre de este ser tenga el deseo de enviarlo a un hospicio: “Tendremos que mandar a esta pobre niña al hospicio; yo desconfío de que esté bien de la cabeza”. (La doble ...;62) y por si acaso quedaran algunas dudas sobre lo que realmente es ese hospicio que asoma amenazante en el horizonte, el mismo narrador nos lo aclara unas líneas más adelante: Los criados “*decían que a todos los locos los azotaban, los bañaban con agua helada, les colgaban de los dedos de los pies, por tres días en el vacío*”. (La doble ...;63)

La fuerza coercitiva de la sociedad no se ejerce sobre esta doble mujer; pero por tratarse de un ser que pertenece a la marginalidad también está condenada a desaparecer;

aunque aquí el instrumento “justiciero” y ejecutor sea realmente el cáncer en los labios: “*ha venido el médico y me ha hablado de proliferación de células, de neo formaciones*”. (La doble ...;68)

Este es el fin de quienes se alejan de la normalidad: un homosexual (alejamiento de la norma heterosexual) muerto con puntapiés que provocan satisfacción y risa; un antropófago (alejamiento de la norma alimentaria) que desde la prisión espera la sentencia de la sociedad a través de los jueces; una loca (alejamiento de la racionalidad como norma) cuya vida será cegada por el cáncer.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

CUEVA, Agustín. Lecturas y rupturas. Planeta. Quito. 1986.

PALACIO, Pablo. Obras escogidas. Clásicos Ariel. Guayaquil-Quito. s/ fecha.

PALACIOS, Ángela Elena. El mal en la narrativa ecuatoriana moderna. Pablo Palacio y la generación de los 30. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito. 2003.

QUINTERO, David. Representación e ideología en Pablo Palacio. Casa de la cultura ecuatoriana. Cuenca. 1994.



# **LA LUZ EN EL ABISMO**

**Jorge Dávila Vázquez**

Doctor en Lengua y Literatura por la Universidad de  
Cuenca

Profesor de la Universidad de Cuenca





Un día te quedaste meditando  
como un frío diamante sumergido.

César Dávila Andrade,  
**Palabras para el silencio de Pablo Palacio.**

A Laura Romo de Crespo.

## **Tú**

Carmita te decía: acompáñame, mientras yo hago la limpieza, tú te quedas con él, solo tienes que estar a su lado. Lévale un libro, un periódico, y léele poemas, relatos, noticias, lo que tú quieras; cuéntale novedades, aunque sea invéntate algo, pero no dejes de hablarle, por Dios; nosotros somos su único vínculo con el mundo. Ah, y usa un tono suave para decirle todo. El detesta las voces chillonas; los términos médicos, como ese que aplican a su estado: catatónico, le ponen nervioso; como también los labios pintados de rojo muy subido. Esas cosas le estremecían y obsesionaban, siempre. Pero que tonta soy, por qué te digo a ti esto, si como dice tu amigo César, eres igual a un astro que anda entre los árboles, así de silenciosa, así de leve.

Y tú, ruborizada: Carmita, por favor, no sigas. Y ella, volviendo a ser por unos instantes la actriz que encantaba al público unos años atrás, con esa, su hermosa voz, que ahora le servía para sobrevivir haciendo radioteatro: Laura, Laura, la bella distante del poeta, el hoyo de lirios, la manzana que se suelta el corpiño; tú que, según él, sabes abrir los labios

de amor de las palabras, ven, ven y dile a mi pobre Pablo una, solo una, que le devuelva a la vida, que le permita encender su lámpara de nuevo. Y sollozaba. Pero, en seguida, era de nuevo la mujer incansable, enérgica, que tú admirabas.

-Vamos, Laura, tú sabes cómo es este negocio: ellos le tienen aquí; yo no tengo medio para pagarles, pero, puedo hacer pequeños trabajos; es la única forma de que le sigan atendiendo.

A lo lejos la veías pasar, cargada de escobas y baldes y trapeadores. Escuchabas su voz límpida, en esas salas de hospicio, grises, con olor a enfermedad, a silencio, a muerte. Una melodía suave, elevándose de su interior, como si viniera de más allá de la materia, hablaba de una herida abierta dentro del alma, que un beso de alguien podría curarla. Pero nadie se lo daba, y nadie parecía poder sanar a Pablito.

(-Fakir, le preguntabas a César, ¿por qué cree que habrá pasado esto?

-Laurita, ¿a qué empeñarse en entender esos secretos en los que entra tanto de tremendo: Dios, el hombre mismo, la locura, el silencio?

-Davila, insinuaba Benjamín Carrión, usted debería escribir alguna vez un cuento sobre todo este drama.

-No puedo doctor, no puedo; eso sería ponerse demasiado cerca de la luz y del abismo... sería tentar a Dios.

-Poeta, poeta, usted y sus ideas tan extrañas.)

Y Carmita continuaba con su melodía y sus idas y venidas, cargando la ropa de cama sucia de los otros cuartos, vaciando

bidés, lavando pisos, limpiando vidrios, consolando al pasar a esos seres perdidos en los oscuros vericuetos de la demencia, que habitaban el hospicio.

Tú y él permanecían -¿se puede hablar en plural, de una muchacha angustiada y un pobre bulto magro, de pelambarrera rojiza, rostro inmutable, pálido, afilado y pecoso, de pequeños ojos brillantes, que no miraban a ningún sitio, en su horrible fijeza? ¿Se puede hablar en plural, de una chica asustada, que leía en voz alta noticias, algún libro de poesía, cualquier cosa; que, tímidamente, le contaba a un hombre perdido en el silencio, indiferente y mudo, lo que estaba pasando en el mundillo de los artistas, en el de los políticos, en el de la ciudad y el país, orbes que él conoció tan bien y frecuentó tan asiduamente hasta hacía muy poco tiempo?-, sí, los dos permanecían horas en esa reducida terraza del sanatorio, que daba a un jardín enfermo, gris como todo en ese sitio, falto de vida, en el que agonizaban unas rosas escuálidas, mientras una fuente de piedra manchada, parecía llorar un miserable chorrillo de agua triste, en el centro de una estrella de caminos oscuros.

-Es feo esto, ¿no le parece, Pablito? Murmurabas. Le cubrías con una colcha raída. Qué frío. Agosto es tan helado, a veces, en la sierra. ¿Cómo era agosto en Loja? ¿O no quiere acordarse de su ciudad ni hablar de ella? Claro, hablar, hablar, lo que se dice hablar, usted no lo hace ya mucho tiempo, no quiere hacerlo, ¿verdad? ¿Por qué esa obstinación en callarse? ¿En dónde está el humor chispeante que conocieron sus amigos; su risa de potrillo; sus deseos de bromear continuamente; su conversación llena de brillo, de espíritu? ¡Dios!.. Si solo dijera una palabra, Pablo, una sola. Pero, no, no... Como dicen en los juicios: doctor Palacio, usted se ha acogido al silencio.

Y a lo lejos, solo la canción de Carmita, como un tierno dolor irremediable. Carmita, lavando los baños, haciendo las camas, barriendo los pisos, mientras un beso que podía curarle una herida, no llegaba. Carmita, evocando los tiempos del amor y la tormenta; las noches interminables de la creación y del alcohol; los días de la ternura y de la pena. Carmita, sola con su voz, su dolor y sus recuerdos.

-Gracias, Laura. Ayúdame a empujar esta silla. Vamos a llevarle a Pablito a su cuarto, vamos. ¿Le has hablado de muchas cosas, verdad? ¿Le contaste que le han publicado un cuento en esa revista nueva? ¿Que Jorge Reyes ha escrito un bello libro? ¿Que Rosita, la madre de Eduardo Kingman, le envía saludos? ¿Le leíste el poema que te escribió tu amigo Dávila? ¿No trajiste algo nuevo del poeta Escudero? Vamos, Laura, empuja con un poquito más de fuerza, ya mismo llegamos, hija. Y gracias, gracias, no sabes cuánto te agradezco por tus bondades.

Que no era nada, Carmita, decías. Solo un poco de desesperación ante las plegarias inútiles; ante las lecturas en voz alta, en el vacío; ante las conversaciones con un interlocutor ausente. No era nada. Solo tu amistad por ella, que ahora ha dejado de cantar ya para siempre. Solo tu ternura por el pobre Pablo, criatura abandonada a la devastación incomprensible de la locura; ser de la luz, caído en el abismo de la tiniebla, definitivamente.

## **Yo**

¿Sabes qué? Yo no comprendía muchas cosas de ti. Intuía que eras un escritor muy grande; aunque me costaba un trabajo inmenso simpatizar con toda esa serie de seres deformes que creaste en tus cuentos, y un esfuerzo infinito

descifrar eso que llamaban tus novelas, por no hablar de los ensayos filosóficos, tan inentendibles.

Tus amigos me hablaban de tu genio, constantemente; pero yo, que sufría tus cambios de carácter, tu dureza, a veces; tu lejanía, tu indiferencia, tu hosquedad y encierro en ti mismo, siempre; tu necio deambular por los sitios miserables, oscuros, promiscuos, en los que una noche nefasta fuiste a contaminarte en cuerpo y alma; yo no podía entender en toda su extensión tu grandeza y genialidad.

Por supuesto que debo haberte cubierto de reproches, por supuesto.

Ahora estoy modelando tu cabeza. Quisiera poner en esto más ternura, más vida, más fuego, pero no puedo. Se interponen mi resentimiento, mi soledad, mi abandono, que los aprovechados de siempre querrán explotar de hoy en adelante.

El doctor Carrión me ha pedido:

-Una cabeza, Carmita, una cabeza hermosa, suya y de él, para la eternidad. Pero yo no creo en las cosas eternas. ¿Cómo voy a creer, si he visto que la vida se derrumbaba ante mí, sin que yo, en mi impotencia, pudiera mover un dedo? ¿Sabes? A veces me pregunto con angustia si tendré yo la culpa de todo lo que ha pasado? ¿De esta muerte tan larga, que apenas acaba de concluir? ¿De tu silencio impenetrable, del abandono en que te dejaron todos, incluso los que se llenaban la boca con tus palabras y pregonaban a los cuatro vientos lo inmenso que eras y el afecto que les unió a ti, y que ahora escriben por allí lamentaciones en las que afirman haber sido tus amigos, tus hermanos? Y si yo tuve la culpa, ¿en qué consistió esta? ¿En qué fallé? ¿Tal vez en la justa percepción de tu talento? ¡Quién sabe! Pero no fui la única,

acuérdate que Joaquín Gallegos, con ser todo lo inteligente que era, no te entendió. Ahora, claro, tú no estabas casado con el gran Joaco.

¿Sabes? A lo largo de la vida, he podido percibir que la gente cree que las mujeres de los artistas somos las culpables de todo. Me he dado cuenta de eso. Si algo les sale bien es porque son geniales, mas si algo se va al carajo es porque ustedes, iluminados, tienen una Xantipa, lista a joderles la vida. Pero, resulta Pablo, que yo también soy artista. Conociste mi pasión por el teatro y la escultura, ¿verdad? Puede que no sea alguien excepcional como tú; pero siento la vida de otro modo, puedo percibir el mundo de manera más honda, más intensa que el resto de la gente; me conmueven tanto la belleza y el arte que puede crear el hombre, que es como si esas dos fuerzas me purificaran de todo el sufrimiento que me ha salpicado del oscuro barro de lo humano, a lo largo de la vida. Claro que las mujeres artistas somos un bicho raro en este medio, ¿no es cierto? ¿Cómo es que dejamos de hacer lo que se supone es nuestra obligación: parir, criar hijos, cuidar la casa, fregar, lavar, cocinar, para meternos en camisa de once varas? Bueno, tú nunca, lo reconozco, nunca dijiste algo que pudiera molestarme o... No. No. Pero me dejaste sola siempre. ¡Qué sola estuve a tu lado, Pablo! Estos pequeños ojos relampagueantes, que ahora voy dando vida en la arcilla con mis manos, no se fijaron infinidad de veces en mí, no.

Quizá fue cosa de tu destino, que ahora todo el mundo define como excepcional; pero lo cierto es que tus ojos veían más allá, más lejos, hacia el infinito; estaban como perdidos en ese otro mundo de tus narraciones, en el que las mujeres miraban las estrellas; en ese universo caótico y al mismo tiempo ordenado, en el que dos hermanas eran una sola, un monstruo; en el que una fulana le jodía la vida para siempre a un pobre tipo, pegándole el mal que te pegaron a ti, en algún

momento eternamente oscuro. Las mujeres, Pablo, esas mujeres, unas reales, otras inventadas, esas eran las que tú veías, mientras yo me quedaba en la orilla, sola, y sin nadie para decirme “vamos”; sin una mano que tomara la mía y me ayudara a seguir avanzando en medio de las sombras.

Ah, los genios, los genios; para ellos los pobres seres humanos no somos más que un escalón que pisan en su camino hacia la gloria, aunque para eso hayan tenido primero que descender largamente a los infiernos.

Quisiera poner en esta cabeza todo lo que ignoré, lo que no me fue dado alcanzar de ti, pero creo que apenas pongo una parte mínima de lo que supe. ¿Qué dirá el doctor Carrión cuando la vea? Para él que, pese a los resentimientos políticos, a la distancia impuesta por ti entre ambos, en forma definitiva, serás siempre la estrella fugaz que salió del último rincón del mundo; fugaz y todo, pero suficientemente intensa como para que tu rastro continúe brillando por la eternidad, Pablo; para él se necesitaría un Rodin para lograr una cabeza que estuviera a la altura de tus méritos y de tus sueños. No es la cabeza perfecta que él y otros quisieran, pero pongo en ella mi amor por ti, con sus fallas y vacíos, con su tremenda impotencia y amargura, con todo este dolor que ahora me corroe por dentro, cada vez que miro a un hombre y a una mujer, que pasan a mi lado tomados de la mano; cuando oigo una palabra de amor que alguien susurra, no precisamente para mí; o al ver a una pareja que juega tranquila con sus dos hijos en el parque, sin tener ni la más remota idea de lo que es el genio, la gloria, el silencio, la locura, la soledad, la muerte... Sin siquiera intuir la condena ni los tormentos eternos que están tras de la inmortalidad.

## ÉI

Le arden los ojos; en el último tiempo tiene siempre ese problema y otros más, que sabe callarlos, pese a que sus amigos hablan de ellos con la mayor desenvoltura.

A la luz de la lámpara escribe un cuento sobre un hombre destrozado internamente por el treponema pálido, que él mismo siente ascender por la espiral de sus venas, lenta, pero seguramente.

Se detiene un momento, dejando al enfermo del relato en su delirio.

Puede escuchar en el cuarto vecino las tres respiraciones acompasadas por ese gran nivelador que es el sueño, antes de que llegue la rasadora, la igualadora. “Estoy en una noche tétrica”, se dice. “Los amo, los amo...Y digo no a la muerte, no a su muerte, nooooo.” Quiere volver a escribir, mas, a lo lejos, en la noche, alguien ha gritado. ¿Quién? “Nunca sabemos quién grita en las sombras, de quién es esa boca del dolor que se abre en las tinieblas”. Escucha con atención. Es un niño que grita “mamá”. Un niño solo en la noche, en el frío, en la sombra.

“Quizá soy yo mismo, en medio de un mal sueño. Y mi tío José Ángel, bonachón, medio simple, con su mano rojiza y grande, sacudiéndome:

-Despierta, Pablito, despierta, no es nada. Solo una pesadilla.

Pobre viejo, ni se imaginaba que uno puede morir en medio de una pesadilla. Puede. Y los médicos, con su aire molieresco, hablarán luego con tono de sabios de una falla en la respiración, de un infarto, sin tener ni la menor idea del



terror, de los pantanos del sueño, de todo ese mundo sin salida que hallamos más allá de la vigilia.

Las pesadillas son pavorosas tío, más todavía cuando continúan luego de que hemos despertado, en el grupo de niños que nos persigue desde la escuela, por las calles de la pequeña ciudad -amodorrada, con la plácida apariencia de una dama inocente y pía, a orillas de sus dos ríos-, gritando alegre y cruelmente “Pablo no tiene padre, no tiene padre, no tiene padre”; en la sonrisita del maestro imbécil que nos dice “¿Palacio? ¿Palacio?”

-Sí, señor, Palacio.

-Ahhh.

En la murmuración, que acecha tras las ventanas entrecerradas por bellas manos juveniles; que reptan por entre las tazas del café de la media tarde, que toman las señoras atildadas, aristocráticas, de bellos apellidos sonoros, y rostros, cuya tersura vence al tiempo; y se enrosca en la copa de licor que se llevan a los labios los amigos en la noche pasillera y sentimental.

Hay que volverse fuertes, fríos, burlones, para poder soportar todo el horror de esas pesadillas, tío.

“Mamá”... “Cierta vez tuve una madre; pero ella se perdió de vista sin anunciármelo. Entonces, comenzó a perseguirme la sensación de haberme extraviado en un pavoroso lugar de tinieblas. Abrigué la esperanza de que mi madre estuviera allí, en lo negro, buscándome a tientas; pero no estaba...”

-Despierta Pablito, es solo una pesadilla.

“¡Ja, solo una pesadilla! Qué poco sabemos del corazón del hombre tío, de su desolación y del terror que ponen en él las sombras de la noche, las pavorosas visiones de los sueños.”

Se toma la cabeza entre las manos. Queda así unos instantes. Vuelve luego al texto que escribe: el hombre, carcomido por el mal incontenible, huye en medio de otra alucinación. Es ya la locura.

Pablo lo mira en su fuga, por tenebrosas callejuelas, hacia ninguna parte. Siente por este ser salido de su insomnio, como por todos sus personajes, una gran ternura, y lo sigue. Juntos corren por la sombra, en un ambiente donde el clima húmedo y cálido, el sudor pegajoso, los vapores del alcohol y la música tristísima de los Andes resultan asfixiantes. Ambos están ebrios, ambos conversan a gritos en algún tenebroso rincón, con seres fantasmales, sombras, cuyos deformes rostros solo se adivinan. Es una charla a retazos, “sin ton ni son”, como decía el viejo tío en Loja.

Luego, cada uno, como autómatas, va hacia la mujer.

Ella, bajo luces de colores espectrales, está recostada en ese lecho mancillado por infinitos hombres, desde hace siglos. “Es la prostituta de Babilonia”, dice a las espaldas de Pablo una voz nasal, aguardentosa. Ella le envuelve ya con su cuerpo verdoso de reptil, mientras él jadea, desesperado, murmurando algo como “Déjame, déjame”. El sudor le empapa todo.

-Estoy enfermo. Enfermo. Enfermo. Gime. Nadie le escucha. Atraviesa calles desoladas; entra en enormes edificios vacíos, de salas desiertas, cuyos techos y paredes, leprosos, se desprenden como pieles infectas; de patios que conservan los ecos, en sus piedras y en el círculo de huesos

que los adorna; de corredores sin fin. “¿Qué hace un hombre en una casa que no es la suya?”

De pronto, encuentra un rostro feroz que le sonríe, una figura tambaleante que le acosa.

-Nico Tiberio, has devorado a tu hijo. ¡Va de retro! Dice. Solo eres fruto de mi imaginación, yo te he sacado de la nada, criatura de la palabra eres. Pero aun así, huye y grita. No, no, déjame, no me toques, caníbal. No.

-Pablito, solo es una pesadilla, despierta.

Pero no puede despertar. “No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia.”

Y sigue su deambular pesadillesco. Un hombre llamado Epaminondas patea rítmicamente la nariz de otro. Por momentos, Pablo es el que patea y por momentos el que recibe el puntapié recio en la nariz, el que sangra, el que muere...

-¡Despierta, Pablo, despierta! No es más que una pesadilla.

No logra despertar. “Quedo mucho tiempo en tinieblas y empiezo a andar a tientas...”

Hay como una especie de araña en el centro de una habitación desconocida: “cuerpo inverosímil, dos cabezas, cuatro piernas”, las siamesas le hablan de amor, de deseo y de un mal devastador que las consume.

-¡Por Dios, Pablo, despierta, despierta!

-Mírale, tiene los ojos abiertos.

-Sí, pero parece muerto. ¡Parece muerto!

-¡Cálmate, Carmita! Debe ser un ataque o algo así. Él va a volver en sí en seguida, ya verás.

Pero no puede volver. Es prisionero, en una atmósfera opresiva, de la pesadilla que quería romper en la infancia solitaria el viejo tío, con su inútil amor; quizá la misma de la que Carmen, a su turno, luchaba desesperada por liberarlo.

-Dígame una sola palabra, Pablo, una sola. Pide Laura. Mueva al menos un músculo para darme a entender que le ha gustado lo que acabo de leerle, que lo entendió.

Pero él, calla.

Sigue inmóvil.

Escucha a lo lejos la voz. "¡Pobre, Carmita! *Dentro del alma llevo una herida* ; yo también, yo también. *Y un beso tuyo, curarla puede*. Mentira, mi amor, mentira, nada, nadie puede curarnos esta herida. Voluntariamente me la hice yo, voluntariamente. Ninguna cosa me puede curar. Y ninguna va a sanar la herida que te causé.

¿Y tú quién eres criatura de ojos bellos, que dices cosas tan dulces, aquí, cerca de mi oído? ¿Quién?

¿Existen los ángeles? ¿Serás uno? Y si eres un ángel, ¿habré, por fin, empezado a entrar en el dominio de la muerte, en el otro y definitivo silencio? Ojalá. Pero... ¿y si me faltaran las fuerzas?"

-¡Carmita, Carmita, ven, Carmita, algo le pasa a Pablo, ven!

-¡No temas, Pablo, despierta, solo es una pesadilla!

“Desciendo... Todo es oscuro, ‘tengo miedo de las tinieblas, ¿cómo puede uno dejarse engullir y cegar por las tinieblas?’

Y de afuera, del mundo, de la vida, ¿qué queda? Nada. Solo tu voz, que sigue, dulce y desesperada, cantando que tienes una herida en el alma, el almaaaa, eeeel aalmaa.

Tu voz, como una luz al fondo de este abismo, tu voz...”

### ***Advertencia***

Partiendo de un principio: *el cuento es, sobre todo, una obra narrativa ficticia, fruto de la imaginación de un autor, que cobra vida gracias a la palabra, seres, hechos, sitios y tiempo han sido respetuosa, pero muy libremente utilizados en este relato, que no intenta ser más que un cálido homenaje a un escritor inmortal, cuyos textos se incorporan a veces a la narración.*

Cierto que algunos personajes y situaciones corresponden estrictamente a la realidad, pero en el plano imaginario adquieren una dimensión nueva, que nada tiene que ver con la real. Esto será necesario tener presente en todo momento, para no confundir creación literaria y biografía. Lo contrario, además de tergiversar la naturaleza de la obra literaria, sería un inútil esfuerzo.



**PABLO PALACIO**  
Benjamín Carrión





*Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas, y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida.*

*Toda esa vaciedad golpea la frente del hombre. ¿Quién me dice que toda esa bruma, como manos, no le hizo la cara que tiene hoy?*

*Perdía el control ante ese caprichoso órgano (el corazón), cuyo sentido espiritual perdió terreno en el avance del tiempo; cincuenta años antes presidió las actitudes amorosas o los altos grados anímicos de emoción; ahora, hondamente incomprendido, se anima ante bajos cambios de lo normalidad.*

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

*Pablo Palacio*

Los pobladores de la ciudad de Loja, en la República del Ecuador, han llegado, por leyenda que es ya casi un blasón nobiliario, al convencimiento de que viven en *el último rincón del mundo*. Hay toda una literatura, oral y escrita, a este respecto. Realmente, diez días *a lomo de mula*, por entre inverosímiles senderados bordeados de precipicios, separan este pueblo de las más próximas vías del mar o del ferrocarril. Peor que en el centro de África.

Enemigos del nocivo patrioterismo abultador, ya alguna vez declaramos que, desde hace cincuenta años, el Ecuador ha perdido el sitio que le parecía reservado en la jerarquía intelectual del Continente. Y en la jerarquía de valores políticos también. Montalvo y García Moreno son las dos últimas grandes figuras de valor supranacional, después de las cuales, nos hundimos plácidamente en la tarea familiar de coronar -casi anualmente- a poetas domésticos. La generación americana del novecientos- hasta aquí la mejor cosecha espiritual de las 'Indias españolas; poetas presididos por Rubén, prosistas presididos por Rodó- no tuvo ningún representante ecuatoriano: la política interna, el panfleto, habían acaparado las mejores inteligencias. Y en la lírica, un retrasado romanticismo eglógico y mariano -que después ha invocado el patrocinio de Mistral- había cerrado el camino de las nuevas tendencias.

Sólo diez años después, y cuando ya el *modernismo*, como escuela, estaba pasado de moda, y sólo quedaban en pie las consagraciones sobresalientes de los jefes de fila - Rubén, Herrera Reissig, Rodó, Blanco-Fombona, los García Calderón, Arguedas, Nervo, Ugarte, etc.-, cuando ya las *miradas* juveniles se volvían hacia nuevos caminos, entonces asomó una generación ecuatoriana modernista, particularmente *atacada* de dos excesos de aquella modalidad: el *saturnianismo* -poetas marcados del estigma sagrado, abuso de estupefacientes- y la desgraciada, falsa, hueca imitación de Samain. Bastante bien dotados muchos de estos poetas, ninguno -excepción hecha de Medardo Ángel Silva el suicida-configuró integralmente su personalidad ni consiguió que su reputación atravesara las fronteras del país. (Acaso esto se debe también a la solución de continuidad tan larga entre Montalvo y ellos: interrumpido la cadena, era preciso la aparición de una personalidad original y fuerte para romper el maleficio). Arturo Borja, Ernesto Noboa, pudieron

ser quizás grandes poetas. El que más cerca llegó -el Perú había ya producido en la misma tendencia al estupendo José María Eguren, la voz más pura de la lírica hispanoamericana- fue Humberto Fierro.

En “el último rincón del mundo”, mientras tanto, en Loja, coetáneamente a la aparición de la falange modernista, Héctor Manuel Carrión, que el Ecuador acaso por exceso de grandes figuras desconoce, había escrito estudios sobre Baudelaire, sobre Anatole France, sobre Edgard Poe, y sus poemas emparentaban con el simbolismo más alto -no con Samain- de Mallarmé y de Rimbaud.

Durante el cielo de nuestra política trágica -1911 y cinco años después-, cuando culminaba en el panfleto ese gran insultador y escritor admirable que fue el tuerto Calle, en “el último rincón del mundo” Pío Jaramillo Alvarado atalayaba todos los caminos, y con una curiosidad inagotable de pensamiento y de acción, ensayaba la novela indígena: EL ÚLTIMO YAGUARSONGO; presidía cenáculos de avanzada literaria: el grupo *Vida nueva*, en el que, aun dentro de la corriente modernista, se bebía la parte más pura: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Herrera y Reissig; y en escaramuzas provinciales, descubría en sí mismo la capacidad periodística más auténtica de la historia ecuatoriana.

Pablo Palacio salió también del “último rincón del mundo”. ¿Salió a cantar la yerba-buena y el tomillo, la égloga monótona que nos dura ya un siglo, sin variar de cuerda? ¿Salió a dolerse, en malas novelas y peores versos, de la suerte del indio, no penetrando en su profundidad, sino prestando al aborigen la sensiblería de criollos debilitados por la holganza? Pablo Palacio, del “último rincón del mundo”, salió a hacer la literatura más atrevida -de contenido artístico y temático- que se haya hecho en el Ecuador. Sin duda alguna. Literatura

audaz de asunto, audaz de ironía; una ironía seca, filuda, inaudita en nuestro medio.

\*

\* \*

Hace años, en un concurso literario infantil, de cuyo Jurado formé parte, se recibió, entre muchas ingenuidades, una especie de cuento, vargasvillesco en la forma recortada y asintáctica, pero que acusaba cierta facilidad de disparate *expreso*, intencional. Entre descalificar al audaz que *tomaba el pelo* al Jurado o premiarlo por curiosidad, optamos por lo último. El autor resultó ser Pablo Palacio. (En ese tiempo se llama Pablo Arturo).

Yo le insinué -y estoy orgulloso de ello- que se cortara ese Arturo burlesco que habría compro metido su carrera literaria).

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

Cuentan de este muchacho que a los tres años de edad no daba señales de gran inteligencia, ni mucho menos. Un buen día, la niñera lo llevó consigo a lavar ropa blanca en el arroyo. Un arroyo que, haciendo un pequeño remanso en lo alto de “la colina de la Virgen”, se precipita luego, por entre cavidades rocosas, hacia el valle y hacia el río. La niñera lavaba y el niño, mientras tanto, se entretenía andando a gatas por los bordes del agua. Sin duda, ella cantaba y ensoñaba. ¿Por qué esto da cantar, trabajar y ensoñar *está* sólo reservado a las bordadoras? Volviendo de su canto y de su ensueño,

mira hacia el sitio donde estuvo el niño. A los gritos de espanto de la mujer horripilada, los puebleros de la loma hicieron multitud para seguir en la corriente loca las posibilidades de encontrar al desaparecido. Y de cascada en cascada, la espuma nada devolvía. Sólo medio kilómetro más lejos, ya en la llanura, al confluir del torrente con el río, deshecho, amoratado, informe, el cuerpo del muchacho. Días entre la vida y la muerte. Pero cuando comenzó a sanar de sus setenta y siete cicatrices, las palabras, que antes del accidente eran difíciles, babosas, surtieron llenas de inteligencia. Y en la curiosidad infantil que iba descubriendo las cosas, como alguien que despierta de una larga letargía cataléptica, había siempre el acierto de las relaciones y las comparaciones: parecía una persona mayor. No balbuceó nunca, no dijo medias palabras.

La familia quiso aprovechar esta inteligencia sorprendente en el oficio de la platería, propia de gentes finas. Y a platero -en el taller de Cuadrado- se dedicó el muchacho, en las horas libres que le dejara la escuela. En la escuela ganó premios de aprovechamiento, de aplicación y de piedad. Los hermanos cristianos, para descargar su conciencia, declararon al tío de Pablo Palacio que era un deber hacer un 'esfuerzo para continuar los estudios del chico, en el que acaso había madera de prior o de arzobispo. El virtuoso tío apoyó la secundaria de Pablo. Siguió los premios de virtud escolar y las distinciones en álgebra y química. Sobre todo en lenguas vivas. El cuento vargasvilescos del concurso que hemos recordado, nos hizo la revelación del escritor, que Pablo había tenido hasta entonces escondido, como un pecado mortal.

Ya escritor -en el Ecuador se es "escritor" después del primer artículo acogido por un periódico-, el rincón provinciano, "el último rincón del mundo", resultó estrecho para Pablo Palacio.

Hubo que mandarlo a Quito, a la capital. Y la Providencia, en forma de tío, asomó nuevamente. A Quito, pues, a estudiar Medicina por cuenta del tío ¿Medicina? Al llegar a Quito, Pablo vacilaba entre la pintura y la jurisprudencia. Optó momentáneamente por la jurisprudencia, más explicable y aceptable a los ojos del tío. Y a los dos años de estudiar -siempre con distinción- las asignaturas jurídicas, publicó UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS...

Escándalo. La prensa seria se indigna del desacato social. Los ojillos de Pablo Palacio iluminan su fulgor. Y los grupos intelectuales de vanguardia, con Gonzalo Escudero -el poeta de "Parábolas Olímpicas", un Sabat Ercasty ecuatoriano- a la cabeza, acogen al recién llegado, lo sostienen, orgullosos del inesperado reclutamiento: el humorista que les hacía falta.

\*

\* \*

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

UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS, libro de cuentos con que se reveló Pablo Palacio, tiene de Poe y de Maupassant -dos grandes desequilibrados-, de Pirandello el cuentista. Pero sobre todo, tiene de Pablo Palacio.

Es un libro esencialmente antirromántico. Pero no de un antirromanticismo combativo, de escuela y de prédica. Su sentido interior recuerda un poco el de "Une vie", de Maupassant, por aquello de mantener lo que yo alguna vez he llamado *el descrédito de la realidad*. Pero lo que en el

francés rezuma -por entre una elegante ironía- desesperanza, espíritu de rebelión, en el cuentista ecuatoriano es algo espontáneo, corriente, natural. Todo dramatismo, toda sensiblería le son consustancialmente ajenos. Si a Pablo Palacio se le viniera -por transigir por un público habituado al lagrimón- la idea de escribir literatura sentimental, le resultaría tan falsa como falsa es la literatura indigenista nuestra, que presta a los indios los modos de ver y de sentir de mestizos holgazanes y criollos reblandecidos por la imitación de vicios literarios.

\*

\* \*

El humorismo, propiamente tal, cuenta pocos representantes en la literatura hispanoamericana. Existe, sí, abundante y con cultivadores de primer plan, lo que pudiéramos llamar el "costumbrismo satírico"; el panfleto a base de ironía y hasta de insulto -sobre todo de insulto-; la literatura chascarrillera. El humorismo es más raro. Y es que nada más trascendental que el verdadero humorismo; nada que llegue más hondo al tuétano de la verdad y de la vida. Humorista así, en el alto sentido, conservándose artista, sin caer jamás en la anécdota pueril ni en la alusión ordinaria y barata, en el juego de palabras ni en la sicalipsis babosa; humorista trascendente es Pablo Palacio.

Pero no es el suyo una aproximación del humorismo inglés, nacido del aburrimiento, y que deja asomar las orejas a la sensiblería. Ni del francés, discutidor, cargado de argumentos en pro de una tesis, clarificador y a veces corrosivo. El de Pablo Palacio es humorismo *puro*, como la poesía, como la música *pura*. Casi todas las grandes obras del humor, de **LAS NUBES** a **EL QUIJOTE**, de **CÁNDIDO** a **LA ISLA DE LOS PINGÜINOS**, envuelven una enseñanza, una tesis o una prédica; van tras una finalidad de moral o de estética, envuelven dentro de sí un cierto pragmatismo: son obras

satíricas. Este humorismo puro: Cami, Ramón Gómez de la Serna, Máximo Bontempelli -en cuya línea hallamos a Pablo Palacio, a Lascano Tegui-, vive por sí mismo, sin trastienda moral ni política; tiene su contenido artístico propio, su materia en sí.

Recurriendo a una imagen cinematográfica, y considerando a Charles Chaplin como el representante del humor humano, humanizado, que dice algo, que algo prueba, puedo decir que Pablo Palacio es un Buster Keaton -el cómico que nunca ríe- del humorismo. Un humorismo *deshumanizado*, con la expresión cara al señor Ortega y Gasset.

Considero a Ramón Gómez de la Serna como el maestro de humoristas en lengua española. (A Fernández Flores en España, a Genaro Prieto en Chile, los considero autores satíricos. Julio Camba, dueño de mi admiración, es un autor festivo). Y veo en él al humorista puro que va directo a la realidad -hombre, paisaje-, y de su encuentro con ella surge, como el chispazo eléctrico, la..., pues, la greguería. La greguería -¡y yo que pretendo definirla!- es la imagen, o un conjunto de imágenes estilizadas. No es preciso ni siquiera la estilización en el sentido caricatural; basta que proponga, al realizar la imagen, una solución inesperada, original.

Se ha sostenido que el alargamiento espiritualizador, superhumano, de las figuras del Greco es un producto, antes que del genio, de un defecto de la vista de Domenico Theotocopuli. Esto que no ha resistido al análisis felizmente, al tratarse del iluminado de Toledo, es quizás lo que ocurre con las antenas atrapadoras de la realidad que poseen 'humoristas como Ramón, como Pitigrilli. Los ojos, los oídos, el tacto de estos hombres tienen un poder deformador, o mejor, reformador sobre las cosas, y éstas, al pasar por los alambiques del espíritu, para ofrecérsenos en forma de



novela, cuento, greguería, han adquirido una individualidad aparental distinta, son la plasmación de Ramón o de Pitigrilli sobre el barro primario de la realidad.

Hay más: los humoristas de la línea de Gómez de la Serna poseen una especie de *mediumnidad*, de don de milagrería más pronunciado que el que siempre se ha atribuido a los poetas: ven, oyen más allá de la realidad. En una greguería típica de Ramón -cuya redacción literal no recuerdo- hay un hombre con el ojo derecho en el sitio del izquierdo y el ojo izquierdo en el sitio del derecho; tiene toda la realidad atravesada, en forma de X. Quizás ese hombre sea la mejor representación del humorismo verdadero, del humorismo *puro*.

Pablo Palacio tiene también esos dones de *atravesamiento*. Pero lo que predomina en él, algo que le es peculiar, es una especie de fuerza de inercia ante la emoción, una resistencia pasiva, pero invencible, ante la emoción que, junto con su inercia ante la moral, lo deshumanizan fundamentalmente.

Creo yo que ese desbordar lloriqueante, quejoso, que por momentos han dejado trasparentar aun los más grandes burlones de la literatura; ese espíritu de confianza reclamadora de socorro, al que casi nunca han escapado ironistas y satíricos, es una especie de movimiento reminiscente, una reproducción del llanto infantil que pide el seno de la madre, que pide amparo al padre. La infancia de Pablo Palacio da acaso la clave de su actitud literaria, que muchos consideran artificiosa, de originalidad rebuscada. No es que haya sido una infancia desgraciada, de abandono o de miseria; ha sido una infancia sin padre y sin madre, atendida por parientes *petits-bourgeois*, sin canciones de cuna, sin cuentos de hadas y sin mimos.

Así, Pablo Palacio no ha aprendido a ver las cosas a través de lentes sentimentales, que cultivan el sentido de la hipérbole. Ni se ha desarrollado en él el espíritu de queja. Sus relaciones con la realidad han sido siempre directas y secas. Su posición queda así radicada más acá de lo emocional y es, por lo mismo, la posición ideal para el humorista puro.

Además, Pablo Palacio es un determinista esencial. Sus personajes evolucionan, viven lejos de toda volición, de toda voluntariedad. Andan sueltos. Suelos de la mano de Dios y -lo que en este caso es más grave- sueltos de la mano del autor mismo. Y no se crea por ello que Palacio -como Duhamel con su Salavin, por ejemplo- nos dé patrones corrientes, tipos de a ciento en calle, encarnadores de la generalidad, de la serie humana. Al contrario, sus casos son casos clínicos: el pederasta, el antropófago, el sífilítico. Y bien: 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. Nos da una sensación de *anormalidad NORMAL*: “Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”. Y más allá: “Me refiero a la irresponsabilidad que existe, de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo”. Y aún: “Estar de loco, como estar de teniente político, de maestro de escuela, de cura de la parroquia...”.

Insisto en mi comparación de Pablo Palacio con Buster Keaton, el cómico cinematográfico que nunca ríe. Su posición de hombre sin ligámenes cordiales, le da la posibilidad de decir todo lo que se le viene a la cabeza. No espera que se produzca todo el proceso de elaboración de la idea, tan caro al pensamiento francés, clarificador y meditado. Él nos deja

ver ese proceso, como los vendedores de automóviles dejan ver, en el esqueleto del motor, el complicado funcionamiento de la máquina. Y entonces, el entrechocar de paradojas, de paralogismos, de disparates, que precede a la ordenación del pensamiento y a la emisión de la idea, nos la ofrece Pablo Palacio con orgulloso impudor. “Piensa en voz alta”, se dice, con esa fuerza de expresión que muchas veces escapa a las literaturas. En el caso de Pablo Palacio la expresión adquiere verdad. Su pluma es más bien una aguja registradora del pensamiento a medida que se produce. Mientras este trabajo mecánico se realiza, él, como Buster Keaton, permanece serio, indiferente. Pablo Palacio, aun físicamente, se parece a Buster Keaton; más estilizado, con la cara más larga. Un Buster Keaton que se viera en un espejo convexo, en el reverso de una cuchara nueva. Con un poquito de *Poilde Carotte*.

\*

\* \*

Lo hemos dicho ya alguna vez: Pablo Palacio, fundamentalmente, tiende al *descrédito de la realidad*. Sin apoyarse expresamente en ninguna teorización científica, cree que las desigualdades a que la humanidad se ha habituado, un poco trágicamente, en lo económico y en lo social, no deben ser trasladadas a la literatura, a los temas, al contenido literario. Que dentro de la materia total, no hay cosas más nobles y cosas menos nobles. Y con un sentido goyesco, del Goya de los *Caprichos* -que es acaso el más grande-, ataca, por reacción contra la melcocha romántica, los asuntos más triviales y bajos.

Encuentra que, por lo general, la literatura sólo se limita a reproducir lo apariencial de la vida, cayendo necesariamente en el lugar común. Y que, de lo apariencial, una especie de gazmoñería de las convenciones y los usos sociales, sólo elige lo que se cree más *noble*, más *decente*. “Dado un boticario,

verbigracia, se le hace vender drogas y presidir las reuniones cuchicheantes del pueblo; sólo esto. Nos olvidamos que le tortura el “ojo de pollo” metido entre los dedos de los pies, y el mal olor de las “arcas” del chico, y el peso exacto de las cebollas compradas por la señora”. Y en otro sitio, más explícitamente, abomina de la novela realista:

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

“Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: “puede darse el caso”, “es muy posible”. La verdad, casi nunca se da al caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras y mentiras”.

Por reacción, Pablo Palacio insiste -como un romántico puede insistir en el lago y en la luna- en lo de los callos y la digestión: “Todo hombre de estado, denme el más grave, se sorprende cotidianamente con esto: ya es tarde y no he ido una sola vez al water”. ¿Olvida Pablo Palacio que la aceptación de la realidad integral como tema artístico (sin excluir lo que, siendo natural y real, no se cree *decente*) ha sido practicada, con deliciosa medida, por los grandes clásicos? ¿Olvida Pablo Palacio la escena de los batanes, en el **QUIJOTE**.’ “porque ahora más que nunca, Sancho, hueles y no a ámbar”? Viejo empeño este, que condujo a J. K. Huysmans a excesos lamentables, que con tanta gracia

realizó Jules Renard y que, actualmente, tiene un representante discreto y amable en Duhamel. Pero Duhamel no tiene esa insistencia de prédica, que tanto perjudica al cuentista ecuatoriano; nada más natural, más encantador que las escenas menores, sobre todo en **CONFESION DE MINUIT**: cuando Salavin sintió la tentación irresistible de rascarle la oreja a su jefe, origen de todas sus desgracias; cuando -a pesar de su gran cariño para ella- se le vino al pensamiento, como una mosca negra, la idea de la muerte de su madre, e inconscientemente comenzó a hacer planes con la posible herencia. Y es que Duhamel nos muestra la integridad verdadera, y Pablo, cayendo en el exceso contrario al vicio que critica, se preocupa en presentar, *de preferencia*, los aspectos vulgares o que en el estado de la *verdad actual* son considerados como tales.

Esto que Pablo Palacio reclama ahora para los detalles de la digestión, para el proceso integral del pensamiento en todas las horas, lo han reclamado ya -frente al romanticismo del beso y de los puntos suspensivos que hacen nacer los hijos- quienes hacen literatura sicalíptica, para los detalles de la generación. No es nuevo el pleito.

Pablo Palacio predica esta teoría del *descrédito de la realidad*, o del igualamiento de todas las realidades en literatura, casi a todo lo largo *de* su obra. Especialmente en su novela Débora, que es a ratos un verdadero alegato en pro de la tendencia. Es en este aspecto en el que corre el riesgo de anular sus dones de humorista puro.

\*

\* \*

La imagen es algo que entra en el proceso mecánico del pensamiento. Ya Marcel Proust afirmó que la imagen no se la busca, se la encuentra. Pablo Palacio, 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 Pablo Palacio está nutrida de imágenes, pero con el mismo sentido irónico y despoetizador: “el lugar común de una velada familiar”; una revelación de intimidades “un pedazo de alma tendido a secar”; y abunda en esta imagen de lavandería: “De puntillas sobre la ciudad, su plano sería un cuero tendido a secar”.

En su odio por el lugar común, Pablo Palacio acaba por atribuirle poderes verdaderamente taumatúrgicos. Para él, la literatura, aun la más ramplona -precisamente esa-, a fuerza de ser repetida, ha llegado a tomar una consistencia real, a cuajar en fuerza operante de la naturaleza. El recuerdo de una página libresca, es capaz de suscitar, de re-suscitar la emoción que ella pinta. Esto, que lo ha sostenido líricamente el romanticismo, que en sus esfuerzos de originalidad lo expresa Pirandello, lo afirma también Pablo Palacio con *su* humorismo corrosivo: “Sucede que muchas veces nos emocionamos porque llega el caso de atender a la emoción adquirida en una página y que la tenemos guardada hasta que circunstancias análogas la revelen como si fuera muy nuestra”. Se le pasó, en efecto, por la memoria al Teniente -en **DÉBORA**- el lugar común: “respirar a plenos pulmones”. Y Pablo afirma: “Y respiró a plenos pulmones, debido a esta sugestión del recuerdo. También él. Claro, se nos clava la vieja frase del libro y el aire nos produce un beneficio hasta literario”.

\*

\* \*

Un aspecto esencial de la obra de Pablo Palacio, que quizás ha escapado a lectores y críticos -un poco

desconcertados por la originalidad de la obra y su contradicción con el medio-, es el de su carácter introspectivo, psicoanalítico, sobre una base velada de autobiografía. Desde luego, me refiero principalmente a su novela Débora. Sin embargo, a diferencia de las obras modernas de carácter introspectivo, que emplean siempre el “yo”; tomando un airecito confidencial en primera persona, para contarnos casi siempre ‘historias de inversiones y más vicios secretos, Pablo Palacio ensaya un procedimiento cuya realización es, por lo menos, de una poderosa originalidad: como en el cinematógrafo, proyecta el negativo de sí mismo sobre la pantalla -no sin antes estilizarlo con su humorismo implacable-, y él se constituye en operador y espectador de la película. Oigámosle a él mismo exponer su manera, en estas palabras dirigidas al teniente, en **DÉBORA**:

“Quiero verte salido de mí. Sin la ilusión visual de la niñez, no pasarás la mano ante tus ojos, creyendo encontrar a diez centímetros de la pupila todo el mundo real atemorizador.

“Ir, cogidos de los brazos, atento al desarrollo de lo casual. Hacer el ridículo, lo profundamente ridículo, que hace sonreír al dómine, y que congestionado dirá: “¿Pero qué es esto? Este hombre está loco”.

“Ve -alargando mi brazo- y con el indicador estirado”.

“Y mientras ves, alejarme de puntillas, haciendo genuflexiones, horizontalizando los brazos para guardar el equilibrio”.

Hallamos aquí un poco de Unamuno, del Unamuno de Niebla, interpelado por su personaje. Y también de Pirandello. Pero, preciso es decirlo, principalmente hallamos de Pablo Palacio.

\*

\* \*

Y a todo esto, ¿qué edad creen ustedes que tiene Pablo Palacio? ¿Setenta y cinco años? ¿Ciento cincuenta años? Pues bien, este hombre que se ríe de lo sentimental, del amor, de la emoción; que persigue lo romántico, lo novelesco, como un agente de aseo persigue las cosas infectas y sucias; que hace experiencias burlescas consigo mismo; que cuando la imaginación se le quiere echar a volar por la primera ventana, la amarra inflexible con el recuerdo de los callos o del W. C, tiene veinticuatro años. Salió del “último rincón del mundo”.

Tal vez, si pronto le toca la gracia de una gran pasión - que sí le tocará-, perdamos a Pablo Palacio, el humorista puro. Pero cómo ganaremos cuando sus poderosas facultades de análisis psicológicos -no superadas por nadie en la literatura joven hispanoamericana- se apliquen al ejercicio disectivo de un gran amor o un gran dolor o un gran júbilo, que no excluirán -porque no son incompatibles- los pequeños dolores del “ojo de pollo”, de la media rota; las pequeñas alegrías de encontrarse en la calle una moneda. Entonces tendremos en Pablo Palacio el novelista, el cuentista que ataca la realidad total, que igualmente acoge la posibilidad del acto heroico o de la escena idílica, produciéndose simultáneamente con la picadura de un piojo en el pescuezo...



# **BARRANCA GRANDE**

**Jorge Icaza**



En el lindero del páramo más alto, en una choza enana como la vegetación circundante -frailejones aterciopelados, duros espinos, paja raquítica-, vivían en pecado de amaño, desde hacía algún tiempo el indio José Simbaña y la longa Trinidad Callahuazo. Como buenos huasipungueros trabajaban de lunes a sábado -desmontes, siembras, cosechas, zanjas, limpias, mingas- en la hacienda del “patrón grande, su mercé”, propietario y señor de la ladera, del valle, del bosque y de la montaña.

Los domingos, al amanecer, la pareja amancebada -luciendo doble poncho de bayeta de Castilla él; anaco oscuro, collares de cuentas doradas, rebozo de encendido color ella-, entraba en la iglesia del pueblo. Desde el rincón de la nave más penumbrosa, José y Trinidad, confundidos en el anonimato de una muchedumbre de indios y cholos campesinos, gustaban de la misa. La mímica litúrgica del simbólico sacrificio, el oropel deslumbrante de los atavíos del sacerdote, el olor de las nubes del incienso al entrar en la corriente emotiva y fervorosa de los campesinos, se impregnaba de un supersticioso sabor a brujería familiar. Pero cuando el señor cura, antes de la bendición, hablaba contra la unión maldita del amaño, contra los violadores de las leyes sagradas, contra los remisos a los sacramentos de la santa madre Iglesia, José y Trinidad se encogían de terror, de un terror infantil que les obligaba a observarse de soslayo -en defensa ansiosa, en mutua acusación. Una humedad viscosa -la misma que sin duda paralizó a sus antepasados más remotos a la vista de arcabuces, espadas, armaduras y caballos- les hundía en la evidencia de su condenación eterna.

El realismo del buen predicador para enumerar los castigos que Taita Diosito, en su infinito poder, había creado para sus hijos descarriados, le llevaba a las comparaciones más vulgares y exageradas: “el fuego indómito de los volcanes, la paila grande -la más grande- de la vieja tamalera, el plomo fundido en la fragua de herrería del tuerto Melchor, las víboras del bosque, los alacranes, las arañas...”. Al ubicar su cuadro de pesadilla, el santo varón alzaba las manos al cielo y con voz cavernosa que se ahuecaba en las naves del templo, concluía:

—¡Como la Barranca Grande, con sus grietas de espanto en los muros! ¡Como la Barranca Grande, con sus hediondeces de azufre y mortecina! ¡Como la Barranca Grande, con su aliento de queja y sus dilatadas fauces rocosas! ¡Así!... ¡Así es el infierno! ¡Así como la Barranca Grande!

Era suficiente mencionar aquel paraje para que el miedo cundiese entre los fieles. Todos conocían el lugar tenebroso. Todos conocían la profundidad inaccesible hundida trescientos metros entre aristas de roca e imprecisas formas donde humeaban perennes fumarolas en memoria de antiguo esplendor volcánico -excitaban la fantasía popular hasta la afirmación supersticiosa: “taita diablo colorado fuma azufre en pipa de piedra”-. Hay que advertir que todos olieron alguna vez la atmósfera podrida que exhalaban los pantanos de las innumerables cuevas y recodos del fondo de Barranca Grande. Todos escucharon también alguna vez el aleteo fantasmal de murciélagos, lechuzas y pajarracos que llegaba desde el seno de aquel abismo al anochecer.

Ante la evocación apocalíptica del sacerdote, la masa de indios y cholos campesinos que llenaba las tres cuartas partes de la iglesia estremecíase de quejas, ruegos, temblores irrefrenables -reedición de algún retablo de barro

de ídolos en actitudes de atormentado subconsciente-. Desde el pulpito, el señor cura -manos crispadas en santa cólera, ojo retador de aguilucho- dominaba en esos momentos su obra con verdadera imponencia. ¡Su obra! Su obra empedrada de rostros tatuados por morbosos y ancestrales arrepentimientos, de manos puestas en súplica humillante y envilecida ansia de perdón, de ojos turbios por lágrimas inopinadas e histéricas, de párpados enrojecidos prematuramente en humo de leña tierna, en guarapo podrido, en suciedad de vientos de páramo. Un vagido como de animales acorralados por la tormenta, saturado de malos olores, se elevaba entonces al ritmo de un impulso -oleaje de súplica inarticulada- que sacudía una y otra vez a la muchedumbre de pecadores. Casi siempre, en esos momentos, el buen sacerdote se llenaba de náusea. Náusea después de la comunión, sacrilegio. No..., no podía evitar la burla del demonio -hostia y vino sa-gradados e inminencia de basura asquerosa-. Ante tal situación, el apurado y contrito fraile, con voz jugosa de perdón, ofrecía absolver todos los crímenes de la indiada a cambio de misas de a cien sures, de rogativas de a treinta y responsos de a dos. Sí. Todos los crímenes de aquella miserable muchedumbre: desobedecer al patrón, al mayordomo, al teniente político, al sacristán, a cualquier bicho con zapatos; perder minutos en el trabajo de seis a seis; emborrachar las penas con guarapo podrido los lunes por la mañana; robar por hambre las mortecinas de la hacienda; mentir en defensa colectiva; mezclar el fetichismo y la superstición de sus antepasados más remotos con las imágenes de los santos cristianos y la fe revelada por taita; curita; insistir en el amaño antes de casarse por la iglesia y por la ley.

La oferta del sotanudo desinflaba de inmediato el rumor producido por los temores a los castigos de ultratumba, se aquietaba entonces la angustia delirante de la masa campesina; todos volvían a confiar en la misericordia de Taita

Diosito y de su ministro en la tierra. Solo el indio José Simbaña y la longa Trinidad Callahuazo eran quizá los únicos que no hallaban sosiego en las frases de perdón y de esperanza del sacerdote. Les era tan duro comprobar su realidad. Su triste realidad. Para defender su amor pecaminoso de las pesquisas del mayordomo, de las multas del teniente político, de los anatemas del cura, tuvieron -él y ella- que levantar su choza y cercar su huasipungo a pocos pasos del lugar maldito que el señor cura comparaba con el infierno. Sentían, además, que su pasión -uniones interrumpidas y placeres empañados por los misteriosos ruidos nocturnos de Barranca Grande- se consumía en el fuego del remordimiento silencioso, pesado, duro cual desagüe cotidiano de inarticulados y mudos reproches. ¿Qué decir? ¿Qué hacer? Toda la alegría de las primeras uniones carnales había desaparecido, y en la longa sobre todo, aquella cosa espesa y rota que dejan los malos presagios tomaba minuto a minuto contornos oscuros de culpa sin perdón, de demonio enroscado en la garganta. Y era por eso que cuando la iglesia quedaba sola, después de la misa y del sermón -en el aire la losa de una paz sin esperanzas-, José y Trinidad -llorosa ella, pálido y en pétrea desconfianza él- se arrastraban hasta el altar de San Vicente -lindo y milagroso según el decir del cholero, pero en realidad ridículamente ataviado con sombrero de paja, orlas de papel dorado en las polleras de la sotana y cornetas de latón en la diestra-. Una vez frente al santo, la india, entre mocos y suspiros, solicitaba alivio a su desventura:

—Taitiquitu. Amu, San Vicenticu: ampárame, pes. Taita cura dice que tuditicu infiernu para pobres naturales de amaño. Para... Para nosotrus pes, taitiquitu. Soliciticus en paila grande, en candela de cerru, entre diablus de Barranca Grande. Nu es pur maldad que nu casamus... Nu es pur carishina... Nu es pur pecadu... Nuuu... ¿Pur qué también será pes? Longu... Mi longu José aquí presentico... Uuuu...

El aludido despertaba entonces de su amarga inconsciencia y sintiéndose personaje importante en el reclamo de la hembra, movía afirmativamente la cabeza, mientras pensaba: “aquí..., aquí estoy pes, San Vicenticu. Lu que dice la guarimi así mismu es, taitiquitu. El amaño cosa necesaria, cosa desde siempre en nosotrus lus naturales... Naturales así mismu somus de brutus ... Para saber cómo se acomoda cada unu en el ricurishca, pes... Para probar qué dicen... Para probar si es buenu u si es malu, pes... Comu animalitus, para encariñar... De otra forma, ca; el pobre natural nu puede, pes... Piensa vus mismu, taitiquitu... Así... Así han hecho toditicus naturales de antes... Protégenus contra demonius de Barranca Grande, taitiquitu... Contra el huaira, que nu deja en paz silbandu toditica la noche... Contra lus murciélagus que anidan en techu. Contra todum mismu de fantasmas y de ruidus que nu dejan tranquilu el placer del ricurishca... ¿Acasu pur esu el shungu deja de sufrir? ¿Acasu pur esu hemos de ser mejores los pobres naturales? ¿Acasu...? Defiéndenus, taitiquitu. ¡Defiéndenuuus!”

En esos momentos también la atemorizada mujer retorció sus manos como una posesa, agravando el desconcierto del amante -desconcierto de piel sudorosa, de ojos empequeñecidos por la pena e inmovilizados por el temor, de gruesas mandíbulas caídas, de labios temblorosos-, del amante que, por transferencia compasiva, tomaba el lugar del santo para responder y consolar mentalmente -solo mentalmente- a las quejas y a las urgencias de la longa: “claru que he de defender, pes...; claru que he de amparar, pes... Para esu suy machu... Machu, caraju...

—Arí boniticu... Arí taitiquitu... Cuando tengamos huevitus, cuycitus, hemus de regalar, pes... Cuando la tierra del huasipungo produzca maicitu, también... insistía la longa.

Así mismo es, pes, taitiquitu... Amu sacristán mishcadu guañugta ha de entrar en el conventu -continuaba el indio.

Al salir de la iglesia la pareja -él adelante, ella atrás- y encarar la indiferencia de las gentes -porvenir acorralado por un trabajo de esclavos, huellas íntimas de arrepentimiento sin perdón-, ambos se sentían desconcertados, cayendo en un vacío amargo, en un vacío que les obligaba a vagar por la feria y que al final -siempre de apariencia sorpresiva- les empujaba por la calle donde se agazapaban las tres guaraperías del pueblo. A la noche -noche de domingo o de fiesta grande-, perdidos en la inconsciencia de la borrachera -bajo las tinieblas, o bajo las estrellas, o bajo la luna, o bajo la garúa o bajo la tempestad, les daba lo mismo-, se arrastraban por los caminos fantasmales. A veces dormían en una zanja o entre el chaparro que orillaba algún potrero. ¡Ah! Entonces eran felices, con la felicidad que experimentan las almas pequeñas y turbias en su propia ausencia: lejos de la crueldad de los cholos mayordomos, lejos de las órdenes inapelables del “patrón grande, su mercé”; lejos de los anatemas y sermones de taita curita, lejos de la choza agobiada por los ruidos infernales, lejos de la vecindad de Barranca Grande.

Mucho empeoraron las cosas con la preñez de la longa Trinidad. Los temores crecieron en ella hasta la evidencia de la muerte... Presa de una languidez temblorosa se tendía en medio del trabajo del campo y se quedaba largo tiempo acezando como de pena. Cuando el indio José -cómplice, amor y demonio a la vez se acercaba a consolarla, Trinidad miraba al cielo encendiendo en sus pupilas de negro abismo la desesperación y la súplica. Luego, con voz empapada en lágrimas, murmuraba:

—Quieru... Quieru, taiticu.

—¿Qué, pes?



—Cainar allá en lu altu de las nubes.

—¿En cielu de Taita Dios?

—Aríii.

—¿Cómu para trepar, pes? Solu pishco volandu.

—Volandu con muerte, pes.

—Ave María, acasu...

—Quieru... Quieru, taiticuuu...

Por toda respuesta, el longo se fabricaba mentalmente soluciones de ingenua esperanza para él y para ella: “cuandu pague la deuda a patrún grande. ¿Este año será? ¿El otro año será? Cuándo también será... Para ese entonces hemus de dar plata a taita curita y a taita teniente políticu para que amarren legalmente, pes... Matrimoniu de Taita Dios... Hemus de cambiar el huasipungo de Barranca Grande con terrenu de la ladera... Hemus de estar de buenas con Taita Dios. Hasta esu aguanta nu más, longuita. Aguanta nu más, longuita. Aguanta nu más, guarmi de shungo”.

—Pur caridad, pur guagua doloridu de barriga, nu dejarás... Nu dejarás que vaya a cainar en infiernu, pes. ¡Darásme sepultura de cristianu! -insistía en su angustia, llena de malos presagios, la india preñada.

—¿Ir al infiernu? ¿Pur qué gracia, pes?

—Taiticu...

“Brujeada creu, creu que está cuando pien-sa en torcer el picu así nu más...”, pensaba el indio mirando con recelo

supersticioso el cuerpo hinchado de la mujer. A veces traicionaba a su prudencia, a su espesa y taimada prudencia, y en vez de contemplar en silencio de engaño a la preñada, gritaba con coraje resentido:

—Aguanta, pes. ¡Aguanta, caraju!

Un domingo, como todos los últimos de la preñez, Trinidad compró en la pulpería del pueblo una vela de las de a cinco en libra. Y una vez en la iglesia, después de la misa y el sermón, junto a su amante, habló como de costumbre a San Vicente, enseñándole con amenaza infantil la ofrenda que le traía:

—Ve... Ve pes, taitiquitu... Necesitu mismu que me hagas la caridad. ¿Nu estás oyendu?

—Longa bruta. Comu si fuera natural San Vicenticu pide... -murmuró el indio, mientras la hembra, arrinconada junto al altar, cara al muro para esconder en parte su impudor, se alzaba camisa y anaco hasta el ombligo, y entre ayes y quejas, se frotaba con la vela el vientre deforme por los altos meses de embarazo y el sexo pecador. Luego, con femenina naturalidad, colocó en la gran bandeja de hojalata -donde se consumían una veintena de cirios de diferentes tamaños- la ofrenda contaminada con sus culpas olor a infierno.

Ese día, al insistir en su ruego, frente al santo, la mujer se contrajo de pronto, oprimida por un dolor inaguantable. Un dolor en las entrañas -para ella mordisco del demonio-. Con los ojos enloquecidos, agarrándose el vientre con ambas manos, suplicó al indio José:

—Taitiquitu... Boniticu... Ya nu puedu más con dolur de pecadu. ¡Aquí! ¡Aquicitu duele!

—Ave María. ¿Qué será, pes? ¿Qué nu será, pes?

—¡Taitiquitu! ¡Ya nu puedu! ¡Ya nu puedu misumu!  
¡Ayúdame pes! -insistió Trinidad, pálida y temblorosa.

Temeroso de que el escándalo de las urgencias de su concubina se hagan públicas, el indio agarró como pudo a la preñada y la arrastró hasta el pretil de la iglesia, murmurando:

—Aguanta. Aguanta duro. Un raticu nu más... Hasta cargarte... Hasta llevarte...

En el chaquiñán de la loma la mujer se dio cuenta del camino que llevaban y en un momento de oscura desesperación gritó:

—Nu quiero, taiticu.

—¿Eh?

—Nu quiero huaira malu de Barranca Grande. Nu quiero murciélagu. Nu quiero gashinazu. Nu quiero fantasma de páramu. ¡Nu! ¡Nu quiero cainar cun taita diablu coloradu!

—¡Aguanta nu más, caraju! —ordenó el indio José aligerando la marcha. Su acezar era largo, profundo, enloquecido.

“Ave María... Mula del pecadu... Mula de taita diablu parece el longu... Mi longu... Mi diablu...”, pensó Trinidad, presa en un vértigo de angustia.

Al siguiente día la parturienta amaneció en una sola queja. El hombre, en vez de ir al trabajo, fue en busca de la curandera. La experta comadrona, una vieja sarmentosa de manos sucias, de párpados enrojecidos, de mechones de

cabellera entrecana, olor a boñiga, al entrar en la choza de la enferma miro en su torno con marcado recelo -la fatiga de la cuesta que había ascendido, el temor supersticioso de Barranca Grande-. Se hizo unas cuantas cruces, salmodió oraciones de su gasto particular contra el hechizo y luego interrogó al indio, aturdido por el estado de su hembra:

—¿Cómu viven, pes, juntú a Barranca Grande?... ¿Juntu al huaira malu?... ¿Juntu al cuichi...?

—¡Pur caridad, cúrele nu más a la pobre guarmi. La pobre...

—La pobre...

Cuando la vieja curandera se acostumbró a la penumbra del lugar y miró de reojo a la india, que en ese instante se revolcaba en el jergón de sucios cueros de chivo y viejos ponchos, no pudo ocultar el diagnóstico, su sabio diagnóstico:

—¡Ave María! ¡Brujeada parece!

—¿Brujeada? —comentó José con un extraño hielo de terror en la sangre.

Sin más comentarios, la vieja sarmentosa desató una bolsa de cáñamo que había traído bajo el brazo como maletín de fino instrumental. Extrajo de ella una cuya preñada, la cual, a pesar de sus convulsivos afanes por librarse, fue entregada al indio. Luego la curandera desnudó completamente a la enferma y le ordenó tenderse bocarriba. Cuando todo estuvo a punto, recaudó la vieja la cuya preñada de manos del indio y con hábil sadismo frotó el cuerpo de la enferma una y otra vez: sobre las piernas prietas y temblorosas, sobre el vientre deforme, sobre el sexo en conato de alumbramiento, sobre el cuello de músculos y

venas en tensión de quien trata de soportar un dolor, sobre... La piel del animal, al principio suave y aterciopelada, fue transformándose, al calor de la insistencia de la sobadura, en fastidio angustioso y ardiente de sinapismo. La operación duró -larga, quejosa, inútil- hasta el desmayo de la parturienta y la muerte de la cuya. A la luz de la puerta de la choza, para observar mejor y para que el indio José vea y compruebe en las vísceras del magullado animalito los misterios y extraños perfiles del mal que sin duda alguna estaban matando a la pobre Trinidad, la curandera abrió por el vientre a la cuya con un cuchillo de hoja enmohecida y cabo de palo. Hurgó de inmediato las viscosas y sanguinolentas entrañas como si buscara algo definitivo, y a los pocos minutos de palpar y remover con cuidado, extrajo y exhibió un feto diminuto, muerto, mientras murmuraba, consternada:

—Jesús. Taitiquitu. Ave María. Se ve... Se ve nu más claritu... Muertu el guagua dentru de barriga. Muertu está, pes.

—¿Muertu?

—¿Nu está viendu? Pobre guagua. Hechu una lástima.

—Cuy nu más es, pes.

—Así está el guagua en la barriga de la mama. Para saber froté con el animal.

—¿Ciertu?

—Cogidu del cuichi se ve... Cogidu del huaira de Barranca Grande también...

—Cure, pes, entonces, mama señora. ¡Cure, pes! - suplicó José Simbaña en el colmo de su desconcierto.

Mas la curandera, por toda respuesta, soltó las vísceras y el animal muerto en el suelo, se limpió una y otra vez las manos en el anaco, ganó la puerta, y haciéndose cruces y murmurando oraciones para librarse del maleficio que había descubierto, huyó chaquiñán abajo.

El indio, ante la actitud cobarde y esquiva de la única persona que podía curar a su longa, se acurrucó como un perro apaleado junto al jergón. Le quemaba en la sangre algo como un remordimiento ancestral, como una pena llena de oprimido coraje. No creía, no podía creer en todo aquello. Algún espíritu malvado le aconsejó que debía huir como la curandera. Correr cuesta abajo, rodar por la ladera, cruzar el valle, atravesar el bosque, el pantano... No obstante, permaneció inmóvil. No podía abandonar a la longa desnuda, que se retorció y temblaba entre las garras del miedo y de la muerte -para él eran los azotes impalpables del huaira malo y del cuichi maldito-. Quizá debía esperar. ¿Esperar qué? Que... Que Taita Diosito se compadezca. Pero pasaron las horas y a medida que pasaban, el espanto venenoso de la superstición crecía en los nervios y la sangre del longo como un impulso loco y delirante, crecía al amparo del susurro del viento que flagelaba de ordinario a la choza, del graznido de las aves de rapiña en el cielo, del ladrido lejano de los perros, de la presencia de los murciélagos en constante acecho.

A ratos -perdida hora de la desorientación-, Trinidad postrábase sobre los ponchos viejos, postrábase en silencio de pulso afiebrado, postrábase de rodillas, en rara imploración. Parecía dormida, ¡muerta! Entonces el runa, con rara curiosidad, inclinábase sobre ella, junto al rostro y a los senos sobre el recuerdo de la primera noche de amaño. ¡Sí! Se inclinaba para interrogarla, para... Por desgracia las palabras se quedaban pre-sas y confundidas en la garganta, en la red de la desesperación y de la ternura. Ellas lograban tan solo exaltar en la sangre del indio el cariño hacia esa mujer

pequeña, miserable, hacia esa hembra que había logrado romper la soledad.

—Caraju. Maldita sea... -era lo único que José Simbaña podía articular en esos momentos.

Más tarde, ella -tranquila, cubierta, sudorosa- abrió los ojos -lánguidos los párpados, raro el aliento-, y al hallar a su lado al longo -cómplice y refugio a la vez en el placer, en el dolor, en el castigo y en el gran silencio que se avecinaba-, insistió en su vieja súplica de perdón y de orden, de amparo y de reto:

—Júrame... Júrame, taitiquitu.

—¿Qué, pes?

—Que nu... Que nu carguen a la pobr Trinidad lus diablus, comu dice taita curita

—Caraju.

—Defenderásme. ¡Defenderásme, taitiquitu!

—¿Cómu, pes, longuita?

—Enterrandu cristianamente cuandu tuerza el picu, pes... Nu comu a perru manavali...

—¿Cómu, pes, shunguitu?

—Cun misa de trapu negru en iglesia. Cun vela grande. Cun humu de incesanriu. Cun chagrishu de flur blanca. Cun cajún pintadu, Cun responsus de a tres por sucre. Cun agua bendita. Cun...

—Eso será si quieres morir dejandu al longu soliticu, abandonadu comu grano de maíz en caminu de pueblu, comu...

—Jura. ¡Jura, taiticu!

Desgarradoras las súplicas, enternecedoras las lágrimas de la moribunda, arrancaron, como de costumbre, el juramento sincero y emocionado del indio:

—Bueno, pes, bonita. Bueno, pes, compañerita. Cuantu sea necesariu hemus de hacer nu más: así tenga que arrancarme la sangre de las patas y de las manus en el trabaju, así tenga que hundirme vivitu en el pantanu, así tenga que robar el ganadu de la hacienda, así tenga que recibir látigo en el cuerpo shucho... Así todú mismu... Cuandu Taita Dios ordene he de enterrar comu cristianu a longuita.

A la noche todo se agravó. En la luz del fogón que se arrastraba por el suelo la enferma clavó sus ojos afiebrados para posarlos luego -sin control, enloquecidos- en las rendijas de la puerta, donde silbaba el huaira malo; en los huecos de las paredes donde se acurrucaban los fantasmas; en las juntas de la paja del techo, donde aleteaban los murciélagos. Y aferrándose al cuerpo de su amante, el cual permanecía junto al jergón sin desvestirse, murmuró desesperada:

—¡Ya vienen a cargarme! ¡Ya, taitiqui-tu... ¡Ya!... ¡Ya!...

—¿Quién, pes? -dijo el longu, fingiendo inocencia no obstante saber a lo que ella se refería.

—¡El huaira!

—¡Oh! ¡Caraju!



—¡El cuichi!

—¡Aquí!... ¡Aquí estuy yu para defen-derte, pes!

—¡Lus diablus que dice taita cura!

—¡Aaah!

—¡Lus diablus de Barranca Grande!

—Lus diablus— repitió él en un eco de espanto. Se sentía débil e indefenso ante la maldición del cielo.

Al tercer día murió Trinidad. Los gritos, las súplicas habían caído en un remanso de espesa fatiga. Después de una leve contracción el cuerpo de la mujer quedó inmóvil -hundidos los ojos, entreabierta la boca, amoratado el rostro-. Quizás el longo la creyó dormida. No obstante, la llamó en voz baja:

—¡Longuita! ¡Shunguitu!

Al no hallar respuesta, pensó en busca de estúpido consuelo: “nu quiere responder... Nu quiere hablar... Se hace nu más... Pícara. .. Perú... Iguaitu a mortecina de vaca, de perru... ¡Trinidaaad!”. Y al cerciorarse de que, en efecto, su compañera había muerto, el indio gritó hasta enronquecer, hasta que su corazón enloquecido, jadeante, estranguló toda posibilidad de queja. Descansó largo rato acurrucado junto al cadáver. Luego, como un autómeta, salió de la choza. Desorientado, vacía la esperanza, se sentó bajo los cabuyos de la cerca del huasipungo. De pronto alguien le advirtió - con el saber intuitivo de la sangre- que tenía que cumplir su juramento. Y una ansia absurda, un desprecio a sí mismo - a su impotencia- le arrastraron a vagar por el campo. A las pocas horas, al saciar su sed, al apaciguar su fatiga, metiendo la cara en un remanso del arroyo del bajío -como las bestias-

, notó que su imagen, negra y borrosa entre las nubes del cielo, repetía la súplica que le hizo su longa: “júrame... Júrame, taitiquitu... ¡que nu carguen a la pobre Trinidad lus diablus, comu dice taita cura!... ¡Defenderasmne! Cuandu tuerza el picu, pes...”.

Solo entonces él sintió y tuvo la certeza de que alguien había muerto, había desaparecido para siempre, no estaba en ningún lugar para acompañarle.

—Nu, caraju —murmuró al levantarse.

Y olfateando en el aire del atardecer la única posibilidad de su destino, se metió por el camino que conducía a la casa de la hacienda. Todo halló adusto e impenetrable, como el razonar y el capricho del “amo, su mercé, patrón grande”. Permaneció largo rato junto a los galpones sin atreverse a imponer su presencia. Felizmente, la vieja servicia -la más vieja- sacó la cabeza por la puerta de la cocina e interrogó, altanera:

—¡Veee! ¿A quién buscas, pes?

—A taita amitu, su mercé.

—Nu está aquí.

—¿Y patrún mayordomu?

—A la noche ha de venir.

—Entonces, bonita... Aquí, en el corredur, vuy a cainar hasta que venga, pes.

Y cayó sobre él la noche. En una hora perdida y en medio de las tinieblas ladraron los perros. La sombra de un jinete

cruzó el patio, de un jinete que dejó el caballo en la estaca del ordeño y se acercó al corredor arrastrando con pesadez zigzagueante las espuelas. Un tufillo a chicha y aguardiente anunció al indio Simbaña la presencia del mayordomo, la presencia de quien podía sacarle del apuro.

—Patroncitu —murmuró el longo, acercándose a la sombra de aquel hombre que al sentirse perseguido, interrogó altanero:

—¿Quién eres, carajo?

—Yu, pes, taitiquitu. Jusé Simbaña.

—¿Simbaña?

—El de arriba... El de Barranca Grande...

—¡Ah! ¡Ya! El runa perdido, el runa ocioso. Por fin asomaste, carajo.

—Muriendu mujer, pes.

—¿Mujer? ¿Qué mujer? ¡Ah! Ya sé, carajo. Estabas amañándote. ¡Indio corrompido!

—Ave María. Vengu a rugar, pes, patroncitu. Por vida de su mercé. Que me haga la caridad de adelantarme un algu para poder enterrar a la guarmi

—Indio condenado, borracho, perro. Despues de que bebes un dineral de plata.

—Nu ha de ser tantu, patroncitu.

—¿No ha de ser tanto? Cerca de cien sucres... Para más de un año

—Pur caridad, patroncito. Pur vida de su mercé. Pur Taita Dios...

Los carajos, los insultos y las amenazas del cholo mayordomo aplastaron las insistentes súplicas del indio Simbaña. Al final, el chasquido de un acial sin condescendencia cortó la voz suplicante. Satisfecho y libre -había huido como rata la víctima inoportuna-, el cholo mayordomo arrastró su embriaguez de exaltado machismo hacia el interior de la casa.

A la mañana siguiente -después de pasar la noche en un galpón abandonado-, José Simbaña tampoco tuvo buena acogida entre las comadres y los chagras del pueblo. La fritadera Eulalia Chávez al escuchar la pretenciosa solicitud de dinero adelantado por un problemático negocio que proponía el runa, quedó mirando al solicitante como si dudara de su cordura. Luego concluyó, altanera:

—¿Estás borracho o qué? ¡Mejores propuestas he tenido! ¿Dónde has visto fiar así no más plata a los naturales, pes?

Para enterrar a guarimi muerta.

—¿Guarimi muerta? ¿Qué guarimi tienes, indio mentiroso?

Pur caridad, patronita, su mercé. Puerquitu he de entregar baratu cuando sea grande.

—Para emborracharte has de querer la plata. No. ¡No tengo! ¡Busca a otra tonta!

—¡Pur caridad, patronita!

—¡Fuera de aquí, indio porfiado!

—Patronita...

—¡Jacintooo! ¡Ven a sacar a este runa, se ha puesto atrevido, grosero!

—¡Fuera de aquí carajo! Indio borracho, indio puerco...

José Simbaña golpeó todas las puertas conocidas, relató una y otra vez su tragedia; ofreció enajenar en cualquier forma su trabajo, sus animales, sus... -no obstante estar él y sus cosas enajenados para toda vida en el latifundio-. Suplicó con manía fastidiosa, pidió hasta el desconcierto de un ebrio. Todos, absolutamente todos, le miraron con el mismo asombro de la fritadera; todos le echaron a patadas, a empellones. Y cuando se puso muy pesado, todos se libraron de él con los perros. Así le sorprendió la noche y durmió en un corredor. A punto de desesperar, recordó el huasipungo de sus padres: taita Luis y mama Rosa. ¡Oh! Tendría que pedirles perdón, llorar de arrepentimiento por haberles abandonado. Sin embargo, aquello no era un obstáculo. Por el contrario, deseaba con vehemencia -instinto que busca amparo- hundir su amargura en la cólera y en los reproches de los suyos.

Los viejos -taita y mama-, llenos de gratitud por la sorpresa largamente esperada recibieron al hijo con alegría. Al verle entrar por el corredor de la choza, humilde, dispuesto a pedir perdón, pensaron: “Quien así viene estandu enojadu, debe de venir con gran dolor”.

Mama Rosa le llamó con su habitual dulzura de sanjuanito de velorio:

—Mi guagua... Mi guagua brujeadu...

Y taita Luis, después de rascarse la cabeza y mirarle de arriba abajo, le dio unas palmaditas en el hombro.

Todo encontró igual en la tierra de su infancia: el ashco impertinente y sarnoso, el maíz enano, amarillento como de madurez prematura, el tendido de ocas al sol en el patio, los cerdos y las gallinas junto a los hermanos pequeños, la mazamorra en la cazuela de barro, la cama en el suelo de trapos y de cutules secos, donde pudo dormir con pesadez animal.

Cuando taita Luis y mama Rosa se enteraron del motivo y de la razón de la vuelta del “guagua brujeado”, ofrecieron enterrar a la longa como buena cristiana.

—Aun cuando tengamus que vender lus puerquitus y lus borreguitus del compadre que dejú al partir- ofreció el viejo.

—Anda nu más, guagua. Ya seguimus nosotrus llevando platica -concluyó mama Rosa con esperanza balsámica.

Corrió el longo José Simbaña por los chaquiñanes. Una felicidad acezante le golpeaba en los poros. No podía, le era difícil creer en la solución amable, caritativa que dieron los viejos a su amargura.

Al entrar por el sendero de la ladera de Barranca Grande miró el indio con temor agradecido al cielo, al cielo donde descubrió una veintena de gallinazos que revoloteaban en círculos cadenciosos. “Ave María...

Taitiquitu... ¿Qué será, pes?”, se dijo por algo que mordía con indefinida angustia en su sospecha. ¿Sospecha de qué? De nada... De todo... Trató de dialogar entonces -frases trucas, sordos impulsos- con cuanto le rodeaba, con cuanto iba surgiendo ante sus ojos en la carrera: las piedras de los

senderos, el barro de la cuneta, los yuyos verdes, las boñigas húmedas, las rocas duras, la arena caliente. Al torcer el último recodo y aproximarse a la cerca de su choza, un olor a mortecina se le anudó en la garganta con violencia de grito y maldición. ¿Qué? ¿Quéee? Atento, sin perder el aletear extraño, diabólico, el aletear que golpeaba en el aire, que imitaba el pulso del infierno, el longo olfateó como un perro hambriento en el aire. Le aturdían los malos presagios, las absurdas interrogaciones

—¿Quién sera, pes? ¿Quién sera que golpea así? Comu diablu mismu... Comu...

Y sacó la cabeza por detrás de unos cabuyos. ¡No! Había sorprendido algo que... Algo que le aplastaba de horror, algo para enloquecer. Más... Más de una veintena de gallinazos, pesados, retintos, hediondos, se movían y llenaban el patio del huasipungo frente a la choza. Entre sus patas, entre el aleteo de su disputa, había alguien. ¡Alguieeen! Algunos -los hartos- reposaban plácidamente por los rincones. Otros, los más voraces e insaciables, picoteaban en un ser -montón de vísceras humanas-. Distinguió las piernas, los brazos, una cara sin ojos. Era... Era ella, que había sido arrastrada por los demonios desde el jergón hasta la puerta, hasta el patio.

—¡Carne de cristianu! ¡Mi longuita Trinidad es, pes! - gritó José Simbaña, sin saber como debía actuar.

Pero el eco de una voz íntima, de un recuerdo amoroso le anunció: “lus diablus de Barranca Grande, pes... Esus mismitus sun... Esus mismitus... En forma de gashinazus... Negrus, hediondus... Lus diablus que dice taita curita, pes...”. Pero el encuentro con lo que él creía los demonios infernales, en vez de acobardarle como de costumbre, en vez de envolverle en la pesadilla de la fuga, le imprimió violencia y

coraje ciegos en sus músculos. Estaba el grito de ella de por medio. El grito que le hervía como un huracán en la sangre. Miró... Miró como un toro al embestir el cuerpo despedazado de su Trinidad. Saltó sobre la cerca gritando:

—¡Mi guarmi! ¡Mi guarmi, carajuuu! ¡Mi ricurishcaaa!  
¡Mi pecadu grande!

Aturdido por el vuelo de las aves, que huyeron ante aquella extraña presencia, el indio se quedó inmóvil unos segundos, inmóvil como si le hubieran clavado para siempre, hondo, entre los trapos, entre las bayetas, entre los huesos mal pelados, junto a la cara sin ojos, junto al pecho despellejado, junto a los senos con profundos picotazos de su Trinidad. Algo como una orden, como una urgencia hormigueante y desesperada, como un grito de pánico, emanaba de aquel cuadro trágico. Emanaba y ascendía -tibio, viscoso- por las piernas, por el vientre, por la espaldas, por la garganta del indio desconcertado. Sí. Aquello era a la vez una maldición y una súplica: “júrame... Júrame, taitiquitu... Defenderásme para que nu carguen a la pobre Trinidad lus diablus, comu dice taita cura... Enterrarásme comu cristianu, nu comu animal... Defenderásme, pes taitiquitu... ¡Nu! ¡Nu dejarás que carguen lus diablus de Barranca Grande...! Comu mismu ayudarás a la pobre...”.

Desconcertado y furioso, miró José Simbaña en su torno. ¿Qué? ¿Qué podía hacer él contra esas aves malditas que le rodeaban, que huían poderosas? ¿Cómo podía, por lo menos, salvar los pedazos de su longa queri da? ¿Cómo?

—¡Nu, caraju! ¡Maldita sea! -exclamó el indio, lanzándose alocadamente por todas partes contra los gallinazos, hacia la cerca erizada de espinos, hacia el techo de la choza, hacia el pequeño chiquero vacío, hacia el cielo inalcanzable.



El fracaso del longo en su cacería absurda, escurridiza, violentó más y más la ceguera del coraje. Corría, saltaba, iba de un lado a otro. Pero ¿cuál era su insensato objetivo? Quizá rescatar del buche de los demonios los restos de su querida hembra, de lo que fue para él la dulzura efímera del jergón, la compañía silenciosa en el trabajo, en los largos caminos, en las turbias borracheras y en los angustiosos chuchaquis. ¡Su guarmito! Como un pelele desarticulado siguió en su intento, siguió en pos de los demonios alados que se burlaban de él revoloteando en su torno para luego alejarse. ¡Alejarseeee! Fue tras ellos a lo largo del campo pedregoso -gritando, maldiciendo, saltando.

Atraído siempre por las aves negras y escurridizas, hecho un nudo de coraje, destilando odio de impotencia, en ansia sin alas, llegó al filo de la Barranca Grande. Con los brazos y todas las maldiciones de su rebeldía en alto, hizo equilibrios escalofriantes entre las rocas voladas al abismo por atraer a los demonios que se llevaban su propia entraña. ¡Oh! Pero ellos eran muy ágiles, saltaban más alto, y al final, alzaban el vuelo para luego hundirse definitivamente en la Barranca Grande.

“Van hacia el infiernu que dice taita cura, carajuuu... Cun mi guarmito en el buche... ¿Pur qué, pes? ¿Pur quéeee?”, se dijo el indio en lo más alto de su desesperación, sin mirar hacia el fondo de la boca gigantesca de la tierra de muros de piedra calcinada, mientras la voz íntima y querida de Trinidad insistía: “¡júrame!... ¡júrame, taitiquitu!... Defiéndeme, pes... ¿Dónde..., dónde estás?... ¡Ahura, longuitooo, shunguitooo!”. Insistía la voz, al parecer -orden y súplica de la muerta-, desde los buches hinchados y desde el pico y las garras sangrantes de las aves.

—¡Nu, nu, caraju! ¡Mi guarmito! ¡Mi shunguituuu! —  
estalló en un alarido epiléptico el indio.

Y, desde el filo más alto de la roca donde se hallaba, un ciego impulso por fundirse y obedecer al ruego ilusorio de su desgraciado amor le obligó a extender el poncho en actitud de vuelo para dispararse entero hacia el abismo como una piedra que traga la sima.

# **EL ANTROPÓFAGO**

**Pablo Palacio**



Allí está, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago.

Todos lo conocen. Las gentes caen allí como llovidas por ver al antropófago. Dicen que en estos tiempos es un fenómeno. Le tienen recelo. Van de tres en tres, por lo menos, armados de cuchillas, y cuando divisan su cabeza grande se quedan temblando, estremeciéndose al sentir el imaginario mordisco que les hace poner carne de gallina. Después le van teniendo confianza; los más valientes han llegado hasta provocarle, introduciendo por un instante un dedo tembloroso por entre los hierros. Así repetidas veces como se hace con las aves enjauladas que dan picotazos.

Pero el antropófago se está quieto, mirando con sus ojos vacíos.

Algunos creen que se ha vuelto un perfecto idiota; que aquello fue sólo un momento de locura.

Pero no les oiga; tenga mucho cuidado frente al antropófago: estará esperando un momento oportuno para saltar contra un curioso y arrebatarse la nariz de una sola dentellada.

Medite Ud. en la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz.

¡Ya lo veo con su aspecto de calavera!

¡Ya lo veo con su miserable cara de lázaro, de sifilítico o de canceroso! ¡Con el ungüis asomando por entre la mucosa

amoratada! ¡Con los pliegues de la boca hondos, cerrados como un ángulo!

Va Ud. a dar un magnífico espectáculo.

Vea que hasta los mismos carceleros, hombres siniestros, le tienen miedo.

La comida se la arrojan desde lejos.

El antropófago se inclina, husmea, escoge la carne -que se la dan cruda-, y la masca sabrosamente, lleno de placer, mientras la sanguaza le chorrea por los labios.

Al principio le prescribieron dieta: legumbres y nada más que legumbres; pero había sido de ver la gresca armada. Los vigilantes creyeron que iba a romper los hierros y comérselos a toditos. ¡Y se lo merecían los muy crueles! ¡Ponérseles en la cabeza el martirizar de tal manera a un hombre habituado a servirse de viandas sabrosas! No, esto no le cabe a nadie. Carne habían de darle, sin remedio, y cruda.

¿No ha comido usted alguna vez carne cruda? ¿Por qué no ensaya?

Pero no, que pudiera habituarse, y esto no estaría bien. No estaría bien porque los periódicos, cuando usted menos lo piense, le van a llamar fiera, y no teniendo nada de fiera, molesta.

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.

Pero ¡qué cosas! No creáis en la sinceridad de mis disquisiciones. No quiero que nadie se forme de mí un mal concepto; de mí, una persona tan inofensiva.

Lo del antropófago sí es cierto, inevitablemente cierto.

El lunes último estuvimos a verlo los estudiantes de Criminología.

Lo tienen encerrado en una jaula como de guardar las fieras.

¡Y qué cara de tipo! Bien me lo he dicho siempre: no hay como los pícaros para disfrazar lo que son.

Los estudiantes reíamos de buena gana y nos acercamos mucho para mirarlo. Creo que ni yo ni ellos lo olvidaremos. Estábamos admirados, y ¡cómo gozábamos al mismo tiempo de su aspecto casi infantil y del fracaso completo de las doctrinas de nuestro profesor!

—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 que miraba vagamente y cuya gran cabeza oscilaba como una aguja imantada.

Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y una comadrona, como quien dice del escultor Sofronisco y de la partera Fenareta. Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio.

Pero los jueces le van a condenar irremediabilmente, sin hacerse estas consideraciones. Van a castigar una inclinación naturalísima: esto me rebela. Yo no quiero que se proceda de ninguna manera en mengua de la justicia. Por esto quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago. Y creo que sostengo una causa justa. Me refiero a la irresponsabilidad que existe de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo.

Hay que olvidar por completo toda palabra hiriente que yo haya escrito en contra de ese pobre irresponsable. Yo, arrepentido, le pido perdón.

Sí, sí, creo sinceramente que el antropófago está en lo justo; que no hay razón para que los jueces, representantes de la vindicta pública ...

Pero qué trance tan duro ... Bueno ... lo que voy a hacer es referir con sencillez lo ocurrido... 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.

Así sucedió la cosa, con antecedentes y todo:



En un pequeño pueblo del Sur, hace más o menos treinta años, contrajeron matrimonio dos conocidos habitantes de la localidad: Nicanor Tiberio, dado al oficio de matarife, y Dolores Orellana, comadrona y abacera.

A los once meses justos de casados les nació un muchacho, Nico, el pequeño Nico, que después se hizo grande y ha dado tanto que hacer.

La señora de Tiberio tenía razones indiscutibles para creer que el niño era oncesmesino, cosa rara y de peligros. De peligros porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas.

Yo desearía que los lectores fijen bien su atención en este detalle, que es a mi ver justificativo para Nico Tiberio y para mí, que he tomado cartas en el asunto.

Bien. La primera lucha que suscitó el chico en el seno del matrimonio fue a los cinco años, cuando ya vagabundeaba y comenzó a tomársele en serio. Era a propósito de la profesión. Una divergencia tan vulgar y usual entre los padres, que casi, al parecer, no vale la pena darle ningún valor. Sin embargo, para mí lo tiene.

Nicanor quería que el muchacho fuera carnicero, como él. Dolores opinaba que debía seguir una carrera honrosa, la Medicina. Decía que Nico era inteligente y que no había que desperdiciarlo. Alegaba con lo de las aspiraciones —las mujeres son especialistas en lo de las aspiraciones.

Discutieron el asunto tan acremente y tan largo que a los diez años no lo resolvían todavía. El uno: que carnicero ha de ser; la otra: que ha de llegar a médico. A los diez años Nico tenía el mismo aspecto de un niño; aspecto que creo

olvidé de describir. Tenía el pobre muchacho una carne tan suave que le daba ternura a su madre; carne de pan mojado en leche, como que había pasado tanto tiempo curtiéndose en las entrañas de Dolores.

Pero pasa que el infeliz había tomádole serias aficiones a la carne. Tan serias que ya no hubo qué discutir: era un excelente carnicero. Vendía y despostaba que era de admirarlo.

Dolores, despechada, murió el 15 de Mayo del 906 (¿Será también éste un dato esencial?). 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).

Tenemos, pues, al pequeño Nico en absoluta libertad para vivir a su manera, solo a la edad de diez años.

Aquí hay un lago en la vida de nuestro hombre. Por más que he hecho, no he podido recoger los datos suficientes para reconstruirla. Parece, sin embargo, que no sucedió en ella circunstancia alguna capaz de llamar la atención de sus compatriotas.

Una que otra aventurilla y nada más.

Lo que se sabe a punto fijo es que se casó, a los veinticinco, con una muchacha de regulares proporciones y medio simpática. Vivieron más o menos bien. A los dos años les nació un hijo, Nico, de nuevo Nico.

De este niño se dice que creció tanto en saber y en virtudes, que a los tres años, por esta época, leía, escribía, y era un tipo correcto: uno de esos niños seriotos y pálidos en cuyas caras aparece congelado el espanto.

La señora de Nico Tiberio (del padre, no vaya a creerse que del niño) le había echado ya el ojo a la abogacía, carrera magnífica para el chiquitín. Y algunas veces había intentado decírselo a su marido. Pero éste no daba oídos, refunfuñando. ¡Esas mujeres que andan siempre metidas en lo que no les importa!

Bueno, esto no le interesa a Ud.; sigamos con la historia:

La noche del 23 de marzo, Nico Tiberio, que vino a establecerse en la Capital tres años atrás con la mujer y el pequeño -dato que he olvidado de referir a su tiempo-, se quedó hasta bien tarde en un figón de San Roque, bebiendo y charlando.

Estaba con Daniel Cruz y Juan Albán, personas bastante conocidas que prestaron, con oportunidad, sus declaraciones ante el Juez competente. Según ellos, el tantas veces nombrado Nico Tiberio no dio manifestaciones extraordinarias que pudieran hacer luz en su decisión. Se habló de mujeres y de platos sabrosos. Se jugó un poco a los dados. Cerca de la una de la mañana, cada cual la tomó por su lado.

(Hasta aquí las declaraciones de los amigos del criminal. Después viene su confesión, hecha impúdicamente para el público).

Al encontrarse solo, sin saber cómo ni por qué, un penetrante olor a carne fresca empezó a obsesionarlo. El alcohol le calentaba el cuerpo y el recuerdo de la conversación le producía abundante saliveo. A pesar de lo primero, estaba en sus cabales.

Según él, no llegó a precisar sus sensaciones. Sin embargo, aparece bien claro lo siguiente:

Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas.

Se me figura que andaría tambaleando, congestionado.

A un tipo que encontró en el camino casi le asalta a puñetazos, sin haber motivo.

A su casa llegó furioso. Abrió la puerta de una patada. Su pobre mujercita despertó con sobresalto y se sentó en la cama. Después de encender la luz se quedó mirándolo temblorosa, como presintiendo algo en sus ojos colorados y saltones.

Extrañada, le preguntó:

—¿Pero qué te pasa, hombre?

Y él, mucho más borracho de lo que debía estar, gritó:

—Nada, animal; ¿a ti qué te importa? ¡A echarse!

Mas, en vez de hacerlo, se levantó del lecho y fue a pararse en medio de la pieza. ¿Quién sabía qué le irían a mentir a ese bruto?

La señora de Nico Tiberio, Natalia, es morena y delgada.

Salido del amplio escote de la camisa de dormir, le colgaba un seno duro y grande. Tiberio, abrazándola furiosamente, se lo mordió con fuerza. Natalia lanzó un grito.

Nico Tiberio, pasándose la lengua por los labios, advirtió que nunca había probado manjar tan sabroso.

¡Pero no haber reparado nunca en eso! ¡Qué estúpido!

¡Tenía que dejar a sus amigotes con la boca abierta!

Estaba como loco, sin saber lo que le pasaba y con un justificable deseo de seguir mordiendo.

Por fortuna suya oyó los lamentos del chiquitín, de su hijo, que se frotaba los ojos con las manos.

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

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

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

¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!

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

¡Ahora se vengarán de él!

Pero Tiberio (hijo), se quedó sin nariz, sin orejas, sin una ceja, sin una mejilla.

Así, con su sangriento y descabado aspecto, parecía llevar en la cara todas las ulceraciones de un Hospital.

Si yo creyera a los imbéciles tendría que decir: Tiberio (padre) es como Quien se come lo que crea.