

Una luz lateral sobre *Débora*, de Pablo Palacio

Marina von der Pahlen (UBA), diciembre de 2012

Enmarcado en el proyecto “El concepto de transgenericidad en el sistema literario latinoamericano. Géneros, poéticas, lenguajes y archivos en la cultura de los siglos XX y XXI”, este trabajo es un avance de la investigación sobre el cuestionamiento de la adjudicación de una obra literaria determinada a un género específico que Pablo Palacio practicó a lo largo de su escritura de ficción.

El título de la ponencia hace referencia a un extraño y bello cuento del primer libro publicado por Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, pero “Luz lateral” no es el centro de este trabajo, sino la novela *Débora*, de 1927.ⁱ En esta ocasión, la asocio con tres fechas: 1928, 1964, 2000. Esos años se relacionan con los tres momentos fuertes que señalamos en la presentación del proyecto general: el de las vanguardias históricas, el proceso de renovación en los años sesenta, y el que abarca el último tramo del siglo XX y comienzos del XXI, en los que es posible estudiar puntos de condensación de las transformaciones que configura la transgenericidad. Son años de lecturas y operaciones relacionadas con la transgenericidad sobre los textos de Palacio, como el desplazamiento entre géneros literarios y también hacia otras artes, y en distintos soportes tecnológicos.

1928

“*Débora*. Obra de pequeño volumen, metida entre una portada de Latorre y un *ex libris* de Kanela”.
Anónimo, “Pablo Palacio, *self-made man*”

El epígrafe pertenece a una de las primeras lecturas que tenemos de la novela, contemporánea a su primera edición, en plena colaboración entre artistas de vanguardia.ⁱⁱ La unión entre la literatura y otras artes no pasa por la incrustación estática de ilustraciones al lado de un texto, sino que entre unas y otro hay un cruce enriquecedor, que es una variante de lo que en la formulación del proyecto se nombra “desplazamiento”. No solo leemos un texto en forma tradicional, sino sus ilustraciones, sus blancos, y así se establece un nuevo pacto de lectura que implica nuevas formas de leer no solo texto y en más de un sentido.

Esa primera reseña parece acompañar nuestro estudio de la transgenericidad, ya que si bien al final se decida por llamarla “novela”, desde el comienzo y en varias oportunidades *Débora* es una “obra”, tan obra como las ilustraciones que la enmarcan, es “teatro”, es “literatura [¿de qué género?] que huele a vinos generosos”. Esta lectura no se contradice ni chirría: *Débora* es obra, es teatro y es novela sin plantear las disputas que llegarían más adelante. En efecto, con el tiempo se generaron las polémicas acerca de si era cuento o novela, incluso “cuento grande”, o bien *novella*, género por el que se decide el coordinador de la edición Archivos, Wilfrido H. Corral, basado en sus trabajos anteriores de estos textos que en vez de capítulos tienen párrafos irregulares, con la intención de reproducir la fragmentación de la sociedad del momento.ⁱⁱⁱ

Pero de vuelta en 1928, tenemos la lectura citada como epígrafe y otras que celebran sin conflictos la transgenericidad de *Débora*. Radical entre los vanguardistas, Palacio no firmó manifiestos y en cambio introdujo en sus textos de narrativa sus principios acerca de qué y cómo debe y, en especial, no debe tratar la literatura. De hecho, una de las pocas historias de la literatura que lo menciona, dice de *Débora* que es “*the first Latin American metafiction*”.^{iv} Palacio no fue el primero en reflexionar sobre el proceso de escritura de una novela desde su interior, pero en una época en que el género del manifiesto está tan arraigado, *Débora* se corre de lo que se esperaba que fuese una novela, la des-coloca y se desliza hacia el manifiesto.

Entre los objetivos parciales de nuestro proyecto que están orientados a estudiar las maniobras que trastornan categorías fundamentales del espacio literario, los géneros y los desvíos retóricos encabezan la lista. A pocas líneas de haber comenzado la novela, el narrador de *Débora* plantea una opción fundamental para su personaje del Teniente: opone

El vacío de la vulgaridad
y
la tragedia de la genialidad

La tragedia, uno de los géneros más antiguos, se asocia con la genialidad, pero en cambio para el Teniente se elige “el signo matemático – (el ridículo)” (115). Desde la Antigüedad clásica, la literatura fue acosada por intentos varios de ordenamiento y clasificación en géneros.^v Muchos de esos intentos surgían de lecturas a veces forzadas; otras, de cruces asombrosos, y más de una proponía unas categorizaciones y unas definiciones que acrecentaban el caos que, por alguna razón, había que poner en orden. Frente a ese afán que multiplica y redistribuye etiquetas genéricas, el narrador de *Débora* elige un personaje marcado por el vacío, el menos, el ridículo, la nada, el no al género. Jorge Enrique Adoum retoma ese “no” para hablar no solo de los personajes de *Débora*, sino acerca de todos los de los cuentos y aun de *Vida del ahorcado*: “No llegan a ser viles: simplemente ridículos”.^{vi}

La novela no es un género tan antiguo como la tragedia, pero ya tiene algunos siglos cuando surgen escrituras que lo cuestionan, que desnudan y exhiben sus procedimientos específicos de construcción, que se rebelan contra normas que fueron productivas, pero que se han fosilizado y reducido, a fuerza de aplicarlas como meras fórmulas, en lugares comunes. Este trabajo está centrado en *Débora*, pero no puedo dejar de mencionar otros dos textos de Palacio que operan contra la novela.

Más de la mitad de “Novela guillotizada”, también de 1927, se dedica a enumerar una serie de frases hechas.^{vii} Las convenciones que regirían un texto del género novela son subvertidas por los lugares comunes que ocupan un espacio físico, pero que a fuerza de estar repetidos hasta el hartazgo ya no dicen nada. Pero también, y quizás en primer lugar, por un título que encabeza un texto desconcertante si no se acepta un nuevo pacto de lectura: una novela puede ocupar menos de dos páginas.

En segundo lugar, *Vida del ahorcado*,^{viii} de 1932, despliega una serie de escenografías posibles en una estructura de fragmentos de extensión variada, pero por lo general de menos de diez líneas, titulados con una frase y/o un número que sigue un orden aleatorio.^{ix} El

subtítulo de esta obra es “Novela subjetiva”, y continúa siendo uno de los textos más inquietantes de Palacio, como señala Noé Jitrik, uno de los pocos que se han atrevido a hacer una lectura de esta “novela”.^x

A diferencia del ahorcado Andrés, pero al igual que el posible protagonista de “Novela guillotizada”, el Teniente en *Débora* no tiene nombre: “eres Teniente y nada más” va haciendo de este oficial un pelele en una sociedad que considera(ba) en mucho lo militar. El propio título desafía al lector. Una novela realista llamada *Débora* lo engañaría lastimosamente contando las peripecias de un personaje femenino llamado Débora. En cambio, ella está presente solo al final y apenas como una lejanía, una posible bailarina de ojos azules, como mera evocación, es un nombre que no designa a un personaje actuante en la novela, y en su lugar el texto presenta al Teniente, al que sería excesivo llamar protagonista.^{xi} Es el que más aparece, pero no le pasa nada, no busca nada en el artificial mundo de la convención en que se mueve / es movido. Es un menos, un ridículo, incapaz de dejar impronta alguna en ese mundo, no hay un desarrollo suyo que constituya la madeja que habría de desovillar la novela.^{xii}

Con esto en mente adquiere mayor sentido la broma que le gastó Jorge Reyes al autor de *Débora* y al teniente Alfaro Augusto del Pozo, “poeta” perpetrador de versos como “*A lo lejos los blancos incensarios / pululan como blancos dromedarios*”. Reyes telefoneó a Palacio y con voz impostada le dijo:

Habla usted con el teniente Alfaro Augusto del Pozo. He sabido que en un inmundo librejo que usted ha publicado, se ha permitido burlarse de mí. Un oficial ecuatoriano no soporta ultraje alguno. Cuando se lo hacen lo lava con sangre. Sepa usted que donde le encuentre voy a pegarle un tiro.

Enseguida, Reyes llamó al teniente y le dijo:

Habla usted con el doctor Pablo Palacio. He sabido que con orgullo anda usted diciendo que el personaje de mi novela es usted. Sepa y entienda que yo no me preocupo de infusorios, óigame bien, de in-fu-so-rios, así usen uniforme. Ha ofendido usted mi prestigio literario y eso un escritor no lo perdona. Me importa un pepino su uniforme. Lo llamo para para decirle que donde lo encuentre le pego un tiro.^{xiii}

1964

“Nuestra alegría consiste precisamente en el hecho de que nunca podemos llegar al final de las cosas y los problemas”.
Pablo Palacio, “Sentido de la palabra verdad”

Nuestro proyecto colectivo de investigación incluye entre sus objetivos el establecimiento de linajes y genealogías. Después de los años de polémicas que sepultaron la obra de Palacio como un apátrida, hacia la década de los setenta emerge un grupo de escritores que constituye lo que se conoce como la “nueva narrativa ecuatoriana”, que deja de lado a Icaza y reconoce en Palacio su línea de filiación estética.^{xiv} Según Adoum, su literatura que se pensaba a sí misma era nueva aun cincuenta años después de haber sido escrita y por eso tenía la capacidad de mostrar un camino a seguir a los jóvenes narradores de entonces.

Estos redescubrimiento y revaloración de Palacio no hubiesen sido posibles sin la publicación de unas *Obras completas* por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1964. En efecto, la historia de las lecturas de un escritor está indisolublemente ligada a la historia de sus ediciones. En aquellos tiempos en que la fotocopidora era una novedad y no había otros soportes alternativos como los que da la tecnología actual, la falta de reediciones vedaba el acceso de a la obra a nuevos lectores.

El prólogo a esa edición está firmado por Alejandro Carrión, que también fue editor, director, vocal y escritor publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Así como la crítica anónima de 1928, Carrión no presenta a *Débora* como una novela propiamente dicha, sino como un libro, a secas. Dice: “Pablo había publicado otro libro: *Débora*. Un libro desconcertante, dislocado como un *puzzle*”.^{xv}

Esa publicación permitió ver la luz a textos que habían quedado ceñidos a su edición príncipe, hacía más de treinta años, y es muy meritoria, pero también mentirosa: no son *Obras completas* y suponen un recorte genérico interesado, ya que solo incluye los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* y las novelas *Débora* y *Vida del ahorcado*.^{xvi} Carrión excusa la falta de los cuentos aparecidos en revistas de mínima tirada, así como la de las

obras jurídicas, filosóficas y políticas que demostrarían el patriotismo cuya supuesta falta había sido denunciada por Gallegos Lara. Pero nada dice de los poemas.

Según Wilfrido Corral, la revalorización de este “escritor muerto a cánones” creció a tal punto que hizo de Palacio

la tarjeta de ciudadanía “boomista” y, entrando en el siglo veintiuno, “postboomista”, a la narrativa ecuatoriana, es nuestro Kafka y sus precursores, nuestro proveedor de buenas y malas lecturas, nuestra fuente de orgullo, nuestro problema; y ahora que está canonizado, el problema de muchos otros. (LXXXV- LXXXVI).

Recupero esta cita en relación con la transgenericidad porque esa primera edición “completa” de cuentos y novelas también puede leerse como un gesto para mostrar que el Ecuador, que en las historias literarias se circunscribía casi exclusivamente a *Huasipungo*,^{xvii} y donde no había nacido ninguna de las estrellas del “boom”,^{xviii} tenía un antepasado notable. En la misma línea, un trabajo de Hernán Lavín Cerda pone a Palacio como precursor de la nueva novela latinoamericana, emparentando directamente, por ejemplo, las reflexiones metaliterarias de *Débora* con las de Morelli en *Rayuela*.^{xix}

2000

“Luz lateral, para Débora, / boca llena de mariposas negras, / manos pálidas, para Débora, / ojos vacíos viendo a las estrellas”.
Sal y Mileto, “Débora”

La canción “Débora” es de 1996, pero alcanzó mayor difusión en 2000, cuando fue el tema musical de la miniserie televisiva de terror *La zona oscura*. Además del título de la canción, idéntico al de la novela, hay referencia a otras obras de Palacio, incluida la protagonizada por el narrador que se deleita con una música muy particular, la de “¡cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!” (13).^{xx}

Es también el año de publicación de las obras completas de Palacio en la consagratoria edición Archivos. Este hito debería ser lo suficientemente relevante para cualquier estudioso de Palacio y por eso llama tanto la atención que otra de las ediciones de buena reputación, como lo es la Biblioteca Ayacucho, que publicó en 2005 *Un hombre muerto a puntapiés* y

otros textos, afirme en el prólogo que “a ella [María del Carmen Fernández] le debemos, sin duda, la edición mejor cuidada y anotada, a pesar de la sencillez de la presentación editorial, de las *Obras completas* de Palacio publicada hasta hoy”.^{xxi} La edición de Fernández es importante, sin duda, pero en ella solo tenemos paratextos de su autoría, a diferencia de la enriquecedora diversidad de Archivos.^{xxii}

La canción, por un lado, y la publicación, por otro, son dos maneras de difundir la obra de Palacio para públicos diferentes. Probablemente los telespectadores de la miniserie de terror *La zona oscura* constituyeran un público atento y crédulo de lo que se le cuenta, bastante al contrario de lo que postulaban los textos palacianos.

Avanzando en el siglo XXI, en 2006, año del centenario del nacimiento de Palacio, hubo un buen número de homenajes. Números especiales de revistas, congresos, lanzamiento y/o difusión de lecturas de los textos palacianos desde otras disciplinas, con obras de teatro, danza, historietas, instalaciones, cortometrajes; la transgenericidad a flor de piel. Pero el propio texto de *Débora* ya encerraba, o bien al contrario, exhibía, algunos de estos aportes, como los recursos formales del cine; por ejemplo, la fragmentación para hacer un cambio rápido de escena. La fábula de *Débora* es mínima, intrascendente y no tiene importancia comparada con las reflexiones críticas e irónicas sobre ciertas formas de hacer literatura. Pero si esa mínima fábula fuera llevada al cine, y enfatizo que no sería la obra *Débora*, sino apenas lo que en ella sucede, veríamos las acciones sobreactuadas del Teniente, que además casi no habla, ya que los diálogos son pocos y breves. Es decir, esa historia llevada al cine tendría características similares a las de cine mudo, de la época de Palacio, que él conocía y le interesó tanto que en 1933 se asoció con Luis Alberto Sánchez para distribuir películas alemanas en las salas de cine del Ecuador.^{xxiii} Además, ya en 1927 este nuevo arte desplaza a la literatura como fuente de bovarismo. Cuando el Teniente imagina una escena amorosa con Micaela o Rosa Ana –de nuevo el nombre es intrascendente–, lo hace tomando como modelo

lo que ha visto en la pantalla. Por último, está el final del libro, que se resuelve al difuminar los contornos de un suave color blanco, exactamente como en el final de un film, y que inspiró una de las puestas dramáticas más difundidas de los textos de Palacio. *De un suave color blanco* fue creada en 2009 por el dramaturgo y director Arístides Vargas, que en mayo recibió el Premio El Gallo de La Habana 2012, que reconoce a grupos, instituciones y hechos significativos que constituyan un aporte al teatro de la América latina y el Caribe.

El cine no solo está presente en sus recursos formales. Participando del juego vanguardista con las tipografías, el nombre del estudio de la Metro Goldwyn Pictures está incrustado en mayúsculas, y uno de los tres deseos que tiene el Teniente cuando encuentra un sucre y que también rompen la linealidad del bloque de texto, ya que están dispuestos como las entradas de un libro de contabilidad, es “ir al cinema”. De hecho, es el deseo en que está dispuesto a invertir más de lo mitad del dinero hallado.

Sin embargo, el traspaso de un género a otro que se muestra tan fructífero en la última década para una parte de la obra palaciana fue aniquilador para otra parte poco antes de la muerte del escritor. Cuando ya había sido internado en el manicomio, su esposa encontró un único ejemplar de *Ojeras de virgen* en la biblioteca y se le ocurrió llevar esa novela al teatro. Para ello, se la habría dado al actor Marco Barahona, que “trágica” y simplemente la perdió.

A manera de cierre, tengo muy presente los comentarios de Noé Jitrik cuando en las reuniones del proyecto íbamos presentando los avances de cada trabajo individual. Estábamos preocupados por buscar e identificar el género de los textos de los que partíamos, justamente para revisar los desafíos que planteaban, que nos llevaban a identificar la transgenericidad. Noé nos dijo que quizá no fuera tan importante buscar e identificar cada norma, puntuar los elementos normativos de un género, pongamos por caso la novela, agrego yo, por si lo es *Débora*, sino adentrarnos de alguna otra manera. Quizás –ojalá– estos apuntes de hoy sumen para encararla como algo más cercano a una “Obra de pequeño volumen”.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.
- Adoum, Jorge Enrique, “Prólogo”, en Vera, Pedro Jorge (sel.), *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, N° 85, 1980
- Aira, César, “Pablo Palacio”, en *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé - Ada Korn Editores, 2001.
- Andino, Peki, “Débora”, en Sal y Mileto, *Sal y Mileto*, Quito, 1999.
- Anónimo, “Pablo Palacio, *self-made man*”, en *Renacimiento* [Loja], n. 3-4, marzo abril de 1928, reproducido en Palacio, Pablo, *Obras completas*, edición crítica Corral, Wilfrido H., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos n° 41, 2000.
- Carrión, Alejandro, “Pablo Palacio” (1964), en Manzoni, Celina, (pról. y comp.), *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Corral, Wilfrido, “Introducción del coordinador”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op. cit.
- , “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLIV, Núm. 2, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1996, pp. 451-487.
- , “La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXXV, Núm. 2, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1987, pp. 773-788.
- Chávez, Miguel Antonio, “Pablo Palacio, el centenario de un insólito”, en *letras.s5.com. Página chilena al servicio de la cultura*, Proyecto patrimonio, 2007, disponible en <http://www.letras.s5.com/mch110307.htm>, fecha de consulta 20 de octubre de 2012.
- Crisman, Louise Thorpe, “Las técnicas cinematográficas en *Débora*”, en Donoso Pareja, M. (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, Serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
- Fernández, María del Carmen, “Notas y estudio preliminar”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, Quito, Colección Antares, 1998.
- , “Pablo Palacio y el contexto socio-cultural en el Ecuador de los años veinte y treinta” y “Génesis y recuperación crítica de la obra de Pablo Palacio”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, edición crítica Corral, Wilfrido H., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos n° 41, 2000.
- Genette, Gérard, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen, 1989.

Guerrero, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, FCE, 1998.

Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”, en *Poétique*, N° 46, París, abril, 1981.

Jitrik, Noé, “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op.cit.

Lavín Cerda, Hernán, “Pablo Palacio: el vértigo de la figura” (1984), en *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura latinoamericana*, México, UNAM, 1995.

Lukács, György, *Teoría de la novela* (1920, 1962), Buenos Aires, Godot, 2010.

Manzoni, Celina, (pról. y comp.), *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

Ortega Caicedo, Alicia, “Fuga hacia adentro: *Tratado del amor clandestino*, de Francisco Proaño Arandi”, en *Kipus. Revista Andina de Letras*, Núm. 28, II semestre, 2010, Quito, pp. 33-43, disponible en repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2882/1/04-HO-Ortega.pdf, fecha de consulta 20 de octubre de 2012.

Prada Oropeza, Renato, “La metaliteratura de Pablo Palacio”, en Donoso Pareja, M. (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, op. cit.

Robles, Humberto E., “Pablo Palacio: A punta de risa (Vanguardia/postmodernidad y la vigencia de su obra)”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op. cit.

—————, “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)”, en Gabriela Pólit Dueñas, *Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, Quito, FLACSO, 2001.

—————, “Presencia y recepción polémica de la noción de vanguardia”, en *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos. 1918-1934*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2006 (2ª edición).

Schaeffer, Jean-Marie, *¿Qué es un género literario?* (1989), Madrid, Akal, 2006.

Tinianov, Jury, *El problema de la lengua poética* (1923), Buenos Aires, Dédalus Editores, 2010.

Todorov, Tzvetan, *Poética de la prosa* (1971), Barcelona, Planeta, 1988.

Valencia, Leonardo, “Pablo Palacio, breve enigma”, en *Letras Libres* Edición España, Núm. 131: “Los raros”, agosto de 2012, disponible en <http://www.letraslibres.com/print/103588>, fecha de consulta 20 de octubre de 2012.

Vallejo Corral, Raúl, “Prólogo”, en Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica N° 231, 2005.

Vila-Matas, Enrique, “El Antonin Artaud ecuatoriano”, en *Letras libres* Edición México, Núm. 29: “Ecos de Juárez”, mayo de 2001, disponible en

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-antonin-artaud-ecuatoriano>, fecha de consulta 20 de octubre de 2012.

ⁱ Palacio, Pablo, “Luz lateral”, en *Un hombre muerto a puntapiés* [1927], y *Débora* [1927], en Palacio, Pablo, *Obras completas*, edición crítica Corral, Wilfrido H., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos n° 41, 2000. Se cita por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.

ⁱⁱ Anónimo, “Pablo Palacio, *self-made man*”, en *Renacimiento* [Loja], n. 3-4, marzo abril de 1928, reproducido en Palacio, Pablo *Obras completas*, op.cit., p. 434.

ⁱⁱⁱ “*Débora* no es otra cosa que un ‘cuento grande’”, afirma Jorge Carrera Andrade en *Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555 – 1955)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959, citado por Corral, Wilfrido H., “Introducción del coordinador”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op. cit., p. xxxviii.

^{iv} González Echavarría, Roberto, y Pupo-Walker, Enrique (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, citado por Corral, Wilfrido H., “Introducción del coordinador”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op. cit., p. xc. Antes, y limitando solo a dos ejemplos, Renato Prada Oropeza tituló un trabajo de 1981 “La metaliteratura de Pablo Palacio”, en Donoso Pareja, M. (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, Serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1987. En 1991, Vladimiro Rivas Iturralde lo había llamado “el primer escritor ecuatoriano que cultivó el metalenguaje literario; el metacuento y la metanovela”, en “Pablo Palacio”, en Manzoni, Celina, (pról. y comp.), *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 122.

^v OUT PARA ACTAS. En la bibliografía revisada tanto para el proyecto como en el seminario de especialización de la cátedra de Literatura latinoamericana II, estuvimos reexaminando algunos conceptos Entre ellos, Guerrero, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, FCE, 1998; Tinianov, Jury, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dédalus Editores, 2010; Adorno, Theodor, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003; Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 2006; Genette, Gérard, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen, 1989.

^{vi} Adoum, Jorge Enrique, “Prólogo”, en Vera, Pedro Jorge (sel.), *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, N° 85, 1980, p. LVII.

^{vii} Palacio, Pablo, “Novela guillotizada”, en *revista de avance*, n° 11, La Habana, 15 de septiembre de 1927, p. 286, reproducida en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op.cit., pp. 90-91.

^{viii} Palacio, Pablo, *Vida del ahorcado* [1932], en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op.cit.

^{ix} Por ejemplo, al fragmento “5. Odio” le siguen “10”, “Reencarnaciones”, “Grito familiar”, “Oración vespertina” y “30”.

^x Jitrik, Noé, “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op.cit.

^{xi} Otras novelas nos han engañado maravillosamente siguiendo el principio de que el título revele al protagonista: *Hermanos Karamazov* D, *Anna Karenina* T, *David Copperfield*; pero Palacio ve agotado ese camino.

^{xii} Lukács, György, *Teoría de la novela* (1920, 1962), Buenos Aires, Godot, 2010.

^{xiii} Carrión, Alejandro, “Pablo Palacio” (1964), en Manzoni, Celina, (pról. y comp.), *El mordisco imaginario*, op. cit., pp. 69-70.

^{xiv} Entre los años 70 y 80, nació lo que se conoció como la *nueva narrativa ecuatoriana*, con escritores como Alicia Yáñez Cossío, Eliécer Cárdenas, Jorge Dávila, Miguel Donoso, Jorge Velasco, Javier Vásconez, Huilo Ruales y Marco Antonio Rodríguez. Abdón Ubidia: *Ciudad de invierno* (1979) y Francisco Proaño Arandi: *Del otro lado de las cosas* (1993).

^{xv} Carrión, Alejandro, “Pablo Palacio” (1964), en Manzoni, Celina, (pról. y comp.), *El mordisco imaginario*, op. cit., p 66.

^{xvi} Y plantea más de un interrogante. ¿Cómo es posible que su prologuista, Alejandro Carrión, haya omitido dos años antestoda referencia a Palacio en el *Diccionario de literatura latinoamericana: Ecuador* (1962), preparado para la OEA junto con Isaac J. Barrera?

^{xvii} Icaza, Jorge, *Huasipungo* (1934), Buenos Aires, Losada, XXXXXXXX.

^{xviii} Huelga decirlo, los cuatro grandes eran un argentino, Cortázar; un mexicano, Fuentes; un colombiano, García Márquez; y un peruano, Vargas Llosa. Pero había una quinta silla con aspirantes varios, entre ellos uno chileno, Donoso, que justamente abordó irónicamente esa “falta” del Ecuador llamando Marcelo Chiriboga, un apellidado ecuatoriano corriente, al escritor consagrado del “boom”. Donoso, José, *El jardín de al lado*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

^{xix} Lavín Cerda, Hernán, “Pablo Palacio: el vértigo de la figura” (1984), en *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura latinoamericana*, México, UNAM, 1995.

^{xx} Letra: Peko Andino; música: Sal y Mileto; grabada por Sal y Mileto en 1999 para el disco *Sal y Mileto*. La letra completa de la canción es esta: “A las dos de la mañana se ha despertado / con ojeras de virgen. / Seco de la nariz, del teniente; / se inyecta los ríos de la muerte. / Abre la única ventana del castillo / y se le escapan a la oscuridad / los pájaros de la maldad; / mientras por las calles nueve y diez, / un hombre es asesinado... / a puntapiés. / Luz lateral, para Débora, / boca llena de mariposas negras, / manos pálidas, para Débora, / ojos vacíos viendo a las estrellas. / Débora, te quedarás para siempre, / en la ventana del Castillo, / purificada, petrificada, vaciada. / Porque después de matar, / las mujeres siempre miran / a las estrellas”.

^{xxi} Vallejo Corral, Raúl, “Prólogo”, en Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica N° 231, 2005, p. X. se trata con claridad de una toma de posición de Vallejo Corral, que nos consta que conoce la edición de Archivos (en la que no participó) porque en otra nota al pie se cita un artículo incluido en esa edición.

^{xxii} En los últimos cuatro años, las nuevas ediciones de la obra de Palacio han florecido. En 2009, en Buenos Aires, Final Abierto relanzó *Un hombre muerto a puntapiés*, y lo mismo hizo Veintisiete Letras en Madrid en 2010. Ese mismo año, también en España, El Nadir recuperó *Vida del ahorcado*; en Alemania, la editorial Martin Meidenbauer tradujo sus cuentos en un tomo y proyecta otro con sus novelas. En 2012, Barataria, de Barcelona, reeditó *Débora*. Qué sucederá en seis años, cuando sus derechos de autor entren en dominio público...

^{xxiii} Esta noticia no figura en la Cronología establecida por Wilfrido Corral, pero fue recogida por la historiadora del cine ecuatoriano Wilma Granda para el Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. Disponible en <http://www.cinelatinomaericano.org/texto.aspx?cod=2616>, fecha de consulta: 12 de marzo de 2011.