«UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS»: LECTURA INTRODUCTORIA *

POR

DAVID QUINTERO

University of Washington

Un hombre muerto a puntapiés (1927), de Pablo Palacio, empieza con un cuento que lleva el mismo nombre del texto. Este relato es verdaderamente significativo por la cantidad de lecturas que propone una vez que como lectores regresamos del *corpus* narrativo palaciano a este contacto preliminar.

LA LECTURA INICIAL

«¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?» «Esclarecer la verdad es acción moralizadora» (*El Comercio*, de Quito).

¿Qué resume este epígrafe? Como lectores «ideales» no tenemos mucho tiempo para reflexionar sobre el significado del epígrafe, ya que en la sucesión de la cadena sintagmática nos encontramos rápidamente interpellados por un noticiero —si es o no ficticio no viene al caso— donde se comunica la muerte de un individuo que ha sido víctima de unos desconocidos. Al concluir el noticiero, la historia relata un proceso de especulación desembragado por la pérdida de información sobre la cotidianidad circundante: un lector ficticio, encargado de la narración en primera persona, lee el noticiero, se interesa por lo sucedido y espera la continuación del reportaje. Su interés se trunca, ya que la prensa discontinúa el reportaje. Después de esperar en vano más noticias, el lector va a la policía, donde tampoco se ha aclarado nada. No encontrando otra alternativa,

* Partes de esta investigación fueron leídas en una ponencia del XI Annual Congress of Hispanic Literatures, Indiana University of Pennsylvania, 1985.

vuelve a su casa, cae en la especulación e inventa una serie de eventos con respecto al crimen.

Podemos destacar que desde un primer instante la dinámica planteada por el cuento nos exige, por un lado, identificarnos con el mismo proceso de lectura al que el «lector ficticio» está expuesto. Por otro lado, en cuanto terminamos de leer el epígrafe y el breve noticiero, nos desprendemos como lectores «ideales» de este momento reconciliatorio de la otredad: Yo «lector ideal» paso a ser un testigo ocular de «otro lector ficticio», quien no puede escaparse de su mundo. ¿Quién es este «lector ficticio»? ¿Por qué el afán de representar un circuito comunicativo «periódico-lector» que nos involucra y nos repele inmediatamente? ¿Qué clase de relación se establece en el cuento entre el epígrafe, el noticiero y el relato mismo como partes de un todo creativo?

Estas preguntas las exploramos inmediatamente; notemos por ahora que este movimiento, que va de la «objetividad» espacial (Quito y el periódico *El Comercio*), pasa por la separación del lector ideal y desarrolla el sumergimiento del «lector ficticio» en su propia subjetividad, está representando un proceso de lectura específico. Este es justamente el propósito de este trabajo: analizar esta representación, pues pensamos que la narrativa palaciana se ilumina si la consideramos como un proyecto estético que tiene como fin, primero, desenmascarar las prácticas sociales de lectura y escritura de ficción para, segundo, hacer una crítica profunda del gusto y los efectos estéticos dominantes de la época¹. La relación del epígrafe con las otras dos partes del relato puede pensarse entonces como una proposición que integra en la ficción «los acontecimientos callejeros» con la «acción moralizadora» de «la prensa». Esta, como aparato difusor *per se* del pensamiento liberal, tiene como motor de su acción un código moralizante, salido —dado el desarrollo de la historia ecuatoriana— de la tradición conservadora.

LA LECTURA DE LA CRÍTICA

Las siguientes palabras de Agustín Cueva resumen el interés despertado por la publicación de las *Obras completas* de Palacio por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1964². A su vez, estas palabras resaltan la poca

¹ El proyecto estético de Palacio se adelanta a la pregunta «¿Qué es leer?» del filósofo marxista Louis Althusser, *Para leer «El capital»* (México: Siglo XXI Editores, S. A., 1969), p. 20.

² Citamos por Pablo Palacio, *Obras completas* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976), p. 7. Toda otra cita de los textos de Palacio referirá a esta edición y sólo se enumerará, entre paréntesis, la página.

atención que la crítica ecuatoriana en general había puesto en la obra de Palacio:

Un hombre muerto a puntapiés. Libro poblado de pesadillas y de monstruos, no se lo podía tomar, sin embargo, como un simple muestrario de seres y situaciones excepcionales. Por entre los vericuetos de la anécdota a veces estrambótica, se deslizaba una especie de espeluznante escalofrío, de terror glacial ante algo que se erguía como una frontera cercana y amenazante de lo humano. Podía tratarse, como en el caso del primer relato, de la historia trivial de un homosexual muerto a golpes en las calles de Guayaquil; mas era imposible ignorar que tras ese «fait divers» se escondía el fantasma de una muerte universal, escandalosa y fascinante³. (Subrayado nuestro.)

Es necesario recalcar que eso de «historia trivial de un homosexual muerto a golpes» es una lectura hasta cierto punto ya superada⁴. La violencia de un grupo social hacia el individuo «muerto a golpes» es lo único que se reporta en el noticiero. La prensa sólo alude implícitamente a lo de «homosexual»; además, lo que debería interesarnos es el desmontaje de los mecanismos «literarios» que el noticiero usa para conseguir el «efecto estético»⁵. En otras palabras: Agustín Cueva cae en la misma trampa que el noticiero le pone al lector ficticio: la lectura del lector ficticio no se

³ Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas: Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador* (Quito: Editorial Planeta del Ecuador, S. A., 1986), p. 155.

⁴ Una nueva interpretación de la narrativa palaciana sitúa hoy su producción en uno de los polos de la narrativa vanguardista. Nelson Osorio, en «La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa vanguardista hispanoamericana» (*Actualidades*, CELARG, 3-4, 1977-78, p. 16), explora la «nueva actitud» de autores como Julio Garmendia, Pablo Palacio, Roberto Arlt, entre otros, como una respuesta o expresión artística a la aparición de nuevas y homólogas situaciones que alteran la vida social de las urbes latinoamericanas. Específicamente, en relación a la incorporación a una dependencia monocéntrica a la metrópoli norteamericana. También Jorge Ruffinelli (*El lugar de Rulfo*, México: Universidad Veracruzana, 1980, p. 133) estudia la polémica estético-política en América Latina y se concentra en el caso de Palacio, en una lectura ideológica de «Un hombre muerto a puntapiés». Este crítico uruguayo señala que en este cuento Palacio se dirige «con claridad a instituciones y valores del mundo pequeñoburgués» y que «al mostrarnos el modo de producción del relato nos está hablando... del poder actualizador pero mixtificador de la literatura... realista».

⁵ El ensayo de Françoise Pérus *Historia y crítica literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica* (La Habana: Casa de las Américas, 1982) contiene una presentación metódica de nuestra crítica literaria durante las primeras décadas de este siglo. La relación del circuito comunicativo establecido por la literatura se discute particularmente en el capítulo «Acerca de la reproducción y transformación del 'efecto estético'».

enfoca en la naturaleza del crimen y su violencia, sino más bien en la valoración de la víctima como «un homosexual».

Dadas las contribuciones de un lector como Cueva, esta cita apunta a la incomprensión de la obra de Palacio en general. Lo extraño de este «libro poblado de pesadillas y de monstruos» se deriva no sólo de la estructuración del mensaje palaciano, sino también del número reducido de su público lector⁶. Pero esto no quiere decir que este «sujeto colectivo», receptor y productor, se encuentre hoy transformado por los cambios sociohistóricos del Ecuador y esté hoy «ávido» (o más apto) por «consumir esta literatura»⁷. (Sabemos que las transformaciones sociohistóricas por sí solas no son suficientes para cambiar la conciencia social de los individuos.) La incomprensión de esta obra puede explicarse también en relación a la verdad tácita que nuestra crítica literaria y nuestro público lector, tanto al nivel nacional como regional, no estaba a la par —en lo que respecta a un aparato conceptual de análisis— de la producción narrativa vanguardista.

PLANTEAMIENTO DE UNA LECTURA INTRODUCTORIA

La tensión establecida por el epígrafe entre la función de la prensa y el motor de su acción: comunicar lo que sucede en «la calle» desde un punto de vista «moralizador», se desarrolla en «Un hombre muerto a puntapiés» por medio de una representación dividida en dos grandes secuencias narrativas. En una ocurren las reacciones del lector ante el noticiero (espera del periódico, visita a la policía) y en la otra lo observamos imaginando los acontecimientos del crimen.

La coherencia global del relato, articulada por el establecimiento de un paralelismo entre el lenguaje del noticiero y el lenguaje de las secuencias narrativas, es subrayada en otro plano por dos polarizaciones significativas que señalan la apropiación de un lenguaje simbólico-religioso con fines de explicar lo desconocido del crimen⁸.

⁶ Esta es la concepción de Myrian Kohen en «Sociología de la función social en la obra de Pablo Palacio» (*Cultura*, 20, 1984, pp. 103-123), al catalogar la recepción de la obra palaciana en el Ecuador.

⁷ Myrian Kohen llega a esta conclusión (*ibíd.*).

⁸ Según R. Jakobson, «en la prosa son las entidades semánticas de distinta capacidad las que organizan, en primer lugar, las estructuras paralelas; y en este caso, el paralelismo de unidades por similitud, contraste o contigüidad influye en la composición de la intriga, en la caracterización de los sujetos y objetos de la acción, en el enfilado de temas de la narración» (*Lingüística, poética y tiempo*, Barcelona: Editorial Crítica, 1981, p. 112).

Por un lado, la polarización información/no información descubre la inclusión en el noticiero de un mensaje valorizante de la víctima y lo delata como una estrategia suplementaria del lenguaje de la prensa. Por otro lado, la intervención del hablante implícito * devela una segunda polarización vicio/virtud que emana del mensaje axiológico del noticiero y la relaciona con la orientación de la creatividad del lector ficticio hacia una dimensión moral.

Como expongo en este trabajo, la intervención y el distanciamiento del hablante implícito del mundo representado, conjuntamente con los indicios temáticos, tienen como resultado la iluminación de la narrativa periodística en términos de su relación con la anécdota imaginada por el lector ficticio. En el noticiero no sólo se reportan los hechos objetivos del crimen, sino que también se valoriza la integridad moral de la víctima. Por derivación, la objetividad de la narrativa periodística está escindida desde un principio por el mensaje valorizante. Es justamente este mensaje y sus efectos en la creatividad del lector ficticio lo que determina el tipo de lectura y escritura normativa que Palacio quiere representar.

EL PLANO LINGÜÍSTICO

En una primera instancia, el material lingüístico subraya la ruptura epistemológica en la mente del lector ficticio: cuando éste se relaciona con su mundo, predomina la función referencial del lenguaje, mientras que cuando se inventan los eventos del crimen, la función poética pasa a ser la dominante. Algo similar ocurre en el lenguaje del noticiero. Mientras se reportan los hechos conocidos, la referencialidad es transparente. Esta precisión se pierde en cuanto el «narrador periodístico» intenta comunicar lo desconocido del crimen:

Esta mañana, el señor Comisario... ha practicado las diligencias convenientes; pero no ha logrado descubrirse nada... Lo único que pudo saberse, ... es que el difunto era vicioso (p. 7).

Sin ninguna documentación o prueba «objetiva», esta intrusión valorativa de la víctima como «vicioso» señala la pérdida de transparencia en el lenguaje del noticiero y a la vez indica el abordaje de una dimensión extra-periodística. Dada la representación del circuito comunicativo periódico-lector, se puede decir que este cambio de referencialidad dentro del len-

* Por hablante implícito me refiero al sujeto de la enunciación que organiza y controla intencionalmente la totalidad del relato.

guaje especializado de la prensa suplementa el deseo de información en la mente del lector ficticio.

Ya que esta imprecisión en el lenguaje del noticiero apunta a «lo desconocido» del crimen, es importante hacer mención del momento en que se introduce en el relato el cambio de funciones dentro del lenguaje del narrador o lector ficticio:

Esperé hasta el otro día en que hojeé anhelosamente el Diario, pero de mi hombre no había ni una línea... Me perseguía por todas partes la frase... —¡Un hombre muerto a puntapiés! *Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente* que resolví... *reconstruir la escena callejera* (p. 8). (Subrayado nuestro.)

El abordaje de la invención o «reconstrucción», marcado por la prosopopeya «Y todas las letras danzaban», apunta, tal como lo hace la intrusión valorativa del noticiero, hacia lo desconocido de la «escena callejera». El lenguaje del noticiero hace esto refiriéndose a una dimensión moral sobrentendida, y el lector ficticio, usando un lenguaje que reclama atención sobre sí mismo. En ambos casos, la pérdida de transparencia y precisión, y el cambio hacia la función poética, expresan, similar y paralelamente, la necesidad de otro lenguaje que sustituya la información perdida y que revele lo oculto⁹.

EL PLANO TEMÁTICO

Mientras en un plano del relato el lenguaje del lector ficticio se ilumina recíprocamente con el del noticiero, en otro plano los indicios temáticos lo caracterizan como un personaje que «lee el diario de la tarde» (p. 8), tiene un «estudio» en su casa (p. 10) y fuma una «bien culotada pipa» (p. 9). Es fácil percibir que se trata de un intelectual, representante

⁹ Este «querer develar lo que está oculto: apunta al cambio de actitud de la conciencia creadora hacia el objeto estético, el que es ahora considerado como mercancía». En la narrativa periodística esto es evidente, pues se busca despertar el interés para vender más. En la narrativa de ficción, el ocultar «constituye... una excitación del relato; en un sentido lo justifica, y por eso mismo apunta a su *valor* (su validez para), que es de hecho el de una mercancía: yo cuento, dice el narrador a modo de *intercambio* con una exigencia de contra error, de verdad (estamos en una civilización donde la verdad es un valor, es decir, una mercancía)» (Roland Barthes, «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe», *Lingüística y Literatura*, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1978, p. 157).

de un sector acomodado e interesado por lo que ocurre en su sociedad. Este interés queda confirmado por sus acciones desarrolladas —principalmente— en dos niveles. No obstante, es en la actitud que acompaña a estos comportamientos y contactos del lector ficticio con su mundo —objetivo y subjetivo— donde se establece un sistema de significación que afirma su relación con la prensa y revela una solidaridad con los valores transmitidos.

En un primer nivel, las acciones reactivas al noticiero fallan en su objetivo de conseguir información de las distintas instituciones representadas. Llama la atención aquí una diferenciación —explícita e implícita— en la actitud del lector ficticio. Con la prensa el lector se muestra pasivo y espera. No cuestiona jamás la inconsistencia demostrada por la discontinuación del reportaje sin aviso alguno. Esta aceptación inmediata de los procedimientos de difusión usados por la prensa pone de manifiesto lo natural de los mismos y la actitud no crítica del lector. Por el contrario, con la policía su actitud es demandante e irónica. Se traslucen, de esta manera, primero una desconfianza total en esta institución de represión fuerte y en segundo lugar una relación social (superior/inferior) tan profunda, que el personaje-policía termina entregándole al personaje-lector la única evidencia que tiene: las fotografías de la víctima. Estas actitudes y sus resultados identifican la conciencia social del lector ficticio como una que se beneficia de las jerarquías sociales existentes, al mismo tiempo que internaliza inconscientemente los valores transmitidos por la institución de represión pasiva, la prensa. La normalidad con la que el lector ficticio acepta el lenguaje del noticiero representa, más que nada, la consolidación de un sistema ideológico, puesto que es inconsciente y no discutible, mientras que la actitud hacia la policía demuestra el deterioro de un sistema basado en la fuerza represiva violenta¹⁰.

Una vez visualizada la víctima como un hombre de facciones indígenas, el lector inventa una serie de acciones irreales dentro de la ficción del relato. En este nivel imaginario, los perímetros de su punto de vista se plasman por el contenido de la anécdota que produce y por el tratamiento despectivo que da a sus personajes imaginarios. Es singularmente significativo que, antes de inventar la anécdota, el lector ficticio relea el noticiero de la siguiente manera:

Leyendo, leyendo... quedé casi deslumbrado... Especialmente... la frase última hizo brillar mis ojos: «Lo único que pudo saberse, ... es

¹⁰ La terminología y las ideas que hacen distinción entre las diferentes instituciones estatales como aparatos represivos se extraen de Louis Althusser, *Los aparatos ideológicos del Estado* (México: Siglo XXI Editores, S. A., 1969).

que el difunto era vicioso.» Y yo, ... leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes... El único punto que me interesó desde entonces fue comprobar qué clase de vicio tenía el difunto. (Las mayúsculas pertenecen al texto de Palacio, p. 9.)

Evidentemente, esta relectura reenfoca la recepción del lector ficticio hacia lo desconocido y delimita también su interés e imaginación a una dimensión moral. La relación periódico-lector dada hasta aquí como una identificación e internalización inconsciente de lo transmitido por la prensa es ahora redefinida por el lector como teniendo un único punto de interés: «comprobar qué clase de vicio tenía el difunto». En efecto, esta explicación de la búsqueda del «vicioso» en el relato une la valoración de la víctima como «vicioso» del periódico con la transformación del lector en productor de ficción. En la mente del lector ficticio, esta transformación está íntimamente ligada con el potencial artístico de la polarización vicio/virtud.

La imaginación del lector ficticio sitúa su anécdota en los «arrabales oscuros» de la ciudad. La víctima es caracterizada como un hombre sin oficio, que no trabaja y que tiene «una desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo, hasta que por un impulso fatal hubo de terminar con el trágico fin que lamentamos» (p. 12). Se trata de una «desviación» o «vicio» homosexual. Las acciones del homosexual, según la imaginación del lector ficticio, están exclusivamente dirigidas a la satisfacción de su «impulso fatal». Por derivado, lo incontrolable de su «vicio» lo lleva a entrar en conflicto con un personaje «obrero». De esta manera, las asociaciones mentales ponen en un mismo medio a personajes representativos de trabajadores y a otro perteneciente a un grupo «inmoral» y ocioso. La confrontación del obrero con el «vicioso sin oficio» ofrece el clímax de la anécdota y de la totalidad del relato: el homosexual intenta seducir a un adolescente hijo del obrero, y éste, al defenderlo, mata al homosexual a puntapiés.

Agotadas todas las opciones que se le ocurren a este lector ficticio, dada la sugestiva valoración de la víctima (resaltada por la relectura del noticiero), su producción artística revela una visión llena de prejuicios individuales y colectivos, de clase y de casta. De aquí que su lógica, distorsionada por la valoración moral, concluya que la víctima se merece el castigo o la muerte por el «vicio» que lo domina. De igual manera que el obrero no se convierte en su criminal, sino en un restablecedor del orden, el crimen es —paradójicamente— un acto de justicia llevado a cabo en defensa de la inocencia y en contra del vicio. La visualización del conflicto en estos términos representa la confrontación de dos miembros de

un sector asociado por el medio ambiente, donde uno rompe un código moral y otro se encarga de restablecerlo. Este código es el mismo que ha sido apelado por la prensa como suplemento de la información que desconoce y que, como resultado, ha delimitado la imaginación artística del lector ficticio.

La carga positiva puesta en el obrero-asesino está en clara oposición al vicio encarnado por la víctima-ociosa. El obrero y su familia están propensos a los peligros del medio en que viven y esto justifica su defensa. Tanto la imaginación del lector ficticio como el comportamiento de su personaje obrero se rigen por una oposición vicio/virtud, derivada de un mismo código moral estructurador del orden social. Sin embargo, a pesar de la identificación del lector ficticio con los valores que controlan el comportamiento del obrero, en su producción artística se distancia despectivamente de este personaje, al describirlo con las mismas palabras y expresiones que usa para explicar el origen del vicio de la víctima: «Y después: ¿cómo se encarnizaría Epaminondas (el obrero), agitado por el *instinto de perversidad...*?» (p. 14; paréntesis y subrayado nuestros). En la imaginación del lector ficticio, tanto el obrero como la víctima son representantes de un sector asociado que está propenso a caer bajo el dominio de sus instintos.

En suma, la actitud despectiva del lector ficticio hacia el personaje policía y hacia sus personajes imaginarios, descritos todos con facciones indígenas, demuestra una conciencia de diferenciación etnocéntrica. Por igual, tanto el policía como los personajes imaginarios son asociados —en diferente grado— con la fuerza represiva, la violencia instintiva y con el vicio. Esta conciencia de lo instintivo y violento en otro grupo étnico, además de subrayar un desfasado prejuicio de casta, contrasta con el trabajo intelectual del lector ficticio. Sin embargo, debemos notar que es la prensa la que captura la imaginación del lector con la violencia de su titular, «Un hombre muerto a puntapiés», y que una vez hecho esto, lo abandona a la especulación, no sin antes sugerir el vicio como justificación del crimen. En efecto, estamos frente a la representatividad de un verticalismo ideológico represivo, si notamos que la prensa hace una suerte de violencia con respecto a la imaginación y creatividad del lector: lo captura dentro de un espacio semántico regido por valores trascendentales. De aquí que la actitud despectiva y etnocéntrica constituya, en el relato, una ironía dramática, pues el lector ficticio no se da cuenta de que su imaginación está siendo violentada por la prensa. La ficción de la anécdota imaginaria perpetúa, por su parte, esta clase de violencia al reproducir un conflicto en los términos simbólico-religiosos antes mencionados.

EL PLANO COMPOSITIVO

Durante todo el relato, el lector ficticio se muestra a sí mismo como personaje de su propia historia, presentando su perspectiva de clase acostumbrada al mando y prejuiciada hacia otros grupos sociales. Pero esta caracterización y el tratamiento irónico de este personaje es obra del hablante implícito, cuya intervención en el relato está firmemente marcada. Es el hablante implícito quien, hábilmente distanciado de la historia, organiza y controla el proceso de enunciación del relato. Desde la inserción del epígrafe que antecede a la totalidad narrativa, la constitución de los paralelismos lingüístico-semánticos, el uso de los diferentes colores tipográficos y hasta el juego con los espacios en blanco de la página, la voluntad constructiva del hablante implícito nos exige participar en la producción de sentido en el texto ¹¹.

Este sentido emana, en primer lugar, de la tensión anticipada por el epígrafe entre la narrativa periodística y la narrativa de ficción, y en segundo lugar, del desnudamiento de los mecanismos accesibles a la narrativa para la manipulación de la información. Desde la perspectiva totalizante del hablante implícito, ambas narrativas aparecen como reproduciendo —paralelamente— aquellos valores pertenecientes a la clase social que tiene en su poder los mecanismos de intercomunicación y participación oficial: la prensa y la ficción. Esta oficialidad, obvia en la prensa, es menos evidente en la producción artística del lector ficticio, pero es igualmente importante: al no contradecirse el mensaje valorizante de la víctima, la ficción imaginada por el lector ficticio reproduce estéticamente los valores transmitidos oficialmente ¹².

CONCLUSIÓN DE LOS PLANOS

El énfasis puesto en el circuito comunicativo en general trasluce no sólo una desmitificación de la prensa como institución transmisora de va-

¹¹ Jonathan Culler, en *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (New York: Cornell University Press, 1975), estudia cómo la distribución de los elementos tipográficos en la página trae ya consigo una serie de convenciones y estrategias de lecturas. Especialmente en el capítulo «Poetics of the Lyric».

¹² Esta problemática la estudia a nivel regional Mabel Moraña, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1984).

lores predominantes, sino también una burla roedora del arte producido por los intelectuales liberales. O sea, este arte que apropia la calle y la «chusma» indígena como objeto artístico, pero cuyo sujeto narrador desconoce y desprecia el referente que usa¹³.

La actitud paródica del hablante implícito y su alejamiento del mundo representado destaca que tanto la prensa como la práctica de la escritura de ficción constituyen el ejercicio de un poder capaz de servir como instrumento de dominación y consolidación. La valoración de la víctima por la prensa y la reconstrucción de «la escena callejera» apropian su legitimidad de un lenguaje religioso-conservador, marcado por la oposición vicio/virtud y por el simbolismo ritualístico de la purificación urbana por medio de la eliminación de un sector que encarna el vicio y la ociosidad. Así entendidos, los mecanismos de intercomunicación y participación social fundamentan su labor difusora y creativa en un esfuerzo de organización de la experiencia colectiva bajo un orden jerárquico-celestial. Tanto el intelectual como la prensa se sienten guardianes de ese orden¹⁴.

El proyecto estético palaciano se expresa así, desde su cuento preliminar, como un ataque primero a la lectura normativa del «lector ficticio» y segundo a sus resultados o la producción de ficción con efectos estéticos llenos de valoraciones «idealistas». Esta praxis social palaciana extrañó y extraña porque apunta a la necesidad de transformar la producción narrativa y la práctica de la lectura, dado que éstas constituyen vehículos de las formas de conciencia social. De aquí que en «Un hombre muerto a puntapiés» se apropian críticamente los mecanismos narrativos de la prensa y la ficción, para buscar «el descrédito de las realidades presentes (y para) ... invitar el asco de nuestra verdad actual»¹⁵ (paréntesis nuestro). La praxis social de Palacio o su escritura se nutre

¹³ Antonio Cornejo Polar, en *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista en el Perú* (Lima: Lasontay, 1980), critica los diferentes niveles de separación del mundo indígena usados por los narradores peruanos.

¹⁴ Estos elementos, sacados de un simbolismo religioso, se encuentran presentes en la retórica y en los discursos desarrollados por dictadores tan recientes como Pinochet. Las fuentes de este simbolismo están establecidas por las metaforizaciones culturales que forman parte de la conciencia social de los individuos. Véase, para un estudio de esta clase de discurso, Neil Larsen, *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin American* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983).

¹⁵ Carlos Manuel Espinosa, en *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976), p. 103, recopila una serie de cartas de Pablo Palacio; en una de ellas nuestro autor expresa su deseo de «desacreditar las verdades presentes», de una manera diferente, como un «expositor», no como un «encauzador».

de los elementos y fenómenos culturales para delatarlos como otra arena de la lucha ideológica y política de clases, en un momento en que la mayoría de los narradores ecuatorianos se esforzaban por «denunciar y protestar», sin reflexionar sobre la ideología del «realismo indigenista».

REPRESENTATIVIDAD Y CONCLUSIÓN

Toda la problemática del mensaje axiológico de la prensa y la ficción tiene entonces que ser vista bajo la lupa de la íntima relación política que empezaba a consolidarse en el Ecuador de los años veinte: «frente al problema económico-social», conservadores y liberales tienen muy «tenues» diferencias, «las grandes familias distribuyen sus miembros entre los dos partidos que en el orden social ejercen una función similar: mantener la armonía del sistema guardando y protegiendo los intereses del grupo blanco dominante»¹⁶. Agustín Cueva, en su ensayo *El proceso de dominación política en Ecuador*, señala correctamente que ni siquiera el reformismo «juliano» en 1925 pudo cambiar este estado de cosas:

Y es que, como ocurrió con la revolución liberal, una transformación política que no modifica de manera radical la estructura económica está condenada a pactar con el adversario que creyó derrotar; y los militares del 25 tuvieron que hacerlo más pronto que los liberales...¹⁷

Si, por un lado, la afirmación ideológica de los principios democrático-liberales tuvo como proyecto integrar las grandes masas indígenas y las capas medias bajas a una ilusión colectiva de la que no formaban parte, por otro lado, dados sus pactos socioeconómicos con los conservadores, tenían que controlarlas para evitar los riesgos que una apertura tal significaba en la conciencia conservadora y su sociedad cerrada. Los paralelismos semántico-formales del relato, la identificación total del lector ficticio con la narrativa periodística, la actitud no crítica, la transmisión del mismo código de valores, todo esto apunta a una relación entre sujetos narradores pertenecientes a un mismo proyecto ideológico-político que persigue mantener y resguardar el orden establecido. De aquí la necesidad de apropiar y exaltar a personajes obreros con rasgos indígenas, de opo-

¹⁶ Osvaldo Hurtado, *El poder político en el Ecuador* (Barcelona: Editorial Ariel, 1981), pp. 147-148.

¹⁷ Agustín Cueva, *El proceso de dominación política de Ecuador* (Quito: Editorial Belén, 1981), p. 27.

nerlos a otro grupo de mano de obra «ociosa» y «malo» y, por último, de ocultar la explotación por medio de la glorificación del trabajador. Tanto los productores del gusto estético dominante de la época como su público pertenecen y contribuyen —consciente e inconscientemente— a la consolidación de este orden social. «Un hombre muerto a puntapiés» desmonta una lectura y critica una práctica de escritura que actúa como mediadora —con sus efectos estéticos— de los valores dominantes en la sociedad ecuatoriana. Este cuento introductorio establece los cambios —en la práctica social de Palacio, su escritura y lectura de su sociedad— que posibilitan lo «extraño», lo «raro» de su narrativa. Y es que, como nos dice Miguel Donoso Pareja, la narrativa de Palacio es un cambio del realismo social ecuatoriano que va del «discurso metonímico» o «distributivo» (sucesión causal) al discurso «integrativo» o «metafórico» (yuxtaposición e intercambio de sentidos) de un realismo abierto o de mayor profundidad¹⁸. Este es el significado profundo de esta lectura introductoria, la transformación y el cuestionamiento del modo mismo de producción narrativa.

¹⁸ Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30* (Quito: Editorial El Conejo, 1985).