



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de Investigación Teórica

Feminidad y anomalía: personajes en la narrativa de

Pablo Palacio

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Carla Dennisse Caravedo Nieto

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Carla Dennisse Caravedo Nieto declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Magíster María Cecilia Velasco
Tutor del Proyecto de Investigación Teórica

Magíster Andrés Landázuri
Miembro del tribunal de defensa

Magíster María Paulina Briones
Miembro del tribunal de defensa

Resumen

La colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), del escritor ecuatoriano Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil, 1947), posee una serie de personajes en los cuales la feminidad y la anomalía aparecen estrechamente relacionadas. En este trabajo describiré de qué manera la feminidad se muestra como un defecto en algunos personajes masculinos de la colección. En segundo lugar, identificaré las características físicas y morales que se presentan como anomalías en los personajes femeninos. Por último, examinaré la forma en que el humor y la violencia intervienen en la construcción de los personajes anómalos y cuestionan el concepto de feminidad.

Palabras clave: anomalía, personajes femeninos, humorismo, violencia.

Abstract

The collection of short stories *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), by the Ecuadorian writer Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil, 1947), has a series of characters in which femininity and anomaly seem closely related. In this work, I will describe how femininity is shown as a defect in some male characters in the collection. Secondly, I will identify the physical and moral characteristics that are presented as anomalies in the female characters. Finally, I will examine the way in which humor and violence intervene in the construction of anomalous characters and question the concept of femininity.

Keywords: anomaly, female characters, humorous, violence.

Índice

Feminidad y anomalía: personajes en la narrativa de Pablo Palacio

Introducción.....	2
Capítulo I: La feminidad como anomalía en el personaje masculino	
Los visible/innombrable.....	9
Vicio o enfermedad.....	16
Capítulo II: La feminidad anómala en los personajes femeninos	
Anomalía física.....	24
Anomalía moral.....	36
Capítulo III: Humor y violencia sobre los personajes anómalos	
Anomalía irrisoria.....	43
Humorismo y violencia.....	51
Conclusiones.....	61

Introducción

Desde 1927, cuando se publicó la colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*, la obra de Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil, 1947) ha generado varias discusiones críticas y enfoques de lectura. Ese mismo año aparecieron tres comentarios adjudicados a Gonzalo Escudero y Martín de Casanovas en las revistas *Llamarada* y *Avance* respectivamente¹. Dichos textos elogiaban la narrativa palaciana y la alineaban a los principios de la literatura vanguardista que Escudero había expuesto un año antes en la revista *Hélice*.² En contraposición a esto, Joaquín Gallegos Lara criticó la obra del escritor lojano por considerar que eludía la realidad y trataba con un “izquierdismo confusionista las cuestiones políticas”.³ Para el autor de *Las cruces sobre el agua*, la literatura de la época debía responder a un proyecto político de tinte marxista y, por lo tanto, producir obras comprometidas con lo que él denominaba “realismo integral”. De esta forma, la literatura de Palacio se vio, desde sus inicios, envuelta en la discusión entre vanguardia y realismo.

Por su parte, en 1930 Benjamín Carrión publicó su *Mapa de América*, un conjunto de ensayos donde destacó la “apuesta a la modernidad” ejercida por la obra palaciana, al mismo tiempo que vinculó la prodigiosidad artística del autor con algunos

¹ El comentario de Gonzalo Escudero, «Pablo Palacio y su primer libro», *Llamarada*, n° 3 (28 de enero de 1927); fue reproducido en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, ed. por Miguel Donoso Pareja (La Habana: Casa de las Américas, 1987), 449-452. Por su parte, en la revista de origen cubano se publicaron durante el mismo año: una breve presentación de Palacio y su cuento «Las mujeres miran las estrellas», *Avance*, n° 3 (15 de abril de 1927) y; una reseña de *Un hombre muerto a puntapiés*, *Avance*, n° 4 (abril, 1927). Mientras la primera no llevaba firma, la segunda es firmada por M.C., iniciales que se atribuyeron Martín de Casanovas, editor de la revista. Ambos textos fueron reproducidos por primera vez en: Celina Manzoni, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (Buenos Aires: Biblos, 1994).

² Me refiero al manifiesto que inaugura dicha revista fundada por Escudero, publicado en *Hélice*, n° 1 (abril de 1926). Reproducido en: Humberto Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción trayectoria y documentos. 1918 -1934* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2006), 105-106.

³ Joaquín Gallegos Lara, «Hechos, ideas y palabras: La vida del ahorcado», *El Telégrafo* (Guayaquil, 11 de diciembre de 1933). Reproducido en *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976), 85-87.

desafortunados datos de su vida personal.⁴ Carrión introdujo en la obra de Palacio una dimensión biográfica que, “repetida puntualmente por casi toda la crítica posterior, se constituyó [...] en un componente mágico que más tarde se conformará como mito de origen del artista”.⁵ De esta forma se construyó lo que Celina Manzoni ha denominado la “metáfora de la enfermedad”,⁶ una coartada que la crítica utilizó durante mucho tiempo para explicar los textos de Palacio y que planteó una relación causal entre el estado mental de sus últimos años de vida y su habilidad literaria. Esto, en conjunto con una operación crítica que se encargó de invalidar y ocultar la vanguardia artística ecuatoriana,⁷ dejó la obra de Palacio sin un contexto literario a través del cual leerla. Como consecuencia, Palacio pasó a ser considerado un escritor “raro”, un ejemplo aislado en el panorama literario nacional. Con respecto a esto, Raúl Vallejo menciona:

Los críticos contemporáneos ya han demostrado, basados en las publicaciones de la época y en el estudio de la recepción crítica de sus textos, que su obra fue producida bajo el paradigma literario de la vanguardia latinoamericana. Lo que sucedió para que la “rareza” de Palacio haya perdurado es que la vanguardia, por razones de la lucha ideológica que se da durante la construcción de un canon, fue relegada a un plano secundario.⁸

En 1991, María del Carmen Fernández distancia la obra de Palacio de las lecturas biográficas y de las discusiones en torno a la vanguardia para ubicarla en lo que denomina “realismo abierto”, un concepto acuñado por Miguel Donoso Pareja en su

⁴ Benjamín Carrión, «Pablo Palacio», en *Mapa de América* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1930), 61-98.

⁵ Celina Manzoni, «Lectores y lecturas de Pablo Palacio», *Guaragua* 14, n° 33 (primavera del 2010), 63.

⁶ Manzoni, *El mordisco imaginario...*, 16.

⁷ Operación que Manzoni denomina «El escamoteo de la vanguardia ecuatoriana», en *El mordisco imaginario...*, 18-21.

⁸ Raúl Vallejo, «Lucidez teórica y exclusiones mutuas». *Guaragua* 14, n° 33 (primavera de 2010): 83.

ensayo «Los grades de la década del treinta».⁹ Se trataría, pues, de “una tendencia literaria que, preocupada de los problemas sociales y enraizada en el medio ecuatoriano, no respondió, sin embargo, a los lineamientos del realismo social combativo”.¹⁰ La perspectiva con que Fernández abordó la obra de Palacio abrió el campo a una nueva serie de interpretaciones. Pero no es hasta hace un tiempo relativamente corto que dicha obra empezó a ser analizada por medio de categorías contemporáneas.

En 1995, Michael Handelsman realiza una lectura del cuento «La doble y única mujer» tomando como punto de partida el carácter dual del personaje. El crítico identifica en este cuento dos tipos de ente social femenino: el de la mujer tradicional, sometida por los prejuicios que la constituyen como mujer; y el de la nueva mujer, que ve la necesidad de construir espacios propios en los que trascender.¹¹ Dos años después, Pedro Artieda escribe *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*,¹² un análisis que se interesa por la construcción de personajes homosexuales en la narrativa del siglo XX. El primer capítulo de este trabajo pone en diálogo el cuento «Un hombre muerto a puntapiés» con el psicoanálisis y la historia de la homosexualidad. Es de particular interés que Artieda tome como punto de partida la obra de Palacio. Pero él no es el único que otorga importancia a dicho cuento en el contexto de las temáticas *queer*. En 2013, Raúl Serrano edita una compilación de cuentos ecuatorianos con personajes homosexuales que lleva el título *Cuerpo adentro. Historias desde el clóset*. El primer cuento de la compilación es «Un hombre muerto a puntapiés», y con respecto a él

⁹ Miguel Donoso Pareja, «Los grandes de la década del treinta» (Quito: El Conejo, 1985). Reproducido recientemente en Miguel Donoso Pareja, *Obras completas* (Manta: Mar Abierto, 2014), 162-366.

¹⁰ María del Carmen Fernández, *El Realismo Abierto de Pablo Palacio en la Encrucijada de los 30* (Quito: Libri Mundi, 1991), 119.

¹¹ Michael Handelsman, «Una doble y única lectura de “Una doble y única mujer” de Pablo Palacio», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 24, n° 2 (noviembre de 1995): 3-23.

¹² Pedro Artieda, *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana* (Quito: Eskeletra, 2003).

Serrano escribe lo siguiente: “Palacio abrió un boquete por el que empezaría a drenar esa otra sangre, agua del silencio, que hasta entonces se había mantenido en el subsuelo, bullente”.¹³ Tanto Artieda como Serrano intuyen que el cuento de Palacio es el primero, o al menos de los primeros, en poner en discusión el tema de la homosexualidad en la narrativa ecuatoriana.

A pesar de estas lecturas, en «El canon literario andino desde los estudios de género», Diego Falconí identifica el siguiente problema: el concepto de canon literario ha sido objeto de críticas y revisiones por parte de diversas áreas académicas; sin embargo, en el contexto del canon literario andino, la academia tradicional, tanto regional como nacional, muestra cierta reticencia hacia el desarrollo de una crítica desde los estudios de género.¹⁴ Para dar cuenta de la situación, el autor toma la figura de Palacio como eje principal del debate, evidenciando cómo por mucho tiempo la crítica eludió abordar la obra palaciana desde una perspectiva sexo-genérica. Falconí resalta que, durante el mismo año, Raúl Serrano participó en la edición de la antología antes mencionada y de un volumen académico titulado *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*.¹⁵ El volumen reproduce una serie de textos críticos en torno a la obra de Palacio, pero ninguno de ellos incluye una perspectiva sexo-genérica. Este acontecimiento lleva al autor a plantearse las siguientes preguntas:

¹³ Raúl Serrano, «Cuerpo adentro. Voces, visiones y revelaciones desde y fuera del clóset», en Raúl Serrano, ed., *Cuerpo Adentro. Historias desde el clóset* (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013), 17.

¹⁴ Diego Falconí, «El canon literario andino desde los estudios de género; cargar con el peso de la hetero(marica)geneidad contradictoria: El caso de Pablo Palacio», *Caracol* 1, n° 9 (2015): 199. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5253547>

¹⁵ Alicia Ortega y Raúl Serrano, ed., *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/ Doble Rostro, 2013). Cabe recalcar que este libro es una edición ampliada de la revista *Guaragua* 14, n° 33 (primavera de 2010), de la cual citamos varios artículos en este trabajo.

¿Por qué la visibilización de la sexualidad sirve como herramienta para justificar el afán creativo de diferentes autores de ficción pero no para posicionar una ruta crítica desde los estudios de género en la propia academia? ¿Qué hace que Palacio encarne la dicotomía visibilidad/ocultamiento en estos dos procesos de canonización (antologización y crítica) de la época reciente?¹⁶

La tradición crítica se ha encargado de examinar la obra de Palacio desde diferentes aspectos, pero sobre todo desde los tópicos de realismo y vanguardia. Dichos enfoques han sido fructíferos para los procesos de canonización a los que se refiere Falconí, pero al igual que él, considero que el género “es un compartimento del saber al que la academia ecuatoriana no ha querido dar la bienvenida formal, aunque de algún modo, más espiritual que carnalmente, ya esté presente”.¹⁷ La interpelación desarrollada por Falconí me ha servido de base para plantearme el realizar una lectura de la obra palaciana desde una perspectiva de género.

Desarrollaré un análisis de los nueve cuentos que conforman la colección *Un hombre muerto a puntapiés*, donde pondré en diálogo las nociones de feminidad y anomalía. Considero que el conjunto de estas obras posee una serie de personajes en los cuales la feminidad se manifiesta, o bien de forma anómala: un atributo propio del cuerpo que se torna defectuoso; o bien como anomalía: una característica que no corresponde al cuerpo. La relación entre feminidad y anomalía permite cuestionar, por medio del humor, las condiciones corporales que los discursos convencionales imponen al concepto de lo femenino. Por lo tanto, en este trabajo me propongo cumplir con tres objetivos. Primero, describir de qué manera la feminidad aparece como un defecto en personajes masculinos en los que se insinúan prácticas homosexuales. Segundo,

¹⁶ Falconí, «El canon literario andino...», 202.

¹⁷ Falconí, «El canon literario andino...», 209.

identificar las características físicas y morales que se presentan como anomalías en los personajes femeninos de la colección. Por último, examinar cómo el humor y la ironía intervienen en la construcción de los personajes anómalos y cuestionan el concepto de feminidad. Por medio de este recorrido, observaremos que lo femenino, abordado desde una perspectiva de extrañeza, ocupa un lugar importante en la narrativa de Palacio.

El concepto de feminidad será abordado tomando como referencia los trabajos de Marta Lamas y Judith Butler en torno al género. En el prefacio escrito en 1999 para *El género en disputa*, Butler menciona lo siguiente: “Las normas de género [...] los *ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad adecuadas e inadecuadas* [...] establecen el campo ontológico en el que se puede atribuir a los cuerpos expresión legítima.¹⁸ Pretendo analizar cómo los personajes de Palacio aparecen como cuerpos ilegítimos debido a que no cumplen con esas feminidades y masculinidades adecuadas. Mediante los planteamientos desarrollados por Lamas y Butler, y con la ayuda de un compendio de textos que examinan la normatividad femenina y las relaciones jerárquicas dentro del mundo homosexual en América Latina, desarrollaré el primer capítulo de mi trabajo. En este, describiré cómo la feminidad se convierte en la dicotomía visible/innombrable cuando se presenta en los personajes masculinos de los cuentos «Un hombre muerto a puntapiés» y «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z». También determinaré la forma en que la feminidad adjudicada a los personajes Octavio Ramírez y el joven Z se ve representada por medio del vicio y la enfermedad que cada uno padece.

¹⁸ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007), 28-29. Las cursivas son mías.

En el segundo capítulo revisaré las nociones de anormalidad y anomalía desarrollados por Michel Foucault en *Los anormales*, un curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1975.¹⁹ A partir de esta revisión, identificaré las anomalías físicas y morales de los personajes femeninos en los cuentos «La doble y única mujer», «Brujerías», «Las mujeres miran las estrellas» y «El cuento». En el tercer capítulo examinaré la relación entre humor y violencia a través de la cual se construyen los personajes de la colección. Me interesa ubicar las características de lo risible descritas por Henri Bergson en su ensayo *La risa*, que se encuentran presentes en los cuentos anómalos de Palacio. Mediante las nociones bergsonianas examinaré la caricaturización de los personajes femeninos de «Señora», y «Luz lateral». Por último, me interesa revisar brevemente la distinción planteada por Luigi Pirandello entre lo cómico y lo humorístico. Es esta distinción la que me permitirá relacionar el carácter risible de los personajes anómalos femeninos con la violencia ejercida sobre los mismos dentro de la mayoría de los cuentos, pero sobre todo en «El antropófago».

¹⁹ Michel Foucault, *Los anormales. Curso del Collège de France*, traducción de Horacio Pons (Madrid: Akal, 2000).

Capítulo I: La feminidad como anomalía en el personaje masculino

Lo visible/innombrable

La primera interrogante que es necesario discutir, y que examinaré a lo largo de todo este trabajo, corresponde al concepto de la feminidad. He dicho que en este capítulo describiré la forma en que la feminidad aparece en los personajes masculinos de los cuentos «Un hombre muerto a puntapiés» y «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z». Mi proposición parecería establecer una contradicción: ¿puede la feminidad presentarse en un personaje al que califico de masculino? El aparente carácter excluyente entre lo masculino y lo femenino lleva a que la existencia simultánea de ambos rasgos en un solo cuerpo sea considerada como anormal. La revisión de los conceptos de sexo y género, al igual que su ubicación en el marco de lo cultural, permitirá comprender mejor mi propuesta.

Para Marta Lamas el género adquiere forma a través de un doble movimiento: “como una especie de filtro cultural con el que interpretamos el mundo, y también como una especie de armadura con la que constreñimos nuestra vida”.²⁰ Esto implica que el género se constituye en un ejercicio de simbolización a través del cual las diferencias biológicas entre mujeres y hombres se traducen al medio cultural determinando lo femenino y lo masculino. La distinción entre sexo y género radicaría, entonces, en el plano de la clasificación: mientras el sexo masculino (hombre) y femenino (mujer) indica tipologías sexuales/reproductivas, los géneros femenino y masculino establecen

²⁰ Marta Lamas, «Cuerpo: diferencia sexual y género», *Debate feminista* 10 (septiembre 1994): 3.

roles sociales. Pero los procesos culturales por los que se construye el género se encargan de que dichos roles aparezcan como naturales al sexo.

El género marca la percepción de lo social atribuyendo “características exclusivas a uno y otro sexo en materia de moral, psicología y afectividad”;²¹ y al mismo tiempo interviene en nuestra autopercepción instituyendo los límites de la normalidad. Los espacios a los que podemos acceder y las características que debemos asumir en nuestra construcción social se determinan por el tipo de órganos sexuales con que el que nacemos. Dicha determinación es artificial, pero aparece como natural gracias a todo un proceso de legitimación, que utiliza los discursos oficiales para controlar y ocultar la construcción política de un sujeto normado por el sexo.

La política debe preocuparse por esta doble función del poder: la jurídica y la productiva. De hecho, la ley produce y posteriormente esconde la noción de “un sujeto anterior a la ley” para apelar a esa formación discursiva como una premisa fundacional naturalizada, que posteriormente legitima la hegemonía reguladora de esa misma ley.²²

Michel Foucault desarrolló gran parte de sus estudios en torno a la relación entre sexualidad y normatividad. Para este autor francés, el surgimiento de una serie de profesiones ligadas al análisis de la sexualidad a partir del siglo XVIII se vincula con un ejercicio de poder cuyo objetivo es garantizar los niveles de natalidad y el desarrollo de individuos económicamente productivos.²³ Se construye, así, una “economía política de la población” que, a través “una red de observaciones sobre el sexo”,²⁴ norma las prácticas sexuales excluyendo aquellas que no cumplen una función reproductiva. El

²¹ Marta Lamas, «Diferencia de sexo, género y diferencia sexual», *Cuicuilco* 7, n° 18 (enero-abril 2000): 3.

²² Butler, *El género en disputa...*, 48.

²³ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 1, *La voluntad de saber*, traducción de Ulises Guiñazú (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014), 20-29.

²⁴ Foucault, *Historia de la sexualidad...*, 29.

planteamiento de Foucault sirve para introducir una tercera arista en la discusión: el sexo, como categoría biológica, determina los roles y comportamientos que el individuo debe asumir en el ámbito social, pero también las prácticas sexuales y eróticas que lleva a cabo en su vida privada.

El imaginario en el que sexo, género y prácticas sexuales deben funcionar como una misma unidad actúa sobre los personajes construidos por Palacio. Me interesa determinar el papel que los narradores tienen en la construcción de los protagonistas de los dos cuentos seleccionados. Ambos poseen narradores homodiegéticos que participan, como investigador y testigo, en el desarrollo de las historias. En «Un hombre muerto a puntapiés», el personaje-narrador se obsesiona con una noticia que lee en el periódico: el asesinato de “un hombre de apellido Ramírez” al que unos desconocidos propinaron patadas por el simple hecho de “haberles pedido un cigarrillo”.²⁵ A este narrador la escena le parece hilarante y ríe satisfactoriamente al leer la noticia. Durante varios días espera obtener más información del asesinato, pero el periódico no vuelve publicar nada sobre lo sucedido. Es entonces que decide convertirse en investigador y penetrar “en el misterio de por qué se mata a un ciudadano de manera tan ridícula”.²⁶

El narrador desarrolla un irónico monólogo a través del cual intenta determinar el método de investigación propicio para alcanzar su objetivo. Decide utilizar la inducción, un método que le resulta maravilloso por consentirle plantear probabilidades a partir de la escasa información obtenida. El relato se construye como una parodia de la novela policiaca, en la que la investigación se convierte en una serie de suposiciones injustificadas. Al releer la noticia del periódico, el narrador presta especial atención a la

²⁵ Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», en *Obras completas*, edición y notas de María del Carmen Fernández (Quito: Libresa, 2013), 80.

²⁶ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 81.

frase final: “lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso”.²⁷ A partir de esta característica inexacta el relato se convierte en la reconstrucción, o más bien en la invención, del móvil del asesinato.

Yo, por una fuerza que Ud. no puede comprender, leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes. [...] El único punto que me importó desde entonces fue comprobar qué clase de vicio tenía el difunto Ramírez. Intuitivamente había descubierto que era... No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras.²⁸

El vicio otorgado a Ramírez consiste en la práctica de la homosexualidad, una característica que no es demostrable más que en la imaginación del narrador. Como vemos en el fragmento citado, la supuesta homosexualidad de Ramírez aparece como un vicio innombrable que atenta contra la moral establecida. Algo muy similar sucede en «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z». El protagonista de este cuento es un joven estudiante de medicina que, irónicamente, va adquiriendo una serie de enfermedades aprendidas en sus clases. El narrador del cuento es C, quién se presenta como un cercano amigo de Z. La estructura del texto adquiere la forma de un pequeño catálogo médico en el que se describe la etiología (causa) y las consecuencias de las enfermedades padecidas por Z. Cada apartado lleva como título el nombre de una enfermedad en letras cursivas, con excepción de uno titulado *Capítulo de lectura prohibida*. En este capítulo, C relata que su amigo adquirió una “vergonzosa infección uretral”. La etiología de dicha enfermedad, al igual que el vicio de Ramírez, aparece como algo innombrable —“conocida pero inefable”, describe el narrador—.²⁹

²⁷ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 82.

²⁸ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 82-83.

²⁹ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z», en *Obras completas...*, 140.

Con respecto a esto último, es preciso señalar que ciertas perspectivas médicas han establecido una relación entre las infecciones del tracto urinario (ITU) en varones jóvenes y las prácticas homosexuales. La anatomía del sexo femenino facilitaría el traslado de bacterias desde la zona anal hacia la uretra, generando así una mayor frecuencia de ITU en mujeres. Un estudio colombiano, por ejemplo, determina que entre el 40 y 50% de las mujeres padece una ITU alguna vez en su vida, “contrario a la situación de los hombres menores de 50 años, en quienes las ITU presentan una baja prevalencia”.³⁰ El mismo estudio señala que, en el caso de hombres jóvenes “se ha documentado la asociación de las ITU con relaciones homosexuales” debido al contacto directo de la uretra con la zona anal. Si bien este tipo de discursos parecen no hacer más que documentar estadísticas con respecto a las enfermedades, cabe señalar que las mismas pueden reforzar cierto tipo de prejuicios hacia la homosexualidad. Tomando en cuenta que el relato de Palacio ironiza la seriedad del discurso médico, podemos comprender que la decisión del narrador al no nombrar la etiología de la enfermedad responde precisamente a una posición de prejuicio. Es por ello que una infección urinaria pasa a ser designada como un apartado de “lectura prohibida”. El silencio de C coincide con el del investigador en «Un hombre muerto a puntapiés». Ambos representan un tipo de moral característico de la época en que fueron escritos los relatos.

Artieda reconoce este rasgo en la literatura de Palacio cuando menciona que el escritor lojano “supo describir los imaginarios [...] que edificaron los pensamientos de las primeras décadas del siglo XX. Lo hizo inventando o recreando personalidades con

³⁰ Claudia Orrego, Claudia Henao y Jaiberth Cardona, «Prevalencia de infección urinaria, uropatógenos y perfil de susceptibilidad antimicrobiana», *Acta médica colombiana*, n° 34 (2014): 352.

criterios comunes y cargadas de prejuicios”.³¹ El estilo burlesco con que Palacio retrata estas personalidades se evidencia cuando el narrador acude a la comisaría a solicitar información sobre el caso de Ramírez. El oficial pregunta si el narrador es pariente del difunto, ante lo que él responde: “—No, señor —dije yo indignado— ni siquiera le he conocido. Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más... —Y me sonreí por lo bajo. ¡Qué frase tan intencionada!”³² La fingida indignación se corresponde con la actitud de aquellas “señoras” cuya moral se vería agredida al nombrar el vicio de Ramírez. Ambos narradores representan la hipocresía de una moral que, de forma sádica, construye y reconstruye la violencia ejercida sobre un cuerpo anómalo.

Ahora bien, ¿de qué forma la feminidad interviene en esta dinámica de lo visible/innombrable? En cuanto al vínculo entre género y sexualidad, Judith Butler señala: “no estoy afirmando que ciertas formas de práctica sexual den como resultado ciertos géneros, sino que en condiciones de heterosexualidad normativa, vigilar el género ocasionalmente se utiliza como una forma de afirmar la heterosexualidad”.³³ Ni el sexo ni la identidad de género tendrían que estar estrictamente relacionadas con las prácticas sexuales de los individuos. Sin embargo, la normatividad del género apunta hacia la normatividad heterosexual. En este sentido, y en respuesta al afán por la concordancia entre sexo, género y sexualidad, el incumplimiento de la norma heterosexual conlleva a que los personajes de estos cuentos adquieran una serie de características, tanto físicas como psicológicas, que serían consideradas femeninas dentro de la lógica del género. En el caso de Ramírez, su feminidad toma forma a través de un dibujo. Sin realizar mayores cuestionamientos, el policía entrega unas fotografías

³¹ Artieda, *La homosexualidad masculina...*, 34.

³² Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 83.

³³ Butler, *El género en disputa...*, 13.

de la víctima al investigador. Este último estudia minuciosamente la imagen del difunto y luego traza su silueta en un papel. Pero no conforme con la imagen obtenida, el narrador decide agregarle un busto de mujer.³⁴ Este es el primer rasgo visible que representa el vicio innombrable de Ramírez.

En *La dominación masculina*, Bourdieu identifica una serie de oposiciones homólogas que se construyen de acuerdo a la oposición masculino/femenino: arriba/abajo, activo/pasivo, recto/curvo, duro/blando, vertical/horizontal, seco/húmedo, fuera/dentro, público/privado.³⁵ Estas divisiones arbitrarias responden a una lógica del género, en la cual lo femenino es relegado al plano de lo secundario, lo inferior, lo débil. Podemos identificar cómo algunas características atribuidas a lo femenino van construyendo la imagen del joven Z. La primera enfermedad que presenta el personaje es el reumatismo articular agudo, y resulta sugerente cuando al hablar de su etiología se menciona “la maldición de las habitaciones húmedas”.³⁶ La humedad, como campo de lo femenino, parece haber rodeado constantemente al protagonista de este cuento. Más tarde el joven Z padece de várices, una enfermedad que, al igual que las infecciones urinarias, suele relacionarse con la anatomía femenina, y más aún con costumbres femeninas: usar tacones, lencería ajustada, cruzar las piernas y cualquier otra actividad que impida la correcta circulación de la sangre. Resulta llamativo el siguiente fragmento, donde Z habla por única vez a través del relato de su amigo.

En habiendo dos causas promotoras de este terrible mal: las causas profesionales y las mecánicas, una de las dos debe, irremediablemente, haber operado sobre mi organismo. La prolongada posición vertical... Mozos de

³⁴ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 84.

³⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama, 2000) 20.

³⁶ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia...», 140.

hotel... ¿He dicho yo mozos de hotel? Pero debo sentarme ¿por qué estoy parado? Las ligas... ¿por qué me pongo ligas?³⁷

El joven Z se presenta como un personaje que frecuenta hoteles y mozos, que usa ligas; pero además como un personaje cuya corporalidad fluctúa entre lo activo y lo pasivo: estar de pie, estar sentado, vertical, horizontal. Los personajes aquí analizados están en un constante estado de transición hacia lo que es considerado femenino. Ramírez busca un hombre sobre el cual arrojarse y “lloriquear, quejarse lastimeramente, hablarle de sus torturas”.³⁸ Más adelante examinaré la forma en que esta feminidad se presenta de manera ridiculizada. Lo que me interesa acentuar por ahora es que la insinuación de prácticas homosexuales en estos dos cuentos nunca se ve consumada. En lugar de ello, el género opera sobre los personajes y los obliga a adquirir características femeninas. La transgresión de la heterosexualidad los convierte en transgresores del género, y esa transgresión es identificada como un mal innombrable.

Vicio o enfermedad

Es evidente la arbitrariedad con que la identidad del protagonista se construye en «Un hombre muerto a puntapiés». El narrador otorga al personaje las características que según él corresponden a su vicio. Incluso le designa un nombre: “Octavio Ramírez (un hombre con la nariz del difunto no puede llamarse de otra forma)”.³⁹ La voluntad del narrador tal vez no es tan distinguible en el segundo cuento. Debido a que C se presenta como amigo de Z, parecería reconstruirlo de forma leal. Pero al igual que Ramírez, Z no es más que un personaje al que se adjudican una serie de señas particulares que no puede refutar. Ambos están condenados a hablar solo mediante la autoridad de sus narradores.

³⁷ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia...», 141.

³⁸ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 87.

³⁹ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 85.

Y, ¿acaso no parecen estos narradores actuar con un tanto de malicia hacia los personajes? El propio narrador de «Un hombre muerto a puntapiés» admite: “Después... después me ensañé contra él [...]”.⁴⁰

La relación entre narradores y personajes se establece de una forma jerárquica, en la que Z y Ramírez parecen ir degradándose a medida que son contruidos como figuras de los relatos. Luego de ir a la comisaría y no obtener más información que dos fotografías a partir de las cuales realiza su dibujo, el narrador empieza a confeccionar la historia detrás del asesinato de Ramírez. La primera operación consiste en alinearlo con una serie de identidades marginales: “Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años; Octavio Ramírez andaba escaso de dinero; Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero”.⁴¹ Nos hallamos frente a una serie de particularidades que convierten a Ramírez en un sujeto improductivo vagando por las calles en mitad de la noche, sin trabajo, sin dinero, sin nacionalidad, sin juventud. La característica que no se nombra es la de la homosexualidad, representada posteriormente por el busto de mujer, pero esta característica será la más evidente al construir las acciones del personaje.

En un fingido acto de honradez, el narrador decide ir descartando aquellas posibilidades que pudieron motivar el crimen contra Ramírez, antes de revelar lo que él considera el verdadero motivo. Pero cualquier otra posibilidad habría de ser menos vergonzosa que la de su “vicio”. Sobre este recae la normatividad del género, una mirada ante la cual las relaciones heterosexuales se califican como “normales” y

⁴⁰ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 84.

⁴¹ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 85.

“naturales”, y lo restante como “anormal”, “antinatural”, “inmoral” e “ilegítimo”.⁴² En cualquier caso, el rechazo hacia Ramírez se consolida en el rechazo hacia una identidad que escapa al género. Butler identifica esta peculiaridad hacia la construcción de la homosexualidad:

La sexualidad normativa consolida el género normativo. [...] Una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género. [...] Me propuse entender parte del miedo y la ansiedad que algunas personas experimentan al “volverse gays”, el miedo a perder el lugar que se ocupa en el género.⁴³

En el caso de los cuentos de Palacio, no son solo protagonistas los que temen desbordar el lugar que ocupan en el género, sino los narradores quienes evidencian el rechazo que la sociedad expresa hacia ellos. Son estos mismos narradores quienes deciden adjudicar roles femeninos a los personajes. La feminización cumple, por una parte, el papel de reubicar en el género unas identidades que rompen con la normatividad heterosexual. Por otra, establece una jerarquización de la heterosexualidad sobre la homosexualidad, basada en la jerarquización de lo masculino sobre lo femenino. Bajo la lógica del género, todo aquello que corresponda al bando de lo femenino estará dotado de una connotación de inferioridad. Pero más allá de esto, todo aquello que escape de la feminidad normativa, de la sexualidad normativa, estará dotado de un carácter pernicioso. Así, el personaje vicioso y enfermo amenaza con corromper a sus contrapartes.

⁴² Carlos Lomas, «¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres», *Cuadernos de trabajo social* 18 (2005): 263.

⁴³ Butler, *El género en disputa...*, 12.

El vicio de Ramírez aparece como un impulso incontrolable. El narrador lo imagina como un sujeto desesperado y tembloroso, que deambulaba por las calles observando con anhelo el cuerpo de los hombres que se encontraba en el camino. Primero, el personaje intenta acercarse a un obrero corpulento de quien recibe el rechazo y la burla: “intentó una sonrisa melosa, de proxeneta hambrienta [...] El otro soltó una carcajada y una palabra sucia; después siguió andando, lentamente, haciendo sonar fuerte, sobre las piedras, los tacos anchos de sus zapatos”.⁴⁴ Este fragmento marca la diferencia entre el obrero y Ramírez, entre el hombre y el vicioso. Mientras el primero aparece acompañado de los adjetivos “recio”, “brusco”, “fuerte”, “ancho”; el segundo es descrito como “pálido”, “meloso”, “hambrienta”, “abandonada”. Los dos últimos adjetivos resultan sugerentes, pues determinan la oposición entre la masculinidad del obrero y la femineidad de Ramírez. Pero, además, acentúan la superioridad con que un personaje observa al otro y lo rechaza.

La presencia de lo femenino en un personaje masculino aparece como símbolo de inferioridad y representa el dominio de lo masculino en el imaginario cultural. La dominación masculina no tiene más que argumentos míticos, pero como bien señala Bourdieu, la fuerza de su orden radica en que está tan naturalizado que no necesita justificarse.⁴⁵ Bajo este contexto, dotar a los personajes de características femeninas constituye empequeñecerlos, condenarlos a la dominación de un poder masculino. Mientras a lo masculino corresponde “el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, [...] de todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares”; lo femenino está situado “en el campo de lo interno, de lo húmedo [...] lo invisible o

⁴⁴ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 87.

⁴⁵ Bourdieu, *La dominación masculina*..., 23.

vergonzoso”.⁴⁶ En ello radica la “desgracia acaecida por el joven Z” y también lo ridículo de la situación de Ramírez.

En un estudio antropológico en torno a la prostitución masculina en São Paulo, Néstor Perlongher determina una serie de dinámicas de dominación instituidas en la lógica del género. Mientras en la prostitución femenina, de conocido carácter heterosexual, se reconoce una relación de dominancia del cliente sobre la prostituta, en la prostitución masculina, mayoritariamente homosexual, existe una jerarquización que responde al nivel de masculinidad o feminidad de los participantes: “La superioridad económica del pagador puede ser, hasta cierto punto, compensada por la exaltación de la masculinidad del prostituto, en detrimento de la inferiorización del cliente maricón”.⁴⁷ Al igual que estas dinámicas descritas por Perlongher, en los cuentos de Palacio la feminidad de un sujeto masculino supone una característica de inferioridad.

El orden simbólico que instauro el género impone “el alejamiento masculino de cualquier conducta asociada convencionalmente a la feminidad”,⁴⁸ e incluso llega a fundamentar el miedo a lo femenino dentro de las dinámicas homosexuales. Un estudio sociológico realizado durante el año 2019 examina las actitudes hacia la feminidad gay en Perú, reportando cierto nivel de rechazo a propósito de las expresiones femeninas que pueden adoptar hombres homosexuales. Algunos entrevistados indicaron que los comportamientos femeninos los ubicaban en situaciones de vulnerabilidad: “A mí me incomoda, porque pienso que nos hace más propensos a ser víctimas de violencia”; “Los gais afeminados deberían de medir un poco sus conductas ¿por qué ponerse en bandeja de plata?”. Otros incluso manifiestan su propia aversión hacia dichos comportamientos:

⁴⁶ Bourdieu, *La dominación masculina...*, 45.

⁴⁷ Néstor Perlongher, *La prostitución masculina* (Buenos Aires: Ediciones Urraca, 1993), 10.

⁴⁸ Lomas, «El otoño del patriarcado...», 263.

“Su forma de comportarse o de vestirse como mujeres, yo lo detesto”.⁴⁹ Este rechazo hacia la manifestación de lo femenino, presente tanto en personas heterosexuales como homosexuales, puede verse representado en los cuentos de Palacio. Para el obrero de «Un hombre muerto a puntapiés», la homosexualidad no es más que un motivo de burla, puesto que puede mirar despectivamente a Ramírez y reafirmar en él su masculinidad, su superioridad. Pero Ramírez se transforma en amenaza cuando intenta acercarse a un muchacho:

A poca distancia y con paso apresurado iba un muchacho de catorce años. Lo siguió [...] lo cogió del brazo [...] dio un salto y lo abrazó. Entonces el galopín, asustado, llamó gritando:

—¡Papá! ¡Papá!

Casi en el mismo instante, y a pocos metros de distancia, se abrió bruscamente una claridad sobre la calle. Apareció un hombre de alta estatura. Era el obrero que había pasado antes por Escobedo.⁵⁰

La feminidad, antes irrisoria, ahora se convierte en peligro, en un vicio que amenaza con corromper la juventud. Resulta significativa la constitución del personaje que se encarga de castigar el comportamiento de Ramírez: Epaminondas, el obrero, no sólo aparece como símbolo de la masculinidad, sino de la sexualidad normativa, de la moralidad y de la productividad. Frente a la identidad marginal e improductiva de Ramírez, Epaminondas ocupa el lugar del obrero y del padre, productor y reproductor, que protege al joven, el futuro obrero, de las manos del vicio. Llama la atención, además, el nombre otorgado a este personaje “justiciero”. Leamos lo que anota al respecto María del Carmen Fernández:

⁴⁹ Renzo Estela Vargas, *Actitudes hacia la feminidad gay. Estudio cualitativo con varones homosexuales limeños* (Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2019), 32 y 33.

«<https://doi.org/10.19083/tesis/625493>».

⁵⁰ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 87- 88.

Epaminondas: General tebano (418-326 a.d.C.) Conocido por su equilibrio y sentido de la justicia. Conviene recordar que Epaminondas era homosexual y que venció a Esparta con un ejército cuyo pelotón de choque estaba formado por 300 hombres homosexuales. Esta condición, que en la Grecia clásica no era señal de debilidad, afeminamiento o comportamiento vicioso, sí adquiere dichos rasgos en la sociedad que Palacio critica. De ahí la ironía que implica haber elegido este nombre para designar al personaje “justiciero”, quien niega con su crueldad y encarnizamiento gratuitos el verdadero valor del general tebano.⁵¹

La inminente corrupción moral de Ramírez aparece como enfermedad en el joven Z. Si Ramírez había “tenido desde pequeño una desviación en sus instintos”,⁵² el “nunca bien admirado” joven Z padeció “una enfermedad gravísima”.⁵³ El vicio y la enfermedad se inscriben como un continuo sentimiento de culpa en los personajes. Antes de morir, Ramírez se negó rotundamente a declarar los detalles sobre su agresión, lo que lleva al narrador a concluir que el protagonista había mentido para ocultar la verdadera razón del ataque. Por su parte, Z vive con la paranoia de que su enfermedad se manifieste físicamente: “Todas las noches se llevaba la mano al ‘sitio’, tembloroso, presintiendo encontrarse de improviso con la gran bomba que le vapulearía los muslos”.⁵⁴ Es este temor el que convierte a Z en una suerte de hipocondriaco, esperando siempre por la enfermedad.

El discurso médico a través del cual C reconstruye la identidad de su amigo Z se transforma en el medio de castigo ante el comportamiento inmoral, pues suplanta el papel que Epaminondas cumple en «Un hombre muerto a puntapiés». El asesinato de

⁵¹ María del Carmen Fernández, en las notas al pie de Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 88.

⁵² Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 86.

⁵³ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia...», 140.

⁵⁴ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia...», 141.

Ramírez no pasa de ser una noticia olvidada. Solo el narrador del relato se interesa por saber acerca de ella, pero la “investigación” del móvil del asesinato termina por convertirse en una actividad satisfactoria: “¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!”⁵⁵ De igual forma, la muerte de Z genera en C una falsa tristeza: “¿Una lágrima? Oh, así lo ponen en las coronas fúnebres. Una lágrima sobre los huesos de mi amigo”,⁵⁶ concluye con sarcasmo. Los relatos presentan la indiferencia ante la muerte de un hombre al que califican como “totalmente vulgar”,⁵⁷ y de un joven estudiante que “podía morir como un perro”⁵⁸ sin recibir la compasión de nadie. La anomalía de Octavio Ramírez y del joven Z se expresa en su feminidad. Catalogados como viciosos y enfermos, estos personajes son vistos como seres de comportamientos inmorales; es por ello que sus muertes pasan casi desapercibidas.

⁵⁵ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 88.

⁵⁶ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia...», 143.

⁵⁷ Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés»..., 84

⁵⁸ Palacio, «Relato de la muy sensible desgracia...», 140.

Capítulo II: La feminidad anómala en los personajes femeninos

Anomalía física

Si bien es cierto que la dimensión biográfica que Benjamín Carrión introdujo en la obra de Palacio dio origen a algunas lecturas que contribuyeron al mito del escritor “excéntrico” o “loco”,⁵⁹ otros rasgos anotados por este autor permitieron el desarrollo de lecturas mucho más fructíferas en el ámbito teórico. Me interesa en particular la noción de anormalidad que Carrión identifica en los personajes de Palacio. El sintagma “anormalidad normal”, que aparece por primera vez en *Mapa de América*, ha sido utilizado de forma repetida por autores como Michael Handelsman, Celina Manzoni, Alicia Ortega, Humberto Robles y Raúl Vallejo para comentar la obra palaciana. Son estos mismos autores quienes, en gran medida, han contribuido a la desmitificación de Palacio, al recurrir a la anormalidad como una categoría teórica/estética dentro de los textos narrativos, y no como una característica biográfica del escritor. Examinemos brevemente lo que escribió Carrión:

Sus personajes [los de Palacio] 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 nos dé patrones corrientes, tipos de a ciento en la calle, encarnadores de la generalidad, de la serie humana. Al contrario, sus casos son clínicos: el pederasta, el antropófago, el sifilítico. Y bien: lo admirable en Palacio es que estos personajes, dentro de su arbitrariedad, son

⁵⁹ Para explicar la prodigiosidad de Palacio, Carrión recurre a un episodio de la infancia del autor en la que, con tres años de edad, sobrevive a una caída por una cascada en su ciudad natal: “Pero cuando comenzó a sanar de sus setenta y siete cicatrices, las palabras, que antes del accidente eran difíciles, babosas, surgieron llenas de inteligencia. Y en la curiosidad infantil que iba descubriendo las cosas, como alguien que despierta de una larga letargia cataléptica, había siempre el acierto de las relaciones y las comparaciones: parecía una persona mayor” (*Mapa de América*, 73).

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.⁶⁰

Este comentario crítico efectúa una operación triple en torno a los personajes. Primero, sugiere cierto nivel de independencia entre ellos y su creador, pues van sueltos de la mano del autor/Dios. Desde mi punto de vista, sin embargo, la independencia no implica la desvinculación entre la subjetividad del autor y su obra, sino que sirve para desplazar la importancia concedida a la biografía de Palacio en la construcción de los personajes anómalos, para atribuírsela al poder de la imaginación literaria del escritor. Luego, se establece un carácter de marginalidad: los seres creados por Palacio se salen de la línea normativa. No son corrientes ni generales, sino extraordinarios y específicos. En mi interpretación, su anormalidad conlleva a que se vean abandonados ante la violencia del texto, sin la protección del autor/Dios. Por último, se vislumbra una interpelación hacia el concepto de normalidad. La aparente extrañeza de los personajes parece perderse en la cotidianidad y desdibujar los límites entre lo normal y lo anormal.

En este capítulo describiré algunas características que hacen que los personajes femeninos de los cuentos de Palacio se ubiquen en el ámbito de esa “anormalidad normal”. Para ello, primero es preciso que delimite el concepto de anormalidad y, aun más, la idea de anomalía que sugiero en el título de mi ensayo. Michel Foucault analiza la incorporación del término “anormal” en los peritajes médico-legales durante los siglos XVIII y XIX. El supuesto papel del psiquiatra consistiría en verificar si el sujeto criminal posee “anomalías mentales que puedan relacionarse con la infracción en

⁶⁰ Carrión, *Mapa de América...*, 84.

cuestión”.⁶¹ Sin embargo, Foucault identifica una función distinta: el psiquiatra debe determinar el carácter de perversidad y peligrosidad del sujeto evaluado. Se trata de la elaboración de un *continuum* médico judicial, cuya función radica en proteger el cuerpo social ante la amenaza de la anormalidad. Su constitución está ligada “al funcionamiento de un poder que no es ni el poder judicial ni el poder médico: un poder de otro tipo que yo llamaría, provisoriamente y por el momento, poder de normalización”.⁶² Este poder no se ocupa de determinar la culpabilidad del individuo sobre el acto delictivo para castigarlo, sino de vigilar y homogeneizar el cuerpo social.⁶³

En el texto de Foucault, anormal y anomalía poseen cierto nivel de correspondencia. En concreto, anomalía aparece como la característica patológica que constituye al sujeto anormal. Por otra parte, en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari plantean una diferencia entre estos dos términos: mientras anormal califica “lo que no tiene regla o contradice la regla”, anomalía designa “lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización”.⁶⁴ El sujeto anómalo se convierte, para los coautores franceses, en la representación de lo múltiple en oposición a lo uno; de lo diverso frente a lo homogéneo. A pesar de que en este trabajo utilizo con frecuencia los planteamientos de Foucault, me he inclinado por interpretar la anomalía de los personajes palacianos con el sentido subyacente ofrecido por Deleuze y Guattari. La anomalía se convertirá, en este caso, en el camino de fuga que nos permita desviarnos de una concepción única y homogénea de lo femenino.

⁶¹ Foucault, *Los anormales...*, 35.

⁶² Foucault, *Los anormales...*, 47.

⁶³ Para una revisión profunda de las nociones de castigo y vigilancia, y su relación con el poder normalizante, revisar: Michel Foucault, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón del Camino (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015).

⁶⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos. 2004), 249.

Foucault identifica tres figuras que constituyen el ámbito de la anomalía, cada una de las cuales responde a un espacio determinado de normalización. La primera de ellas es la figura del “monstruo humano”, cuyo ámbito de infracción es el más amplio: “lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma, y su forma, no solo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza”.⁶⁵ Al romper con las leyes de la naturaleza, la anormalidad del monstruo humano se manifiesta de la forma más visible. Su anomalía, que al mismo tiempo es la más extrema y la menos frecuente, aparece por medio de características físicas. De igual manera, el monstruo humano está ligado a cierto componente mágico, comprendiendo la magia como aquello que se opone a las leyes naturales.

Dos cuentos de Palacio en los que podemos observar la transgresión de los límites de la naturaleza que constituyen la monstruosidad son «La doble y única mujer» y «Brujerías». El primero presenta una narradora-protagonista que, concibiéndose a sí misma como una sola entidad, posee las características físicas de una pareja de hermanas siamesas. Es decir, una mujer con dos cuerpos unidos por medio de la columna vertebral. Esta particularidad, la de que el personaje se identifique como un solo sujeto y no como dos, plantea desde el inicio la dualidad que determina su anomalía. Por su parte, «Brujerías» es la suma de dos relatos pequeños que habían sido publicados un año antes de la aparición de *Un hombre muerto a puntapiés*, en los números tres y cuatro de la revista *Hélice*. En esta sección me interesa trabajar con la «Brujería primera», narración en la que una bruja se enamora del muchacho que acude a ella en busca de una pócima para conquistar a otra mujer. La bruja está descrita en los siguientes términos: “flaca y barriguda como una tripa inflada a la mitad”, y poco después: “Babosa y

⁶⁵ Foucault, *Los anormales...*, 57.

arrugada [...] [con una] espléndida nariz borbona, ancha y colorada, ganchuda, acatarrada”.⁶⁶ La descripción de la doble y única mujer resulta mucho más compleja, pues implica la reflexión del propio personaje en torno a su individualidad. “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi vientre de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. [...] mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir —robustecida— hasta la región coxígea”.⁶⁷ Ambos personajes están marcados por la deformidad física. Sus cuerpos no coinciden con las normas de la naturaleza, pero sobre todo no encajan con las normas que regulan el cuerpo femenino. Como vemos, en el caso de «La doble y única mujer» la anormalidad física supone, además, la necesidad de deformar un lenguaje que resulta insuficiente para representar a la protagonista.

El personaje de la bruja posee una connotación negativa de larga trayectoria en la cultura y la literatura. Según algunas perspectivas, su construcción está fundada en el temor hacia la mujer y su vínculo con la naturaleza. Respecto a esto, Marta Lamas menciona: “si bien la diferencia entre hembra y macho es evidente, que a la hembra se les adjudique mayor cercanía con la naturaleza (supuestamente por la función reproductora) es un hecho cultural”.⁶⁸ Pero esta misma construcción que recluyó lo femenino a la esfera de lo privado y la naturaleza, excluyendo su acceso a los espacios de poder público, facilitó el desarrollo de cierta sabiduría que, paradójicamente, pasó a ser considerada antinatural. En consecuencia, la figura femenina en relación al conocimiento de la naturaleza se convirtió en símbolo de perversidad:

⁶⁶ Palacio, «Brujerías», en *Obras completas...*, 100 y 101.

⁶⁷ Pablo Palacio, «La doble y única mujer», en *Obras completas...*, 120.

⁶⁸ Marta Lamas, «Antropología feminista y la categoría de género», *Nueva antropología* 8, n° 30 (1986): 178.

La pintura prerrafaelista y simbolista, en la segunda mitad del siglo XIX, se pobló de [...] toda clase de hechiceras y brujas, perversas que [...] reforzaron la iconográfica advertencia que conllevaba la cada vez mayor adquisición de conocimientos y la reivindicada profesionalización por parte de las mujeres.⁶⁹

Dicha perversidad se traduce en una anomalía física, similar a la que caracteriza a los personajes de los cuentos aquí analizados. El monstruo humano descrito por Foucault está formado por la mezcla de dos elementos que no deberían estar juntos según la naturaleza: la mezcla de dos reinos, de dos especies, de dos individuos en un mismo cuerpo, de dos sexos, de la vida y la muerte.⁷⁰ Con respecto a la brujas, llama la atención la creencia de que “el demonio les otorgaba el don de la transformación en otras formas, principalmente en la de animales”⁷¹. En el caso del cuento de Palacio, si bien la bruja no presenta características animales, sí demuestra tener el conocimiento de la transformación, conocimiento que ella utiliza para vengarse del desinterés amoroso del muchacho.

Por medio de engaños, la bruja hace que el muchacho y la joven que él pretende conquistar beban un filtro mágico. Pero en lugar de hacer que estos dos se enamoren, la bebida obliga a la pareja a correr involuntariamente hacia el campo. Una vez que se encuentran frente a la casa de la bruja, el muchacho empieza, ante la estupefacción de la amada, a convertirse en un árbol de naranjo. Sus arterias se transforman en raíces que lo inmovilizan junto a la ventana de la bruja. Mediante el hechizo, la bruja mezcla los

⁶⁹ Ma. Cristina Hernández Gonzales, «Las mujeres sabias son peligrosas. De las brujas a la científicas en el arte de Evelyn Morgan», en *Las mujeres y la construcción cultural* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018), 92.

⁷⁰ Foucault, *Los anormales...*, 63.

⁷¹ Isabel Merino Gonzales, «El miedo a las brujas. Conocimiento, sexo, paganismo, mujer y cristiandad: la construcción de un chivo expiatorio» (Tesis de maestría, Universidad pública de Navarra, 2014), 13. <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/14489>

reinos animal y vegetal. Esta, satisfecha, estornudaba cada mañana sobre el naranjo. La narración interpela al lector cuando menciona: “Imagínese usted que una vieja como esa le refresca la cara con su catarro”,⁷² recalcando por medio de esto el carácter aún humano de árbol. El personaje se convierte, entonces, en una amenaza que rompe con el orden natural de las cosas. Pero la anormalidad del monstruo presenta una contradicción: su anomalía, aquello que lo convierte en un ser contranatural proviene, en realidad, de la naturaleza misma.⁷³ El poder de la bruja viene de su relación con la naturaleza, una relación que es impuesta, pero cuyo empoderamiento logra desestabilizar la norma.

En el caso de «La doble y única mujer», la anomalía física de la protagonista aparece de forma mucho más evidente. Pero además de un cuerpo doble, el personaje presenta características que pueden ser adjudicadas a ciertos estereotipos de lo femenino y de lo masculino: una de las partes posee “la cara fina y blanca. Hay dulces sombras de pestañas”, mientras en la otra “las mismas facciones son endurecidas por el entrecejo y por la boca imperiosa”.⁷⁴ Michael Handelsman determina que la protagonista de este cuento puede representar dos tipos de ente social femenino que deben convivir en el espacio moderno. Una —la más débil— es la mujer tradicional, sometida ante las convenciones de lo femenino. La segunda —la parte que domina al personaje— es la nueva mujer, que intenta libertarse de “los límites sociales en que se había encerrado”.⁷⁵ Una segunda interpretación hecha por este autor sugiere que el personaje representa a un homosexual que ha decidido asumir una identidad de género doble.⁷⁶ La parte primera de la que habla la narradora correspondería —según esta lectura— al lado masculino de

⁷² Palacio, «Brujerías»..., 102.

⁷³ Foucault, *Los anormales...*, 59.

⁷⁴ Palacio, «La doble y única mujer»..., 131.

⁷⁵ Handelsman, «Una doble y única...», 13.

⁷⁶ Handelsman, «Una doble y única...», 17.

la identidad; la segunda —de fuerza menor y belleza superior— podría representar lo femenino.

Por otra parte, la presencia de una figura en la que lo femenino y lo masculino se mezclan en un cuerpo doble podría remitir a *El Banquete* de Platón. En este diálogo encontramos una suerte de mito de origen con respecto a la homosexualidad y la heterosexualidad. El mito plantea que las personas, tal y como las conocemos, se derivan de unos seres en quienes pueden descubrirse semejanzas con la protagonista de «La doble y única mujer»:

La forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza [...] Caminaba también recto como ahora, en cualquiera de las dos direcciones que quisiera; pero cada vez que se lanzaba a correr velozmente, al igual que ahora los acróbatas dan volteretas circulares haciendo girar las piernas hasta la posición vertical, se movía en círculo rápidamente apoyándose en sus miembros que entonces eran ocho.⁷⁷

Comparemos este texto con un episodio del relato:

Ella —adviértase bien, la que ahora es yo-segunda— quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a donde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases, puesto que estábamos en la posición de lo cuadrúpedos [...]. Acabé por vencerla, levantándome fuertemente y arrastrándola, produciéndose entre nosotras, desde mi triunfo, una superioridad inequívoca

⁷⁷ Platón, *El Banquete*, en *Diálogos III*, traducción de M. Martínez Hernández (Madrid: Gredos, 1988), 222.

de mi parte primera sobre mi segunda y formándose la unidad de que he hablado.⁷⁸

Las personas dobles descritas por Platón podían estar constituidas por dos partes femeninas, dos partes masculinas o una femenina y otra masculina. Si apoyásemos la lectura realizada por Handelsman, el personaje de la doble y única mujer bien podría pertenecer a esta última forma: la de un tercer sexo con una parte masculina y otra femenina, al que Platón denominaba andrógino. Pero más allá de esto, las similitudes físicas entre lo expuesto por Platón y el personaje de Palacio son evidentes. En cualquier caso, la dualidad del personaje resalta la insuficiencia de la categoría de lo femenino. La anomalía impide que la protagonista desempeñe roles que la época confiere a las mujeres. La maternidad, por ejemplo, se presenta como una imposibilidad frente a su feminidad anómala. A pesar de su gusto por los niños, el personaje no puede acercarse a ningún pequeño sin provocarle un susto, hecho que genera tristeza en la narradora.

La figura popular de la bruja, por otro lado, está regularmente vinculada a acciones que atentan contra la “naturaleza femenina”: la promiscuidad, el asesinato de niños, la provocación de abortos, la destrucción de cosechas, la gestación de sapos, por mencionar algunas.⁷⁹ La bruja rompe con las normas de la naturaleza, pero además incumple con su papel femenino: el de la reproducción de la vida y el cuidado de la misma. En el cuento de Palacio, la bruja interrumpe el desarrollo de una relación amorosa entre el muchacho y su amada. En cierto sentido, el impedimento de la relación amorosa heterosexual podría interpretarse como el impedimento de la reproducción. Pero más allá de esto, la bruja utiliza su poder para vengarse del poder normativo que

⁷⁸ Palacio, «La doble y única mujer»..., 121.

⁷⁹ Todas estas perversiones de la feminidad en la figura de la bruja son revisadas ampliamente en el trabajo de: Merino Gonzales, «El miedo a las brujas...»

rechaza su feminidad anómala. Luego de una tarde de tormenta en la que un rayo cae sobre el árbol, acude al lugar para desenterrar las entrañas masculinas, las mismas que son utilizadas para repetir la operación de la venganza “infinitad de veces”.⁸⁰

El rechazo del que la bruja decide vengarse aparece en los dos cuentos representado por las contrapartes masculinas de las protagonistas. En «La doble y única mujer», ese rechazo aparece de forma más evidente. En primer lugar, porque la protagonista describe la conflictiva relación con su padre, quien ante el horror del nacimiento de su hija, golpea encolerizado a la madre. Con tono sarcástico, la narradora compara la reacción del padre con “la misma justicia, más o menos, que la que asiste a algunos maridos que maltratan a sus mujeres porque les dieron una hija en vez de un varón como querían”.⁸¹ Posteriormente, con el crecimiento de la niña, la violencia física del padre es ejercida sobre el cuerpo anómalo: “Padre, cuando me encontraba sola, me daba puntapiés y corría”.⁸² El progenitor representa, así, la primera aproximación de la doble y única mujer con el rechazo masculino.

Un día la niña intenta poner en evidencia, frente los invitados de la casa, los maltratos propinados por el padre; y ante esta rebeldía él declara: “Tendremos que mandar a esa pobre niña al hospicio, yo desconfío de que esté bien de la cabeza”.⁸³ Según el análisis de Foucault, la sociedad responde a la criminalidad patológica de dos modos: uno, expiatorio; y otro, terapéutico. Pero en el fondo, ambos son los polos de una red continua de instituciones, cuya función no es responder a la enfermedad ni al crimen,

⁸⁰ Palacio, «Brujerías»..., 103.

⁸¹ Palacio, «La doble y única mujer»..., 126.

⁸² Palacio, «La doble y única mujer»..., 126.

⁸³ Palacio, «La doble y única mujer»..., 126-127.

sino al peligro.⁸⁴ De forma similar, en su análisis de la obra de Palacio, Tania Salinas menciona: “Tanto la religión como la medicina dan lugar a medidas de orden, disciplina e higiene que las autoridades ejecutan para propender a la construcción de un escenario *saludable y limpio*”.⁸⁵ La amenaza del hospicio psiquiátrico no es más que un intento del padre por deshacerse del carácter amenazante de la hija, quien decidió revelarse frente a la autoridad y la violencia paterna. Ese padre, que fingía preocupación luego de agredir en secreto a la niña, representa el poder normativo frente a la amenaza de la anomalía. La doble y única mujer solo se libra de esta violencia mediante el suicidio del padre, noticia que recibe con alegría, puesto que supone no volver a ver a quien considera su más grande enemigo.

Pero más tarde, al llegar a su vida adulta, la protagonista se enfrenta a un segundo personaje masculino. Se trata de un “caballero alto y bien formado” que motivó “la más aguda de mis crisis”.⁸⁶ La doble y única mujer se enamora de este hombre, quien parece prestar especial atención hacia ella. Si bien en este caso el personaje masculino no ejerce sobre ella ninguna agresión física, el enamoramiento provoca otro tipo de violencia, quizá uno más grave: logra desestabilizar la unidad tan insistida entre sus dos partes. La narradora reconoce la imposibilidad de mantener una relación amorosa “normal” debido a sus características físicas:

Pensaba yo en la posibilidad de algo más avanzado: un abrazo, un beso, y si era en lo primero venía enseguida a mi imaginación la manera como podía

⁸⁴ Foucault, *Los anormales...*, 39-40.

⁸⁵ Tania Salinas, «El rostro de una ciudad a media luz. Pablo Palacio: homosexualidad, discapacidad y antropofagia» (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2018), 9.

⁸⁶ Palacio, «La doble y única mujer»..., 128.

dar ese abrazo, con los brazos de yo-primera mientras yo-segunda agitaría los suyos o los dejaría caer en un gesto impenetrable.⁸⁷

A pesar de la crisis provocada, el caballero no parece ver en la doble y única mujer más que una fuente de distracción. La protagonista decide no volver a verlo y con ello se percata de que la ilusión amorosa fue producto solo de su imaginación, pues el hombre no hace ningún intento por verla de nuevo. El personaje masculino logra, en términos de Falconí, implantar un “régimen de la otredad en ese cuerpo que se vuelve extraño incluso para sí mismo”.⁸⁸ Algo similar sucede con el enamoramiento de la protagonista de «Brujería primera», pues el narrador de este relato menciona: “Yo no sé cómo la bruja no hizo una barbaridad como darle a beber del filtro *Para obtener los favores de un hombre*”.⁸⁹ Pero es el mismo narrador quien recalca la imposibilidad amorosa del personaje, imaginando la situación de forma grotesca:

Figúrenselo ustedes al muchacho enamorado de la vieja, besándola vorazmente con la boca hedionda acorazada por los dos caninos amarillos y extasiándose ante sus ojos pintarrosos y acharcados. [...] ¡Y véanlo a él! ¡Sobre todo a él! Él, que es divino. Sonriendo, acariciándola el pecho donde dos manchas como pasas figuran los senos.⁹⁰

La resolución de ambas protagonistas es asumir su anomalía, pero esta asunción implica la soledad. Incluso a pesar de tener la posibilidad de enamorar al muchacho por medio de una poción, la bruja comprende que la consumación de ese amor sería vista con el mismo rechazo y la burla que expresa el narrador del relato. La doble y única mujer, por su parte, se enfrenta a la complejidad de su identidad múltiple, y en una

⁸⁷ Palacio, «La doble y única mujer»..., 130.

⁸⁸ Diego Falconí, «Violencia sobre las identidades imposibles en la zona de Los Andes», *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 6 (2012): 46.
«http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-diego-falconi-orgnl.pdf»

⁸⁹ Palacio, «Brujerías»..., 101. *Cursivas en el original.*

⁹⁰ Palacio, «Brujerías»..., 101.

suerte de solidaridad amarga con sus dos partes, decide volverse una solitaria y rechazar la posibilidad amorosa o cualquier otro vínculo afectivo. La soledad, sin embargo, será el camino hacia la muerte. El discurso médico se convierte, una vez más, en el medio que termina con la existencia de una feminidad anómala. “Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme”,⁹¹ expresa reveladoramente la protagonista, cuando al finalizar en cuento un cáncer ataca a uno de sus cuerpos y amenaza así su identidad múltiple.

Anomalía moral

La segunda figura que corresponde al ámbito de la anomalía, según Foucault, es la del “individuo a corregir”. El marco de referencia del monstruo está situado en un nivel bastante amplio, en el que interactúan las normas de la naturaleza y la sociedad. El individuo a corregir, por su parte, corresponde a una esfera más pequeña: la de la familia y su ordenamiento interno. Muchos de los personajes anómalos de los cuentos palacianos aparecen bajo un contexto de normalidad familiar contra el cual se revelan. De hecho, incluso el personaje de la doble y única mujer, al que hemos analizado en consonancia con la figura de lo monstruoso, puede coincidir con la del individuo a corregir. En realidad las tres figuras descritas por Foucault no son más que aristas que el autor utiliza para conformar una genealogía de la anormalidad, por lo tanto no son excluyentes entre sí. Pero me interesa una particularidad descrita por el autor francés sobre el individuo a corregir:

El incorregible, en la medida misma en que lo es, exige en torno de sí cierta cantidad de intervenciones específicas, de sobre intervenciones con respecto a las técnicas conocidas y familiares de domesticación y corrección [...] De manera que, alrededor de este individuo a corregir, vemos dibujarse una

⁹¹ Palacio, «La doble y única mujer»..., 132.

especie de juego entre la incorregibilidad y la corregibilidad. Se esboza un eje de la corregible incorregibilidad.⁹²

Esta noción de lo “corregible incorregible” me remite a la “anormalidad normal” planteada por Carrión y que he citado al principio del segundo capítulo. Como bien señala Humberto Robles, “la conjunción de lo anormal y lo supuestamente normal”⁹³ se convierte en el eje que da sentido a la colección de *Un hombre muerto a puntapiés*. Los personajes, que en principio ubican al lector en un nivel de extrañeza, poco a poco van desdibujando la línea que divide la patología, el vicio, la deformidad, de lo regular y aceptable.

A continuación quisiera analizar cómo algunos de los personajes femeninos en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* presentan comportamientos a los que he denominado anomalías morales y que se asemejan a la figura del individuo a corregir planteada por Foucault. A diferencia de la bruja y la mujer doble, la anomalía de estos personajes no se expresa por medio de características físicas; sus defectos no consisten en poseer cuerpos antinaturales, sino en tener conductas amorales que desobedecen el papel social asignado a las mujeres dentro de la familia. Revisemos en qué consiste este papel:

El rol de la mujer en Ecuador estaba vinculado a la dirección del hogar y para ello era educada bajo “dogmas de la religión y moral cristiana, derechos y deberes del hombre en sociedad, y además a coser y bordar” (Bermúdez 2010). [...] Bajo el amparo maternal, los miembros del hogar estarían alejados de los vicios, la mentira y otras acciones que atentaran contra el orden y el desarrollo de la nación.⁹⁴

⁹² Foucault, *Los anormales...*, 59.

⁹³ Humberto Robles, «Pablo Palacio: El anhelo insatisfecho». *Guaragua* 12, n.º. 27 (2008): 68.

⁹⁴ Salinas, «El rostro de una ciudad...», 39-40.

En contra de la norma, las mujeres de estos cuentos habitan en el vicio. Se trata de personajes femeninos cuyo papel secundario en las narraciones desestabiliza el dominio del protagonista masculino dentro del ámbito familiar. En «Brujería segunda», por ejemplo, tenemos el caso de un protagonista cuyo honor se ve afectado por el adulterio cometido por su esposa. No se trata aquí de una bruja sin nombre, absurdamente enamorada de un apuesto joven, sino de un prestigioso hechicero llamado Bernabé, cuya esposa ha cometido “una vulgar infidelidad conyugal”.⁹⁵ La narración asegura la superioridad numérica de las mujeres en los temas ocultistas, y destaca la excepcionalidad de que un hombre posea este tipo de conocimientos. Pero de alguna forma también acentúa el carácter arbitrario de estas consideraciones cuando menciona “la minuciosa estadística de Marbarieli arroja el siguiente porcentaje: Brujas 87 Brujos 13”.⁹⁶ Frente al conjunto de situaciones burlescas que nos ofrecen las narraciones de Palacio, el lector no puede más que tomar estos porcentajes como un número poco serio.

Un aspecto interesante en este cuento es que interpela de forma directa a sus lectores masculinos, burlándose del creído común derecho a matar a la esposa adúltera:

Quando usted obtenga pruebas irrefutables o cometa el desacierto de sorprender infraganti a su señora esposa en una de sus aventuras, y creyendo obrar como un caballero saque su ridículo revólver y dispare 3 o 4 veces sobre la infiel, estése convencido de que su situación será completamente risible, desde todo punto de vista.⁹⁷

Este fragmento entra en diálogo con un artículo periodístico escrito por Palacio en 1932. Se trata de un pequeño texto titulado «La propiedad de la mujer», que reflexiona en torno a la figura de propiedad que los hombres establecieron a lo largo de

⁹⁵ Palacio, «Brujerías»..., 104.

⁹⁶ Palacio, «Brujerías»..., 103.

⁹⁷ Palacio, «Brujerías»..., 104.

la historia occidental sobre las mujeres. Palacio manifiesta su desacuerdo con el artículo 24 del Código Penal Ecuatoriano dictado en 1906 por Eloy Alfaro, el mismo que garantizaba la impunidad del hombre que asesinara a su esposa adúltera. El autor lojano prevé el estallido de una revolución femenina en contra del mencionado artículo penal. En el texto periodístico, acentúa la necesidad de renovar unos conceptos jurídicos y morales que considera egoístas. Esta renovación se vería reflejada en la institucionalización del divorcio, lo que permitiría el enaltecimiento de la identidad jurídica femenina y el respeto de su derecho a la felicidad⁹⁸. Por otra parte, en «Brujerías» el escritor ofrece una alternativa de orden ficcional frente al anticuado y violento permiso de asesinato que la ley otorgaba a los hombres: “hoy ya no se mata al cónyuge adúltero: la práctica de Bernabé está enormemente generalizada”.⁹⁹ A través de un embrujo, el protagonista de este cuento convierte a su esposa y al amante en dos perros callejeros. Bernabé es calificado como “el maestro insuperable de los maridos burlados”,¹⁰⁰ y el embrujo no hace más que ironizar el asesinato amparado por la ley.

La deformidad moral de la mujer en «Brujería segunda» radica en que su comportamiento no corresponde al de una esposa ejemplar. Pero aun peor, este comportamiento deja en ridículo al protagonista frente sus amigos. En cierto sentido, el cuento utiliza la anomalía moral del personaje femenino para revertir el castigo y burlarse del hombre cuya masculinidad se ve vulnerada por la infidelidad. Esta temática se repite en «Las mujeres miran las estrellas», cuento en el que el historiador Juan Gual se enfrenta al problema de descubrir que Rosalía, su esposa, ha quedado embarazada de

⁹⁸ Palacio, «La propiedad de la mujer», en *Obras completas...*, 344-349. Artículo publicado originalmente en el diario *El Día*, Quito, 14 de junio de 1932.

⁹⁹ Palacio, «Brujerías»..., 104.

¹⁰⁰ Palacio, «Brujerías»..., 104.

Temístocles, el copista que trabaja para él. Pero en este cuento la venganza masculina se ve impedida por un mal mayor: la vergüenza ante el desprestigio. Cuando el protagonista de cuarenta y cinco años interpela a su joven esposa, esta no duda en reclamar que él “no ha hecho nada”. Mediante este reclamo el cuento revela la impotencia sexual del esposo, en quien “los reconstituyentes no producen efectos”.¹⁰¹ El temor a ser expuesto al ridículo impide al personaje, un hombre caracterizado por su seriedad, llevar a cabo su venganza.

La misma preocupación de Juan Gual la encontramos en el protagonista de «El cuento». Este es el relato más corto de la colección y se caracteriza por utilizar la suposición como un método narrativo. Por medio de la suposición el cuento construye unos personajes arquetípicos a quienes ni siquiera otorga un nombre fijo: así, se nos presenta a un sociólogo que puede llamarse don Francisco o don Manuel y a su amiga Laura o Judith. Es esta última la que representa la anomalía moral femenina: Laura aparece como una mujer promiscua y desvergonzada que ha mantenido relaciones sexuales con muchos hombres, incluso con los amigos de don Francisco. Sin embargo, el protagonista no ha podido ejecutar la conquista que tantos otros lograron: “Naturalmente ella debe divertirse a costa de él, aunque *con* él no le sea posible divertirse”.¹⁰² «El cuento» insinúa que el sociólogo padece del mismo problema que Juan Gual en «Las mujeres miran la estrellas». De hecho, ambos personajes representan la figura del intelectual masculino del que a menudo se burla la obra palaciana: “Los historiadores, los literatos [...] son todo maniáticos y el maniático es hombre muerto”.¹⁰³

¹⁰¹ Palacio, «Las mujeres miran las estrellas», en *Obras completas...*, 110.

¹⁰² Palacio, «El cuento», en *Obras completas...*, 134. Cursivas en el original.

¹⁰³ Palacio, «Las mujeres miran las estrellas»..., 107.

Desde esta perspectiva es posible comprender la “declarada adhesión a los asuntos de extrañeza y anormalidad”¹⁰⁴ que Alicia Ortega identifica en los cuentos de Palacio. Se trata de un uso de la anomalía como medio para reflexionar de forma “crítica e irónica sobre la hipocresía implicada [...] en la construcción social de lo diferente como amenazante y peligroso para los valores hegemónicos”.¹⁰⁵ La hipocresía caracteriza a los personajes masculinos como Juan Gual, quien decide pasar por alto la traición de la esposa y el copista para evitar que su reputación se vea afectada. A lo largo de «Las mujeres miran las estrellas», tenemos pequeñas escenas en las que el historiador dicta al copista fragmentos de textos históricos, mientras este va a escribiendo y repitiendo la última palabra de lo dictado. Casi al final del cuento, el historiador le dicta al amante de su esposa la frase: “A fin de prevenir cualquier sorpresa que pudiera perjudicar a mi reputación”,¹⁰⁶ y el copista repite la palabra “reputación” acentuando la relevancia de la misma.

En «El cuento», la “reputación” va a ser suplantada por la “opinión pública”. De hecho, el relato parte con la siguiente reflexión: “Existen en la actualidad importantísimos asuntos de explotación sociológica y política. [...] Pero creo que brilla sobre todos la eternamente nueva y eternamente vieja *opinión pública*”.¹⁰⁷ Cuando el protagonista intenta controlar la vida sexual de su amiga, ella amenaza con romperle la cabeza si continúa molestándola. El pensamiento que pasa por la mente de él es “Si esta mujer me raja la cabeza, ¿qué dirá la opinión pública?”¹⁰⁸ El miedo a la anomalía moral

¹⁰⁴ Alicia Ortega, «Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura», *Guaragua* 14, n° 33 (primavera de 2010): 141.

¹⁰⁵ Andrea Ostrov, «El otro, el mismo. La construcción de la alteridad en los cuentos de Pablo Palacio», *Hispanérica* 37, n° 111 (diciembre de 2008): 117.

¹⁰⁶ Palacio, «Las mujeres miran las estrellas»..., 113.

¹⁰⁷ Palacio, «El cuento»..., 133. Cursivas en el original.

¹⁰⁸ Palacio, «El cuento»..., 134.

de los personajes femeninos se convierte, así, en el miedo a la opinión pública. De forma similar a lo que revisamos en el capítulo anterior, la anomalía moral de estos personajes avanza hasta un punto de inflexión en que se torna amenazante para un dominio masculino y heteronormado. Pero el carácter amenazante no es inherente a los personajes femeninos, sino que se constituye en aquellos que representan la norma. Son los personajes masculinos de estos cuentos quienes temen al desordenamiento que implica la anomalía moral de sus parejas.

Capítulo 3: Humor y violencia sobre los personajes anómalos

Anomalía irrisoria

Los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* fueron escritos en Quito, ciudad a la que Palacio se trasladó luego de culminar sus estudios secundarios en Loja. Ante la publicación del libro “la Prensa seria se indigna del desacato social” y, al mismo tiempo, “los grupos intelectuales de vanguardia, con Gonzalo Escudero [...] a la cabeza, acogen al recién llegado, lo sostienen, orgullosos del inesperado reclutamiento: el humorista que les hacía falta”.¹⁰⁹ Mediante este comentario Benjamín Carrión ubica a Palacio en el contexto de una producción literaria vanguardista, pero además señala un segundo aspecto de importancia para el desarrollo de la lectura que propongo. Se trata de la alineación del trabajo de Palacio con una estética del humor, identificable en la mayoría de su obra narrativa. Según el estudio de Celina Manzoni, esta característica “llegaría a constituirse después, y con diversas variantes, casi en una marca de identidad de la escritura palaciana”,¹¹⁰ la misma que no pasa desapercibida ante sus lectores. Alicia Ortega, por ejemplo, destaca la “presencia de un humor desacralizador e irreverente”¹¹¹ que permite situar a Palacio en el mismo panorama literario de autores como Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Vicente Huidobro y César Vallejo.

Llama la atención el uso recurrente de términos como ironía, sátira y parodia para referirse a la narrativa del escritor lojano. Humberto Robles identifica una tendencia a “la sátira de lo vulgar y convencional” y “la parodia de estilos y de géneros”¹¹² en los

¹⁰⁹ Carrión, *Mapa de América...*, 75.

¹¹⁰ Manzoni, «Lectores y lecturas...», 61.

¹¹¹ Ortega, «Pablo Palacio: descrédito de la realidad...», 135.

¹¹² Robles, «Pablo Palacio: El anhelo insatisfecho»..., 65.

relatos palacianos. Por su parte, y en una lectura más reciente, Tania Salinas señala que la obra de Palacio ha sido valorada por la incorporación de “la ironía, la inteligencia y el humor a un tipo de escritura que propendía al descrédito de la realidad”.¹¹³ Como observamos, el uso de estas nomenclaturas se vincula con la noción de humor aplicada a la obra de Palacio. Pero con respecto a ello, cabe plantearse un par de preguntas que intentarán ser respondidas en este capítulo.

¿A qué me refiero cuando hablo de una estética del humor? Conviene comprender, en primera instancia, que nos hallamos en el ámbito de una discusión entre las nociones de comicidad y humorismo. Una aproximación a la diferencia entre estos dos conceptos será abordada en la segunda sección del presente capítulo. Por el momento, me interesa consensuar que tanto lo cómico como lo humorístico están sujetos a lo que el dramaturgo e investigador argentino Cristian Palacios denomina “discursos irrisorios”. Se trata de formas semióticas que se vinculan a la “práctica profesional y específica de ciertos textos determinados a hacer reír”.¹¹⁴ En otros términos, lo cómico y lo humorístico hacen uso de una serie de discursos cuya función es apelar a lo risible. Algunos de estos discursos, como el chiste o la caricatura, pueden ser comprendidos como géneros en sí mismos, “pero su brevedad y su frecuencia lo(s) hacen apto(s) para insertarse en otros textos de otros géneros”.¹¹⁵ En lo que respecta a los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, revisaremos algunas características que ubican a los personajes femeninos y anómalos en el marco de lo risible.

¹¹³ Salinas, «El rostro de una ciudad...», 36.

¹¹⁴ Cristian Palacios, «¿De qué hablamos cuando hablamos de humor? Elementos para una teoría general de lo irrisorio», *Luthor*, n° 35 (febrero, 2018): 49.

¹¹⁵ Palacios, «¿De qué hablamos...», 49.

En *La risa*, Henri Bergson reflexiona sobre los mecanismos de lo risible y los puntos en común que tienen las situaciones y personajes cómicos. El filósofo francés describe algunas características que coinciden con las de los personajes presentados en los cuentos de Palacio. La primera corresponde al ámbito de la deformidad: “Está fuera de toda discusión que algunas deformidades tienen por encima de las demás el triste privilegio de poder, en algunos casos, provocar la risa”.¹¹⁶ La conexión entre deformidad y anormalidad, que ya ha sido revisada, permite establecer un nuevo vínculo entre la anomalía física de los personajes femeninos y su carácter irrisorio. El ensayo de Bergson propone un recorrido que va desde el concepto de fealdad, a lo deforme y, por último, a lo ridículo. Todo con el objetivo de determinar lo que define la “fisonomía cómica”. De forma similar, en su *Poética*, Aristóteles determina que lo risible proviene de la fealdad y el vicio: “lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor”.¹¹⁷ De esta forma, la risa no responde a cualquier tipo de deformidad, sino a aquel “que una persona bien formada logre imitar”.¹¹⁸

Recordemos el concepto de monstruosidad revisado anteriormente: lo monstruoso es aquello que viola las leyes de la naturaleza y que se presenta de forma visible por medio de la deformidad. La respuesta inmediata de los sujetos que se mantienen dentro del margen de normalidad es el miedo hacia lo monstruoso. Pero las creaciones de Palacio no generan miedo, ni en el lector ni en sus compañeros diegéticos. A pesar de que las anomalías se convierten en amenazas contra cierto tipo de

¹¹⁶ Henri Bergson, *La risa*, traducción de Rafael Blanco (Buenos Aires: Godot, 2011), 20.

¹¹⁷ Aristóteles, *La poética*, traducción de José Alsina Clota (Barcelona: Icaria, 2000), 27.

¹¹⁸ Bergson, *La risa*, 20-21.

ordenamiento, no hallamos en estos cuentos “el horror sobrenatural”¹¹⁹ de Lovecraft, sino personajes risibles en su monstruosidad. Pensemos, por ejemplo, cómo las contrapartes masculinas de «Brujería segunda» y «La doble y única mujer» se acercan a los personajes femeninos sin expresar temor. Vemos el rechazo, la vergüenza y la repugnancia del padre, la atención del joven que encuentra en la siamesa un objeto de distracción, o el interés del muchacho por el conocimiento mágico de la bruja. Lo que el lector hallará es una especie de comicidad amarga que está dada por el carácter humano de los personajes: “Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana”, señala Bergson.¹²⁰ Si la monstruosidad llegara al punto de la deshumanización, la impresión que generarían los personajes sería distinta.

Otro aspecto de lo risible radica en la involuntariedad del personaje frente a una situación que le genera “cierta rigidez de mecanismo”.¹²¹ Se trata, en realidad, de una inercia de la mente que, al no estar preparada para el cambio, condiciona el comportamiento incoherente del cuerpo. Bergson utiliza como ejemplo la situación de una persona que se tropieza y cae al suelo mientras camina. Se forma por medio de ello un acontecimiento de efecto cómico, que ridiculiza al personaje de la acción. No es el “brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino el carácter involuntario de ese cambio”.¹²² Los cuentos de Palacio ofrecen varios episodios en los que los personajes se enfrentan a esta involuntariedad. Recordemos, por mencionar alguno, el momento en

¹¹⁹ Howard Lovecraft, «El horror sobrenatural en la literatura», en *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, traducción de José Álvaro Garrido (Madrid: Edaf, 2002).

¹²⁰ Bergson, *La risa...*, 10.

¹²¹ Bergson, *La risa...*, 14.

¹²² Bergson, *La risa...*, 13.

que la doble y única mujer intenta caminar y termina por armar una suerte de coreografía ridícula, pues sus dos partes pretenden avanzar hacia distintas direcciones.

Un último rasgo que me interesa destacar respecto al ensayo de Bergson es la relación establecida entre el vicio y lo risible. Para el autor, el vicio provoca al carácter algo muy similar a lo que la rigidez de la mente produce en el cuerpo. Además, el vicio aparece como deformación, “una curvatura del alma”¹²³ que posibilita la risa. En «Un hombre muerto a puntapiés», es el vicio de Ramírez lo que capta la atención del narrador y lo lleva a especular sobre su asesinato. Aun más, es el narrador quien crea la identidad anómala de Ramírez en base al supuesto vicio que ha descubierto. Para Bergson, el vicio que provoca la risa es aquel que es impuesto desde afuera “como un marco preestablecido en el que nos integraremos”.¹²⁴ Se trata de una característica que impone su rigidez sobre los personajes y los simplifica. De esta forma, el vicio —la anomalía— se convierte en caricatura, un personaje deformado por medio de la exageración de sus rasgos.

Los cuentos «Señora» y «Luz lateral» nos sirven como ejemplo para hablar sobre la caricaturización de la anomalía femenina. Ambos presentan personajes cuyos defectos aparecen de forma exagerada y ridícula. En «Señora», por ejemplo, un hombre es acosado por una mujer mayor, quien intenta seducirlo por medio de engaños. El encuentro entre estos dos personajes se da fuera de un teatro, donde la mujer aborda al joven para pedirle que le devuelva un “saquito de joyas” que, según ella, él le habría robado durante la función. El joven, entre enojado y confundido por la acusación, accede a subirse al coche de la mujer para dirigirse a la estación de policía. Sin embargo, ella

¹²³ Bergson, *La risa...*, 16.

¹²⁴ Bergson, *La risa...*, 16.

ordena al chofer que los lleve hasta su casa. En este trayecto el texto empieza a revelar el carácter ridículo del personaje femenino, quien mantiene un modo de hablar extravagante. Frente a las acusaciones y el comportamiento de la mujer, el muchacho llega a plantearse que se ha encontrado con una persona loca, pero además repara en su propia estupidez al caer en una trampa tan ridícula. Una vez en casa, la mujer vuelve a insistir con el asunto de las joyas, ante lo que el joven responde:

—Pero, señora, ¿qué es lo que le pasa? Se lo he repetido hasta la saciedad, yo no tengo sus joyas.

—Bueno, primeramente dígame por qué me dice señora.

—Pues porque así lo parece

Y la señora rió.¹²⁵

La insistencia del personaje masculino por llamar a la mujer “señora” y la de ella por rechazar el apelativo se mantiene presente durante todo el texto. Por medio de la narración nos enteramos de que la mujer tiene un esposo que está ausente y que “es un poco celoso”.¹²⁶ Nos encontramos, así, ante un personaje caracterizado por sus defectos: una mujer mayor, de clase social alta y casada, que engaña y acorrala a un joven. De forma similar a los personajes comentados en el anterior capítulo, la mujer de este cuento termina por no cumplir con las expectativas que la sociedad tiene de ella. Resulta pertinente repetir lo dicho por Pierre López en su análisis de los personajes masculinos en los cuentos de Palacio, quien recalca que “los espacios predilectos de respetabilidad de la mujer quiteña (durante la década en que Palacio escribe sus cuentos), y donde se reconocía mejor su ‘feminidad’, seguían siendo el hogar y los aposentos religiosos”.¹²⁷

¹²⁵ Palacio, «Señora», en *Obras completas...*, 137.

¹²⁶ Palacio, «Señora»..., 138.

¹²⁷ Pierre López, «Los personajes masculinos de Pablo Palacio: orden y desorden del buen caballero quiteño», *Iconos*, n° 11(julio 2001): 102.

En última instancia, lo ridículo del personaje de este cuento radica en que no se comporta como una “señora”.

López también destaca la presencia de dos tipos de mujeres en el imaginario masculino evocadas en muchas obras de la época: “la prostituta o la mujer fácil relacionada con el desahogo sexual, y la esposa administradora de su propio hogar”.¹²⁸ En «Luz lateral», estos estereotipos de la feminidad son tratados con el humor característico de la narrativa palaciana. Este cuento nos presenta un personaje principal masculino que relata, en primera persona, la decepción que le ocasionó su primera esposa, Amelia, debido a un defecto imperdonable: el constante uso de “una palabreja que me pone hasta ahora los pelos de punta”:¹²⁹

Si debíamos salir a la calle y se ponía malo el tiempo, ella venía a provocarme:

—Sabes que no podemos salir ahora porque... ¡claro! Parece seguro que va a llover.

Si salíamos de compras y había un sombrero que me gustaba para ella, me tiraba de las orejas con su:

—Sabes que a mí no me gusta porque... ¡claro! Estos sombreros ya están pasados de moda.

Pero, ¿qué es esa manera de hablar, señores? ¿No parece que a uno estuvieran diciéndole bruto o desafiándolo a duelo?¹³⁰

Como vemos reflejado en este fragmento, el uso de la muletilla se convierte en un medio por el cual el personaje femenino desafía la autoridad del hombre. Y este desafío imperdonable lleva al protagonista a abandonar a su esposa, a quien pega un golpe en la cara antes de salir corriendo de la casa para no volver nunca. Por otra parte,

¹²⁸ López, «Los personajes masculinos...», 103.

¹²⁹ Palacio, «Luz lateral», en *Obras completas...*, 115.

¹³⁰ Palacio, «Luz lateral»..., 116.

llama la atención cómo al principio de este cuento el personaje de Amelia es comparado con María, la protagonista de la novela de Jorge Isaacs:

Se trata, ¡ah!, se trata de aquella muchacha, Amelia, que me traía claramente la imagen de la heroína de un señor novelista, a quien sus padres (¿o ella misma?) le ordenaban (¿o se ordenaba?), conservar su trenzas largas, ya porque le sentaran bien o por mantener su fresco aspecto infantil.¹³¹

La alusión a la *María*¹³² no es gratuita: el personaje de Isaacs representa el estereotipo de lo femenino en la novela romántica, aquella mujer delicada y frágil que espera pacientemente por el retorno del hombre amado. En contraposición a ella, Amelia aparece como una mujer que se rebela contra el esposo. Y de forma todavía más irónica, el personaje masculino termina por padecer una enfermedad venérea que, aparentemente, le ha contagiado Amelia. La misma noche en que abandona a su esposa, el protagonista se encuentra con una antigua amiga que se convierte en su amante y con quien se queda durante diez días. La aparición de un segundo personaje femenino plantea en el lector la duda sobre la responsabilidad de Amelia en el contagio de la enfermedad. Sin embargo, si seguimos la lectura realizada por Gilda Holst, descubriremos que en el cuento “no se dice, sino que se muestra quién lo contagió. Por medio de una palabra, el ¡claro! [...] se realiza un movimiento no verbalizado, la palabra claro, del habla de la esposa —se le pega, se pasa, se contagia—, al habla del esposo.”¹³³ De esta forma, el risible defecto del personaje femenino de este cuento termina por convertirse en el detonante de la desgracia del protagonista masculino, quien confiesa

¹³¹ Palacio, «Luz lateral»..., 114.

¹³² Jorge Isaacs, *María* (Quito: Libresa, 2013).

¹³³ Gilda Holst, «Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos», *Kipus*, n° 8 (1998): 62.

mantener su amor hacia Amelia “a pesar de la enormidad de su pecado”.¹³⁴ Como observamos, “la exageración, la distorsión y el contraste cuentan entre los recursos que Palacio aprovecha para desentrañar lo absurdo”.¹³⁵ Los personajes femeninos de estos dos cuentos aparecen como caricaturas que exageran y ridiculizan los rasgos de una feminidad deforme. Esta anomalía femenina se presenta como amenazante para la integridad de los personajes masculinos. En general, las situaciones presentadas en los cuentos de Palacio empujan al lector a una mezcla de sentimientos: “Quisiéramos reírnos de todo lo que hay de cómico en la representación [...], pero la risa no acude a nuestros labios pura y fácil; sentimos que hay algo que nos la turba y obstaculiza”.¹³⁶ En la siguiente sección examinaré de qué forma esta alteración en el efecto risible se relaciona con la distinción que Luigi Pirandello establece entre humorismo y comedia.

Humorismo y violencia

Cuando Carrión adjudica a Palacio el título de humorista, no se refiere a la producción de una literatura cómica, sino a un tipo particular de humor que, según él, es menos frecuente en la literatura hispanoamericana. El autor advierte la abundante presencia de un “costumbrismo satírico”: “el panfleto a base de ironía y hasta de insulto —sobre todo de insulto—; la literatura chascarrillera”.¹³⁷ Y contrapone a esto la literatura humorista: “nada más trascendental que el verdadero humorismo; nada que llegue más hondo al tuétano de la verdad y de la vida”.¹³⁸ Mi intención no es caer en esa “actitud generalizada en el campo cultural del Ecuador que consiste en la negación del

¹³⁴ Palacio, «Luz lateral»..., 118.

¹³⁵ Robles, «Pablo Palacio: El anhelo insatisfecho»..., 65-66.

¹³⁶ Luigi Pirandello, «Esencia, caracteres y materia del humorismo», *Cuadernos de Información y Comunicación*, n° 7 (2002): 104.

¹³⁷ Carrión, *Mapa de América...*, 77.

¹³⁸ Carrión, *Mapa de América...*, 77-78.

contrario”, pues al igual que Raúl Vallejo considero que una tradición se debería construir “incluyendo las diversas tendencias y expresiones literarias y no silenciando una u otra”.¹³⁹ Sin embargo, me interesa este fragmento donde Carrión contrapone la obra de Palacio a la literatura costumbrista, porque supone una aproximación al concepto de humorismo planteado por Luigi Pirandello.

En 1908, este dramaturgo y novelista italiano se da a la tarea de definir la esencia y caracteres del humorismo, considerando que hasta entonces las teorías planteadas en torno a lo risible, el humor y la comedia habían provocado una confusión de términos. Para Pirandello, el humorismo es una forma de representación en la que la reflexión posee un papel fundamental. La reflexión “analiza, desapasionadamente, y descompone”¹⁴⁰ una imagen que, en principio, se presenta como contradictoria y risible; y, colocándose frente a ella como un juez, hace emanar “otro sentimiento, aquel que podría llamarse, y yo lo llamo así, *el sentimiento de lo contrario*”.¹⁴¹ El autor utiliza varios ejemplos para ilustrar la noción de “sentimiento de lo contrario”; el primero de ellos sugiere la imagen de una anciana de apariencia ridícula, vestida con ropas juveniles y “burdamente pintada”:

Advierto que esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un advertir lo contrario. Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora tal vez no encuentra ningún placer en vestirse como un loro, sino que tal vez sufre a causa de ello [...] ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más

¹³⁹ Vallejo, «Lucidez teórica y exclusiones mutuas»..., 86.

¹⁴⁰ Pirandello, «Esencia, caracteres...», 102.

¹⁴¹ Pirandello, «Esencia, caracteres...», 102. Cursivas en el original.

bien, me ha hecho penetrar en ella: de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico.¹⁴²

Pero el sentimiento de lo contrario no posee un valor ético; la representación busca provocar un estado de ánimo que es, sobre todo, estético. Ante la verdadera obra humorística, el espectador experimentará un sentimiento de perplejidad: “Me siento como entre dos cosas. Quisiera reírme, me río; pero la risa está turbada y obstaculizada por algo, que emana de la representación”.¹⁴³ Esta perplejidad es identificable en la obra de Palacio —a quien Carrión compara con Buster Keaton, “el cómico que nunca ríe”, para finalmente designarlo como “humorista deshumanizado”—.¹⁴⁴ El sentimiento de perplejidad aparece de forma bastante evidente en «El antropófago». Este cuento nos presenta la historia de Nico Tiberio, un hombre que se encuentra detenido en la penitenciaría por haber devorado uno de los senos de su esposa y el rostro de su pequeño hijo. Con respecto a «El Antropófago» se han desplegado algunas lecturas. Jorge Ruffinelli examina, a través de este y otros personajes, la adhesión de Palacio hacia la locura como tópico literario.¹⁴⁵ Ángela Palacios lo utiliza para revisar la figura literaria del mal en la narrativa del autor.¹⁴⁶ Por su parte, Fernando Nina interpreta el cuento en consonancia con el *Manifiesto Antropofágico* escrito por el brasileño Oswald de

¹⁴² Pirandello, «Esencia, caracteres...», 102. Cursivas en el original.

¹⁴³ Pirandello, «Esencia, caracteres...», 106.

¹⁴⁴ Carrión, *Mapa de América...*, 79.

¹⁴⁵ Jorge Ruffinelli, «Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5, n° 10 (1979), 47-60.

¹⁴⁶ Ángela Elena Palacios, «La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio», *Kipus*, n° 14 (2002): 75-92.

Andrade en 1928.¹⁴⁷ Para este trabajo me interesa, sobre todo, apuntar la lente en los personajes femeninos secundarios del cuento y su interacción con el protagonista.

Me parece oportuno empezar señalando una curiosidad con respecto al texto. La narración mantiene grados de similitud con los cuentos revisados en el primer capítulo: tenemos, así, la presencia de un narrador testigo que relata lo sucedido en primera persona, y que ofrece al lector los datos obtenidos a través de su investigación. Pero más allá de esas similitudes, el cuento «El Antropófago» establece una relación metanarrativa con «Un hombre muerto a puntapiés». El narrador se presenta como un estudiante de criminología que acude a la penitenciaría junto con un maestro y sus compañeros de clase. Este estudiante manifiesta una clara adhesión al antropófago, a quien compadece y justifica por sus actos. Consciente de la probabilidad de ser juzgado, el narrador señala: “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”.¹⁴⁸ Se determina, así, que el narrador de los dos cuentos es el mismo, y al igual que en «Un hombre muerto a puntapiés», este relato evidencia una particular crueldad hacia los personajes de características femeninas. El narrador, además, interpela a sus lectores con el mismo tono burlón que ya hemos revisado en otros cuentos, como «Brujerías»:

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

¡Ya lo veo con su aspecto de calavera!

¹⁴⁷ Fernando Nina, «El antropófago, autofagia como *sacrificium litterae*», en *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 401.406.

¹⁴⁸ Palacio, «El antropófago», en *Obras completas...*, 93.

¡Ya lo veo con su miserable cara de lázaro, de sifilítico o de canceroso! ¡Con el unguis asomando por entre la mucosa amoratada! ¡Con los pliegues de la boca hondos, cerrados como un ángulo!
Va Ud. a dar un magnífico espectáculo.¹⁴⁹

Es importante señalar que los cuentos de Palacio tienden al uso de un lenguaje irónico. Pero no me refiero al tipo de ironía que Pirandello rechaza: aquella figura que proviene de “una contradicción solamente verbal, de una ficción retórica”,¹⁵⁰ cuya acción no va más allá de advertir una incongruencia y producir lo risible. La ironía utilizada por Palacio —que bien puede funcionar como discurso irrisorio— actúa como una “particular forma de predicación” donde se dice del sujeto “lo contrario de lo que exige el contexto”.¹⁵¹ Se trata del mismo tipo de incongruencia revelado por el humorismo, aquel en que el “ideal humano” no coincide con “la vida real”.¹⁵² El humorismo puede, por consiguiente, recurrir a la ironía como parte del ejercicio reflexivo. A propósito de esto, Cristian Palacios indica que, si bien discursos como la comedia “toman como eje principal de su desarrollo la risa y el sentimiento de lo risible”, hay otros donde el uso de estos elementos es circunstancial, pues poseen un “trasfondo principal [que] suele ser serio”.¹⁵³ De esta forma, y como ya había señalado anteriormente, algunos discursos irrisorios pueden insertarse en géneros más grandes, en este caso en el texto humorístico.

Comprendo la ironía de estos cuentos más o menos en los términos de Víctor Alarcón. Según este autor, el uso de la ironía en la vanguardia hispanoamericana va más

¹⁴⁹ Palacio, «El antropófago»..., 91.

¹⁵⁰ Pirandello, «Esencias, caracteres...», 112.

¹⁵¹ Ricardo Yamal, «La ironía antipoética: del chiste y el absurdo al humor negro», *Revista chilena de literatura*, n° 21 (abril de 1983): 66.

¹⁵² Pirandello, «Esencias, caracteres...», 98.

¹⁵³ Palacios, «¿De qué hablamos cuando...», 48.

allá de su forma retórica; en ella “debemos encontrar las bases de la modernidad y, por ende, de los escritores de la primera mitad del siglo XX”.¹⁵⁴ La ironía obliga a los lectores a “salir de su zona cómoda y reconsiderar los parámetros de interpretación artística”.¹⁵⁵ En mi interpretación, es esta la función que cumple el recurso irónico en la narrativa de Pablo Palacio. Estos cuentos, que dejan al lector “a medio paso entre la risa y el horror”,¹⁵⁶ convierten a personajes y situaciones terribles en hechos triviales y risibles por medio del recurso irónico. Observemos, por ejemplo, la compasión con que el narrador se refiere al antropófago:

Al principio le prescribieron dieta: legumbres y nada más que legumbres; pero habría 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.¹⁵⁷

Pero el narrador no se conforma con defender al personaje, sino que pone a los lectores a su mismo nivel: “¿No ha comido usted alguna vez carne cruda? —pregunta— ¿Por qué no ensaya?”, para luego dictaminar “eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio. Pero los jueces le van a condenar irremediabilmente [...] van a castigar una inclinación naturalísima”.¹⁵⁸ Ahora bien, ¿qué tipo de inclinación tiene exactamente el antropófago? No se trata de un vicio como el de Ramírez, a quien, como recordaremos, el narrador no defiende, sino de una característica mucho más habitual y aceptada. Me refiero a un mecanismo de control ejercido sobre el cuerpo

¹⁵⁴ Víctor Alarcón, «Maneras de ver, maneras de transgredir. Tres modos irónico en seis narradores latinoamericanos» (Tesis doctoral, Universidad autónoma de Barcelona, 2015), 64.

¹⁵⁵ Alarcón, «Maneras de ver...», 138.

¹⁵⁶ Alarcón, «Maneras de ver...», 138.

¹⁵⁷ Palacio, «El antropófago»..., 91.

¹⁵⁸ Palacio, «El antropófago»..., 91 y 92.

femenino a través de la violencia. Esta inclinación, además aparece como una herencia familiar. El padre del antropófago, Nicanor Tiberio, se dedica al oficio de matarife, mientras que la madre, Dolores Orellana, es una comadrona. De paso, añádase que María del Carmen Fernández subraya el valor significativo de los nombres de estos personajes. Tiberio es “el nombre de un emperador romano célebre por su crueldad”, mientras que Dolores posee un valor connotativo ya que “tanto por ser comadrona como por sufrir a su esposo, el personaje está familiarizado con el dolor”.¹⁵⁹ Nico Tiberio parece heredar de sus padres esas dinámicas de crueldad y sufrimiento en el seno matrimonial.

Cuando Nico Tiberio cumplió cinco años, sus padres tuvieron una discusión con respecto a la educación y el futuro del niño. Mientras el padre veía en el muchacho a un futuro carnicero, la madre opinaba que su hijo poseía inteligencia suficiente para estudiar una carrera honrosa como la medicina. Los deseos de la madre, sin embargo, se ven menospreciados mediante el siguiente comentario: “Las mujeres son especialistas con lo de las aspiraciones”.¹⁶⁰ El desacuerdo llegó a su fin cuando los padres se percataron de que el niño “había tomado serias aficiones a la carne. Tan serias que ya no hubo que discutir: era un excelente carnicero”.¹⁶¹ Más adelante, cuando Nico Tiberio ya es adulto y tiene a un hijo llamado igual que él, la disputa se repite:

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 este no daba oídos,

¹⁵⁹ Fernández en las notas al pie de Palacio, «El antropófago»..., 93.

¹⁶⁰ Palacio, «El antropófago»..., 94.

¹⁶¹ Palacio, «El antropófago»..., 95.

refunfuñando. ¡Esas mujeres que andan siempre metidas en lo que no les importa!¹⁶²

Nico Tiberio expresa hacia su esposa el mismo rechazo que Nicanor hacia Dolores. Vemos en ese desprecio una contraposición entre los discursos masculinos y femeninos. Por medio de la deslegitimación de las opiniones de sus esposas — desdeñándolas como soñadoras, sentimentales e impertinentes— la única opinión válida y seria pasa a ser la masculina. Las discusiones maritales presentes en este cuento se muestran, en principio, como divergencias comunes e insignificantes. Sin embargo, el narrador recalca la importancia de las mismas, probablemente porque de ellas se derivan los posteriores acontecimientos. Unas horas antes del fatídico episodio antropofágico, el protagonista tuvo una reunión con sus amigos, con quienes bebió y charló a gusto. Hablaron “de mujeres y de platos sabrosos” hasta que, “cerca de la una de la mañana cada cual tomó para su lado”.¹⁶³ Llama la atención la equiparación del cuerpo femenino con la carne, que se repite de forma insistente cuando el protagonista es asaltado por sus impulsos: “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”.¹⁶⁴ La comparación va tornándose cada vez más violenta, hasta llegar al desenlace caníbal:

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 furioso, se lo mordió con fuerza. Natalia lanzó un grito. Nico Tiberio, pasándose la lengua por los labios, advirtió que nunca había

¹⁶² Palacio, «El antropófago»..., 95.

¹⁶³ Palacio, «El antropófago»..., 96.

¹⁶⁴ Palacio, «El antropófago»..., 96.

probado manjar tan sabroso. ¡Pero no haber reparado nunca en eso! ¡Qué estúpido! ¡Tenía que dejar a sus amigotes con la boca abierta!¹⁶⁵

Natalia, que logra zafarse de los brazos del agresor, va en búsqueda de ayuda. Pero el antropófago, no conforme con el ataque hacia su esposa, resuelve comerse el rostro de su hijo de tres años: “Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y se lamía los labios. ¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!”¹⁶⁶ El antropófago disfruta de la violencia que es capaz de ejercer sobre unos cuerpos que se le presentan como inferiores y vulnerables. Cabe señalar que la violencia del personaje parece estar implícitamente justificada por los comportamientos inadecuados de su esposa, los mismos que coinciden con la anomalía moral revisada en el segundo capítulo. A lo largo del cuento, Natalia y Dolores son rechazadas cada vez que se atreven a expresar sus opiniones, actitud que es tomada como impertinente por los personajes masculinos. Pero además de ello, al observar el comportamiento agresivo de su esposo, Natalia se pregunta “¿qué le irían a mentir a ese bruto?”,¹⁶⁷ comentario que sugiere una posible acusación de adulterio femenino que justificaría el violento desenlace.

El tono burlón con que la narración nos relata el ataque del antropófago se encuentra presente en la mayoría de los cuentos de esta colección. Recordemos la saña con que los narradores de «Un hombre muerto a puntapiés» y «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z» describen las tribulaciones a las que los personajes deben enfrentarse. Nos encontramos ante un tipo de literatura que utiliza el humor para hablar de unas realidades violentas, que afectan la individualidad de aquellos

¹⁶⁵ Palacio, «El antropófago»..., 97.

¹⁶⁶ Palacio, «El antropófago»..., 97.

¹⁶⁷ Palacio, «El antropófago»..., 97.

sujetos que no coinciden con la norma. Mediante la violencia ejercida sobre los personajes femeninos y anómalos, los textos de Palacio logran concretar ese sentimiento de lo contrario descrito por Pirandello.

Conclusiones

En este trabajo he intentado desarrollar una lectura que aborde los cuentos de la colección *Un hombre muerto a puntapiés* desde una perspectiva de género. He partido de la consideración de que la anomalía posee un papel importante dentro del conjunto de los relatos, sobre todo cuando surge en relación a personajes con características femeninas. En algunos casos, he dirigido el enfoque de mi lectura hacia los personajes principales de los cuentos; en otros, los personajes revisados han sido, más bien, secundarios. Sin embargo, al leer los relatos en conjunto se puede percibir una consonancia entre las nociones de feminidad y anomalía. Los cuentos de Palacio me han permitido revisar críticamente aquellas características que, incluso hoy, conforman el imaginario de lo femenino. En los personajes, estas características se presentan de manera alterada, aspecto que los convierte en entes anormales, incoherentes, incompletos.

He revisado cómo la anomalía se despliega en dos tipos de personajes. Por un lado, aquellos en los que la feminidad aparece como una característica que no corresponde al cuerpo. Se trata de personajes masculinos en los que la feminidad se presenta como un defecto. Con respecto a esto, mi lectura ha logrado determinar tres aspectos a tomar en cuenta. En primer lugar, que la feminización de los personajes responde a una operación que oculta y muestra, al mismo tiempo, la supuesta homosexualidad de los personajes. En segundo lugar, la feminización de los personajes responde a un capricho de los narradores. Al adjudicarles características femeninas, los narradores reubican en el género a unas identidades que rompen con la normatividad heterosexual. En tercer lugar, la presencia de lo femenino en un personaje masculino

aparece como símbolo de inferioridad, como un defecto innombrable que se ve representado por medio del vicio y la enfermedad.

Por otro lado, tenemos a aquellos personajes en los que la feminidad supone un rasgo propio del cuerpo que se torna deforme. Me refiero a personajes que podemos identificar como mujeres pero que no encajan en una feminidad normativa. Como pudimos notar, no se trata de personajes masculinizados, que asumen los roles del género opuesto, sino de mujeres que no logran cumplir con una “feminidad adecuada”. Mientras en las protagonistas de algunos de los cuentos revisados, el fracaso de la feminidad está visiblemente relacionado a la deformidad física; muchos de los personajes femeninos secundarios que aparecen en la colección presentan una suerte de anomalía moral. Con respecto a esto último, es preciso acentuar el hecho de que los defectos morales de las mujeres en los cuentos están regularmente vinculados a sus comportamientos sexuales. La promiscuidad y el adulterio representan características que difieren del papel materno y hogareño impuesto a lo femenino, y por lo tanto suponen una anomalía.

El fracaso de la feminidad en estos cuentos provoca una especie de inferioridad doble. Los personajes masculinos rechazan a los femeninos no solo por ser mujeres, sino por no cumplir con lo que les corresponde dentro del género. Esta inferiorización las convierte en objeto de burla. Es por ello que podemos percibir una tendencia a la caricaturización de sus defectos. Tanto sus rasgos físicos como morales aparecen de forma exagerada y ridiculizada. A partir de ciertos conceptos bergsonianos he podido distinguir al menos tres rasgos que generan el carácter risible de los personajes femeninos. Primero: la deformidad física, que permite a los otros personajes reafirmar, por medio de la burla, su propia normalidad. Segundo: la involuntariedad, pues los

personajes no son anómalos por decisión propia, sino que sus acciones contradictorias están determinadas por el medio. Tercero: el vicio, que en mi análisis ha sido descrito como una deformidad moral. Tanto el vicio como la deformidad deben mantener al personaje objeto de burla en un plano de inferioridad. Así, apuntar a lo deforme se convierte en un método de legitimación de la norma.

Podríamos determinar que los cuentos de Palacio despliegan un doble mecanismo de burla. Mientras los personajes masculinos y “normales” se ocupan de señalar la diferencia de los anómalos, el texto ejerce una segunda operación por medio de la cual ironiza la supuesta seriedad de los discursos normativos. Vemos, por ejemplo, en los narradores de «Un hombre muerto a puntapiés» y «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z», un interés morboso hacia los personajes anómalos. A través de estos narradores, Palacio representa una moral hipócrita que se alarma de por la presencia de sujetos anómalos —al punto de no querer nombrarlos— y que al mismo tiempo disfruta de ejercer sobre ellos su poder, mediante la violencia. El carácter irónico de esta representación queda más evidenciado en los personajes masculinos cuya integridad se ve afectada por el adulterio o la promiscuidad de sus esposas y amantes. Tenemos, en diferentes cuentos, a un historiador, un sociólogo y un brujo, que temen ante la posibilidad de que sus parejas los expongan al ridículo. Por su parte, en «Luz lateral» y «El antropófago», los personajes masculinos reaccionan con violencia ante sus esposas, cuando estas se atreven a desautorizarlos. La violencia se convierte, en estos cuentos, en un medio por el cual defender el orden establecido. Un orden ante el cual los personajes anómalos se revelan.

De esta forma, los personajes de Palacio no se quedan anclados al ámbito de lo risible. Son conscientes de su estado de ridiculez, reflexionan sobre ello y sobre las

limitaciones que el entorno les impone. Se trata, en muchos de los casos, de personajes que reconocen su anomalía y la imposibilidad de desarrollarse en un medio excluyente. El carácter reflexivo de los personajes impide al lector interpretar los cuentos como simples textos burlescos, en lugar de ello genera aquel sentimiento de lo contrario descrito por Pirandello. Los personajes anómalos de Palacio no están ahí para ser objetos de burla, sino para recalcar la insuficiencia de las ideas fijas, de los lenguajes inmodificables, de los roles deterministas. El lector podrá, al leer la obra palaciana, constatar que el autor ironiza nociones que surgen como reales y serias en los discursos literarios. La anomalía de los personajes femeninos y feminizados en estos cuentos se presenta como un camino de fuga al concepto de lo femenino.

Bibliografía

- Alarcón, Víctor. «Maneras de ver, maneras de transgredir. Tres modos irónicos en seis narradores latinoamericanos». Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona. 2015.
- Aristóteles. *La poética*, traducción de José Alsina Clota. Barcelona: Icaria, 2000.
- Artieda Santacruz, Pedro. *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*. Quito: Eskeletra, 2003.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, traducción de Rafael Blanco. Buenos Aires: Godot, 2011.
- Bermúdez, Isabel. *Sociedad republicana y proyectos de instrucción y educación para mujeres. Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. 1800-1900*. Calí: UASB, 2010.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Carrión, Benjamín. «Pablo Palacio». En, *Mapa de América*, 61-98. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1930.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos. 2004.
- Donoso Pareja, Miguel. «Los grandes de la década del treinta». Quito: El conejo, 1985. Reproducido recientemente en: Donoso Pareja, Miguel. *Obras completas*, 262-366. Manta: Mar Abierto, 2014.
- Escudero, Gonzalo. «Pablo Palacio y su primer libro». *Llamarada*, nº 3 (28 de enero de 1927). Reproducido en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, ed. por Miguel Donoso Pareja, 449-452. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- Estela Vargas, Renzo. *Actitudes hacia la feminidad gay. Estudio cualitativo con varones homosexuales limeños*. Tesis de licenciatura. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. 2019. <<https://doi.org/10.19083/tesis/625493>>.
- Falconí, Diego. «Violencia sobre las identidades imposibles en la zona de Los Andes». *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 6

- (2012): 39-56. <http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-diego-falconi-orgnl.pdf>.
- Falconí, Diego. «El canon literario andino desde los estudios de género; cargar con el peso de la *hetero(marica)geneidad* contradictoria: El caso de Pablo Palacio». *Caracol*, n° 9(2015): 196-221.
- Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi, 1991.
- Foucault, Michel. *Los anormales. Curso del Collège de France*, traducción de Horacio Pons. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Vol. 1 La voluntad de saber*, traducción de Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015.
- Gallegos Lara, Joaquín. «Hechos, ideas y palabras: La vida del ahorcado». *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de diciembre de 1933. Reproducido en *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, 85-87. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Handelsman, Michael. «Una doble lectura de una doble y única mujer». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 24, n° 2 (noviembre de 1995): 3-23.
- Hernández Gonzales, Ma. Cristina. «Las mujeres sabias son peligrosas. De las brujas a la científicas en el arte de Evelyn Morgan». En *Las mujeres y la construcción cultural*, 91-103. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.
- Holst, Gilda. «Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos». *Kipus*, n° 8 (1998): 59-75.
- Isaacs, Jorge. *María*. Quito: Libresa, 2013.
- Lamas, Marta. «Antropología feminista y la categoría de género». *Nueva antropología* 8, n° 30 (1986): 173-198.
- Lamas, Marta. «Cuerpo, diferencia sexual y género». *Debate feminista* 10 (septiembre 1994): 3-31.
- Lamas, Marta. «Diferencia de sexo, género y diferencia sexual». *Cuicuilco* 7, n° 18 (enero-abril 2000): s.p. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>

- Lomas, Carlos. «¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres». *Cuadernos de trabajo social* 18 (2005): 259-278.
- López, Pierre. «Los personajes masculinos de Pablo Palacio: orden y desorden del buen caballero quiteño». *Iconos*, n° 11 (julio 2001): 100-124.
- Lovecraft, Howard. «El horror sobrenatural en la literatura». En, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, traducción de José Álvaro Garrido. Madrid: Edaf, 2002.
- Manzoni, Celina. *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Manzoni, Celina. «Lectores y lecturas de Pablo Palacio». *Guaragua* 14, n° 33 (primavera del 2010): 55-67.
- Merino Gonzales, Isabel. «El miedo a las brujas. Conocimiento, sexo, paganismo, mujer y cristiandad: la construcción de un chivo expiatorio». Tesis de maestría. Universidad Pública de Navarra. 2014. <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/14489>.
- Nina, Fernando. «El antropófago, autofagia como *sacrificium litterae*». En *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*, 401-406. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Orrego, Claudia; Claudia Henao y Jaiberth Cardona. «Prevalencia de infección urinaria, uropatógenos y perfil de susceptibilidad antimicrobiana». *Acta médica colombiana*, n° 34 (2014): 352-358.
- Ortega Caicedo, Alicia. «Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura». *Guaragua* 14, n° 33 (primavera de 2010): 133-154.
- Ortega Caicedo, Alicia y Raúl Serrano, ed. *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Doble Rostro, 2013.
- Ostrov, Andrea. «El otro, el mismo. La construcción de la alteridad en los cuentos de Pablo Palacio». *Hispanamérica* 37, n° 111 (diciembre de 2008): 117-122.
- Palacio, Pablo. *Un hombre muerto a puntapiés* (colección de cuentos). En, *Obras completas*, 75-145. Edición y notas de María del Carmen Fernández. Quito: Libresa, 2013.

- Palacio, Ángela Elena. «La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio». *Kipus*, n° 14 (2002): 75-92.
- Palacios, Cristian. «¿De qué hablamos cuando hablamos de humor? Elementos para una teoría general de lo irrisorio». *Luthor*, n° 35 (febrero de 2018): 46-60.
- Perlongher, Néstor. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones Urraca, 1993.
- Pirandello, Luigi. «Esencia, caracteres y materia del humorismo». *Cuadernos de Información y Comunicación*, n° 7 (2002): 95-130.
- Platón. «El Banquete». En, *Diálogos III*, traducción de M. Martínez Hernández, 143-287. Madrid: Gredos, 1988.
- Robles, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción trayectoria y documentos. 1918-1934*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2006.
- Robles, Humberto. «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho». *Guaragua* 12, n° 27 (2008): 62-78.
- Ruffinelli, Jorge. «Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5, n° 10 (1979), 47-60.
- Salinas, Tania. «El rostro de una ciudad a media luz. Pablo Palacio: homosexualidad, discapacidad y antropofagia». Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, 2018. <http://hdl.handle.net/10644/6039>.
- Serrano, Raúl. «Cuerpo adentro. Voces, visiones y revelaciones desde y fuera del clóset». En, Raúl Serrano, ed., *Cuerpo Adentro. Historias desde el clóset*, 7-49. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013.
- Vallejo, Raúl. «Lucidez teórica y exclusiones mutuas». *Guaragua* 14, n° 33 (primavera de 2010): 83-92.
- Yamal, Ricardo. «La ironía antipoética: del chiste y el absurdo al humor negro». *Revista chilena de literatura*, n° 21 (abril de 1983): 63-91.