

**Álvaro Egar Contreras**

Universidad de Los Andes.

Mérida, Venezuela

alconber@yahoo.es

*Artículo recibido: 07/09/2009*

*Aceptado: 14/09/2009*

---

## **PALACIO CANIBAL**

*CANNIBAL PALACE*

---

### **Resumen**

Este trabajo trata de estudiar cómo la narrativa de Palacio se inserta críticamente en ese territorio de primitividad dibujado por las vanguardias europeas y latinoamericanas, así como investigar sus propuestas teóricas sobre representación y realidad para señalar los niveles de diálogo de su narrativa con el campo literario de su época.

**Palabras clave:** Pablo Palacio, vanguardia, antropofagia, Latinoamérica.

### **Abstract**

*This essay examines how Palacio's narrative is placed in the primitive territory outlined by European and Latin American vanguardias, and also studies the theoretical proposals of representation and reality to show his narrative's levels of dialogue with the literature of his time.*

**Key words:** Pablo Palacio, vanguard, cannibalism, Latin America.

---

Perguntei a um homem o que era o Direito.

Ele me respondeu que era a garantia do  
exercício da possibilidade.

Esse homem chamava-se

Galli Mathias. Comi-o.

Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago (1928)

**E**n 1933, Pablo Palacio, en una carta dirigida a su amigo Carlos Manuel Espinosa, presentaba uno de los proyectos de escritura característicos de la vanguardia narrativa latinoamericana. Allí afirmaba la presencia de dos tipos de literatura: una de tono reivindicativo, de protesta, y otra de acento “expositivo” que omitía la injerencia del autor a través de comentarios personales, en otras palabras, pretendía la exposición “a secas” de la realidad. Aclara Palacio: “Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador... y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: “el descrédito de las realidades presentes” (Palacio 1964:78). Más que afirmaciones eran los alegatos con que Palacio defendía su quehacer literario de los ataques abiertos por su compañero de generación, Joaquín Gallegos Lara, a propósito de su novela Vida del ahorcado (novela subjetiva), recientemente publicada. Si bien la discusión giraba en torno al concepto de realismo, en ella estaba implícito el debate sobre la posición del intelectual frente a la crisis del “pensamiento burgués”. El realismo social defendido por Gallegos Lara tenía su fundamento, según él mismo aclara, en las teorías del marxismo-leninismo, se trataba por lo tanto de un “realismo integral” con una precisa “mentalidad” de clase alejado del “vanguardismo englobador y enmascarador” de Proust o Joyce, prácticas literarias individualistas

representativas de la decadencia del mundo burgués (Gallegos L. 59-60). Negar este tipo de realismo –alejado de “superrealismos o birrealismos”– es rehusar una manera de relacionarse con la realidad contemporánea, esquivar ese lado militante de la literatura en tanto eficaz “arma contra la explotación”; Palacio “alude y elude a la realidad”, en su novela “no ha podido olvidar su mentalidad de clase”, pues “tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida” (Gallegos 1964:60), maneja “con un izquierdismo confusionista las cuestiones políticas” (Gallegos 1964:61).

Según Palacio, plantear en estos términos la polémica implica partir de un “error fundamental”. Él se coloca en el mismo terreno ideológico de Gallegos Lara pero no sin antes asumir cierto tono irónico respecto al asunto en cuestión. Siguiendo un “criterio materialístico”, Palacio deslinda entonces los dos ejemplos de literatura ya apuntados: una de compromiso político y otra “simplemente expositiva”. Siendo como es la literatura “un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico”, es forzoso “que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor” (Palacio 1964: 78). Si se vive “momentos de crisis”, de decadencia del orden burgués, tales tiempos deben ser expuestos “a secas, sin comentarios” (Palacio 1964:78). Su posición intelectual no es la de reformar la realidad social o política sino la de desacreditar las realidades cotidianas, aquellas que no pueden o eluden presentarse en un gran formato narrativo. Este plan de descrédito, al ir acompañado de una actitud agresiva contra los valores que sustentaban la realidad, es justamente lo que incomoda, según Palacio, a Gallegos Lara, y es uno de los ejes centrales de su proyecto narrativo: “invitar al asco de nuestra verdad actual” (Palacio 1964:78).

Pero, ¿desacreditar no era atacar la labor reformista de los escritores, su posición política explícita? Donde uno veía asco, los otros veían esperanzas. Y por otra parte, ¿cuáles eran esas “realidades presentes” que aspira a desautorizar Palacio? Surge la tentación de pensar en las realidades burguesas y rutinarias. Recordemos el subtítulo “Novela subjetiva” de su obra *Vida del ahorcado*. En esta novela lo subjetivo y lo fragmentario forma parte del propósito de arremeter contra el carácter discursivo, argumentativo del realismo; frente al sentido clásico de narrar, lo subjetivo impone otra sintaxis narrativa hecha de fragmentos, descubre nuevas relaciones –sorpresivas, ocultas– en lo cotidiano. Cuando Palacio habla de un “criterio materialístico” parece seguir apostando por mantener la ilusión realista del lenguaje, pero la cuestión de fondo está en otra parte: está en los “objetos” y “casos” propuestos por la representación literaria y también en la manera cómo elabora el discurso literario estos elementos. De lo que se trata es de desacreditar las relaciones posibles entre el texto literario y la realidad, y esto se logra –aunque no sólo– mediante la intervención humorística, paródica, del lenguaje. El mismo escritor ofreció otros caminos para llegar a una solución no tan simple. Me refiero a su ensayo de 1934 “Sentido de la palabra realidad”. No es nada osado traer aquí a colación este texto de Palacio publicado un año después del debate sobre el realismo.

Son dos las postulaciones de la realidad, para decirlo en términos borgeanos, las que Palacio plantea en este ensayo: una idealista, universal, de carácter esencialista, y otra material, sensible. Dentro de este esquema de interpretación e investigación de la realidad, Palacio elige discutir las ideas de Berkeley sobre la negación de la materia, la “destrucción de la realidad exterior” (Palacio 2000: 228). Y aquí comienza la interrogación irónica de las tesis idealistas de Berkeley al inscribir su teoría en una situación imaginaria. Palacio propone examinar su filosofía sobre la realidad desde un punto de vista ficcional, situar su filosofía en un punto incomprensible para así encontrar “las confusiones terribles del sistema”:

Separemos mentalmente el espíritu del señor Berkeley de toda realidad exterior, considerémosle sólo en sí mismo, sin lugar ni espacio y preguntémosle si tiene sensación de color, si le duele el pinchazo imaginario del imaginario alfiler que hemos imaginado darle. Es seguro que su espíritu permanecerá inalterable, pues nada le habrá modificado (Palacio 2000:228)

A Palacio parece divertirle la idea de desinflar ese modo de pensamiento con un “imaginario alfiler”, atacar dicho sistema inventando escenarios imposibles o con “imaginaciones incomprensibles”: el señor Obispo de



Cloyne “se cogió para él el espíritu y nos preguntó ¿siente la materia?”. Palacio da vuelta e invierte la cuestión: “Nosotros cojamos la materia para nosotros y preguntémosle: ¿siente su espíritu?” (Palacio 2000:228) Qué quiere decir en términos palacianos imaginar lo incomprensible. Llegamos al tercer punto del debate con las ideas de Berkeley: la distinción entre lo “concebible” y lo “existente”. Para el obispo “no es concebible una extensión separada de lo grande y de lo pequeño”, “sin color”, en otras palabras, “que no podemos tener ideas abstractas” (Palacio 2000:229). En la respuesta de Palacio a estas tesis filosóficas de nuevo podemos ver la figura excéntrica del escritor argumentando con su alfiler imaginario: no aceptamos “la prueba de que por no concebible es no existente, porque eso es simplemente antropocentrismo” (Palacio 2000:229); existencia y concepción “no son lo mismo”, “existen infinidad de árboles sin la concepción del árbol” (Palacio 2000:229). Palacio instituiría la literatura como ese espacio de lo inconcebible desde donde se somete a preguntas la realidad exterior con proposiciones extrañas, estableciendo un juego perverso entre las figuras de la desmesura que recorren sus relatos y un lenguaje narrativo que inquieta las condiciones de aparición de estas figuras. Tras ese lenguaje, hecho de desvíos y arbitrariedades, va a estar siempre un narrador acechando otra percepción, otra idea de la realidad. Apunta finalmente Palacio a propósito de las teorías de Berkeley: “su más importante resumen, para nuestro fin, es el siguiente: ‘El convencimiento total de que vemos las cosas en su verdadera forma y de que no debemos preocuparnos por sus naturalezas desconocidas o existencias absolutas’” (Palacio:230).

Para advertir esa naturaleza desconocida será preciso asumir otra perspectiva, no voluminosa sino ligera, y con ella intentar explorar otras visiones de las cosas. Colocándose en una posición “materialista”, Palacio aprovecha el estudio de la tesis de Berkeley para insertarse en la discusión de las propuestas del realismo social, no emulando la posición idealista de “la destrucción de la realidad exterior” sino colocándose en el centro de la ideología realista: desacreditando las mismas realidades objeto de representación.<sup>1</sup> Ahora bien, si por un lado la posición de Palacio permite vislumbrar una distancia elemental respecto a los códigos literarios del realismo social dominantes de la época y a la noción de realidad que daba base a dicha tendencia, por otro lado esta distancia deja visualizar las líneas generales del caso narrativo de la exposición “a secas”, la exhibición de la realidad presente, además de los artificios formales que elaboran estos efectos de realidad. La exposición “a secas” implicaría en sí el gesto de anulación de una línea de experiencia situada en la cotidianidad por medio de los afectos, y asimismo la postura experimental de exhibir lo literario de esta experiencia, la trama ficcional del texto y de la realidad que se escribe.

Ya antes de exponer aquellas dos posiciones en la investigación de la realidad –la idealista y la materialista–, y de presentar sus consideraciones sobre los dos tipos de literatura –la de protesta y la expositiva–, en su novela *Débora* [1927] Palacio había hablado de dos realidades, correspondientes a dos formas narrativas: “las realidades grandes, voluminosas” y “las pequeñas realidades” (1964:196). Mientras las primeras están constituidas de suposiciones, de grandes abstracciones, las segundas “son las que acumulándose, constituyen una vida” (Palacio 1964:196). Las realidades voluminosas dan una falsa causalidad a los hechos de la vida y, lo más “vergonzoso”: “de estas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen” (Palacio 1964:196). La discusión se centra en dos diseños narrativos, uno de los cuales, el primero, correspondiente a la novela realista, “engaña lastimosamente, abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie” (Palacio 1964:195). La invitación al asco quizá tenga que ver con el supuesto verídico de esos grandes mosaicos narrativos y el ocultamiento de su carácter artificioso. Al hablar Palacio de “pequeñas realidades” ubica el problema de la representación literaria como un asunto de perspectiva, de configuración de una mirada de lo desviado, lo anormal, lo inconcebible, una mirada alejada de la ideología voluminosa del realismo social, de esas extensas realidades aumentadas por la propia doctrina realista. Estamos ante la relación significativa de una literatura de vanguardia que opera con pequeños escenarios, familiares y

<sup>1</sup> Basado en el idealismo de Berkeley, Borges elabora un denso conjunto teórico, ensayístico y narrativo, desde donde refuta la consistencia de la realidad. Dos operaciones figuradas son posibles siguiendo las postulaciones de Berkeley: “o hacer resaltar que la realidad es un simple sueño y que lo que creemos sustancias y concreto no es más que una apariencia, o producen un objeto soñado que adquiere tal vida y solidez que de rechazo disuelve el orden terrestre” (Barrenechea 96). Ver por ejemplo los cuentos: “Las ruinas circulares” y “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, y sus ensayos: “La encrucijada de Berkeley”, “La personalidad y el Budha”, “Nueva refutación del tiempo”. La creación de entes materiales productos de la mente o el sueño, está, teóricamente, en el otro extremo del proyecto narrativo palaciano.

extraños, y a la vez acentúa su convención como trama ficcional. Para ello se recurrió, como indicaba Ángel Rama, al “tono menor” y a la renuncia de la prédica retórica, apostando por una escritura más próxima a la vida cotidiana, por el tratamiento de asuntos triviales, siguiendo la “levedad del dibujo aplicado a la humildad del asunto”, diseñando una nueva escritura y un nuevo lenguaje lejos del “nivel artístico que habían cultivado los modernistas para recuperarlo en el ordenamiento de los materiales” (Rama 4). Sin embargo, para liberarse de la incómoda y grave realidad, ¿no es posible concebir una realidad artificial donde actuaran los fenómenos extraños de la modernidad? ¿Cómo son y dónde están esas “realidades presentes” sin crédito para narrar, de qué material están construidas las realidades impresentables?

### **La antropofagia: objeto de vanguardia**

El satírico es la figura bajo la cual se  
acepta al antropófago en una civilización.  
Walter Benjamin.

En las representaciones y los trayectos de la escritura vanguardista, pueden distinguirse los nuevos objetos diseñados así como la deglución artística de ciertos fetiches sociales. Francis Picabia publica en la revista *Dadaphone*, no. 7, París, mars 1920, su “Manifeste Cannibale”. Este caníbal Dada es concebido como móvil para asustar a los burgueses y sus concepciones morales; en tanto representa negación y escepticismo, la imagen del caníbal es usada como figura fantasmal, como procedimiento acusatorio, como juicio e interpelación a los valores burgueses: el dinero y el honor, pero también como un llamado ante la ley para responder por cuestiones contemporáneas como la guerra y la moral: “L’honneur s’achète et se vend comme le cul. Le cul, le cul représente la vie comme les pommes frites, et vous tous qui êtes sérieux, vous sentirez plus mauvais que la merde de vache” (Picabia 1920:3). El honor, entendido como mecanismo generador de identidad, formaría parte ahora del mercado de valores por su equivalencia con el dinero. El símil que cubre la culpabilidad burguesa alude a lo bajo por excelencia: la mierda. La activación del mito caníbal por la vanguardia europea formará parte de la construcción de ese “território da primitividade” (Nunes 1979:19) en el cual convergen diversas disciplinas a principios del siglo XX: psicoanálisis, etnología, literatura. El primitivismo, a través de la figura del caníbal, constituye para el imaginario de la época una imagen de naturaleza sicológica, en tanto se dispone como medio para pensar lo originario, instintivo e inconsciente de la cultura; pero también asienta una orientación de naturaleza formal al permitir valorar una nueva experiencia constructiva del arte. La imagen del caníbal que aparece en las literaturas de vanguardia tiene como fondo “a enorme tela colorida do primitivismo, que a ação conjunta da arqueologia e da etnologia modernas –uma trazando as revelações da arte pré-histórica, outra o impacto de arte africana– desdobrou sobre o racionalismo da cultura européia” (Nunes 1978:18). La vanguardia europea asume el tema del caníbal en el mismo momento en que el psicoanálisis empezaría “a desnudar, no homem normal, civilizado, comportamentos neuróticos, que podem gravitar em torno da mesma simbologia da interdição, presente nos atos de antropofagia ritual” (Nunes 1979:18). Los “acusados” de Picabia, el sentido de agresión e interpelación presente en su manifiesto, trazan la genealogía de la vanguardia con la imagen fantasmal y onírica del caníbal presente en varias disciplinas a inicios del siglo XX.

Las tramas de la escena antropofágica orientan sus significados en la vanguardia latinoamericana hacia otras direcciones. El clásico texto de Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, de 1928, si bien traza su genealogía con la Antología negra, de Blaise Cendrars, el futurismo de Marinetti, y el dadaísmo de Picabia,<sup>2</sup> el tapiz primitivo tiene en él otro colorido: se trata de actos de deglución, apropiación y negación de lo otro, ese lado grave y ceremonioso de la cultura europea y brasileña: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. (Andrade 1970:13) Como señala Nunes, algunos signos manejados por la vanguardia europea respecto al primitivismo, como por ejemplo la valoración de los “componentes mágicos,

2 Para las relaciones Andrade – Cendrars – Marinetti, cf. Nunes 1979; los vínculos entre Andrade y Picabia han sido señalados por Franco C. 2006.



instintivos e irracionais da existência humana” (Nunes 1979:18), funcionaron como zona de encuentro para el modernismo brasileño. Pero la apuesta más significativa de la propuesta oswaldiana quizás radique en el planteamiento de cómo des-exotizar el tema antropofágico, y aquí ya observamos la distancia respecto a este tema del pensamiento salvaje presente en la vanguardia dadaísta. Si para Picabia el caníbal era aún objeto de uso para asustar la conciencia burguesa, para de Andrade se despliega como fabulación familiar y comunitaria –“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade 1970:13)–, como reflexión y diagnóstico sobre precisos aspectos sociales, artísticos y morales de la sociedad brasileña, es decir, el antropófago serviría en su proyecto vanguardista para desmitificar la historia del Brasil, deglutir el lado letrado de la cultura como huella identitaria.

Pablo Palacio retoma de esa línea de primitividad dibujada por las vanguardias el tema antropofágico, pero estableciendo vinculaciones de inversión con la escena canibalesca. Si el canibalismo literario supone la apropiación y desacralización de los textos letrados, su traducción y deformación, y también su distanciamiento, es decir, indica una forma de relación y de relacionarse con esa tradición, entonces, ¿de qué materia está constituido el antropófago de Palacio, sobre qué material o tradición se erige su figura? El cuento “El antropófago” [1926], de Pablo Palacio, narra la presencia de un “fenómeno” en un mundo familiar: “Allí está él, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago” (Palacio 1964: 110). Al ser percibida como un “fenómeno” en estos tiempos modernos, la antropofagia es alojada en el terreno del desvío; su desviación hacia lo bajo, convierten al antropófago en un sujeto sin moralidad y sin derecho y, sobre todo, en objeto de un relato literario. Se trata de una presencia extraña capturada por la ley, y exhibida como espectáculo. Es la historia de un antropófago, y también la de un objeto en posición –una letra– atrapado en la ley. No está ya en el museo de las ciencias naturales, ni figura como parte de los freak shows circenses; ahora es un mito alojado en la ciudad moderna, sin origen, simplemente está allí, como un aparecido. El estar atrapado en la retórica de lo legal añade un complemento de extrañeza, por lo tanto no sólo se convierte en un objeto fuera de la ley –una imagen del delito– sino a la vez queda encerrado por ella: “Todos lo conocen. Las gentes caen allí como llovidas por ver al antropófago. Dicen que en estos tiempos es un fenómeno” (Palacio 1964:110) El narrador –un estudiante de criminología–, en medio de confesiones socarronas, se propone sacar este objeto extraño del discurso legal, del discurso normalizador que lo convierte en algo teratológico, y hacerlo entrar en otro espectáculo: el de la imaginación y la literatura, en otras palabras, pensarlo, narrarlo, interpelarlo como objeto, no en su facticidad, sino como escritura. Estos movimientos densifican su significado sin intentar reducirlo a curiosidad mítica, legal o antropológica. Y para alcanzar su objetivo, el narrador de Palacio –el mismo narrador del caso policial en “Un hombre muerto a puntapiés”<sup>3</sup>– dibuja, no la figura de un desnudo e hirsuto salvaje con garrote y cubierto de pieles, sino la de un tipo ladino, una letra escurridiza: “Lo tienen encerrado en una jaula como de guardar fieras”. Y añade inmediatamente: “¡Y qué cara de tipo! Bien me lo he dicho siempre: no hay como los pícaros para disfrazar lo que son” (Palacio 1964:111). Si las alusiones a su fiereza pudieran relacionar este relato con las construcciones de la silueta del salvaje, la noción de picardía –la del satírico benjaminiano– aleja la figura del antropófago de la curiosidad científica y legal, cierra la brecha entre lo salvaje y lo humano, pero este cierre no clausura el imaginario salvaje, sólo intenta hacerlo familiar. Su cara de tipo lo acercaría a un antropófago disfrazado.

Contra los signos imaginarios del salvaje, la historia familiar –el padre que devora a su hijo– intenta igualmente jugar con la evaluación moral del antropófago al presentarla como natural a un lector convertido a su vez en espectador, y al cual incluso se le invita a comer carne cruda, pues eso “de ser antropófago es como ser fumador, pederasta, o sabio” (Palacio 1964:112). Es así como el narrador dispone tomar “cartas en el asunto” (Palacio 1964:113), contar su versión de esa experiencia singular, imaginando otro trayecto para el lenguaje –no legal sino ficcional–, explorando aquellas zonas no convencionales de la lengua. No basta con sacar al objeto de la referencia legal o colocarlo fuera de la monstruosidad, dejar de mirarlo desde la legalidad, hay que además intervenir la traza impersonal del relato y presentarlo como artificio en el doble sentido de treta y detalle. En este punto se afincan las posibilidades de lo literario como campo lúdico, fábula política, creación de identidad y diferencia, divertimento de escritura, fuga imaginativa, proponiendo siempre

3 Ver mi antología del relato policial vanguardista, Contreras 2006.

otra historia que está fuera de ley y sosteniendo por ello mismo una “causa justa”. Pero ¿qué implica para el narrador defender una causa justa? El primer paso para hacer justicia conlleva la separación de la ley del deseo; si la acción del antropófago es irresponsable ante la ley, no sucede lo mismo ante el deseo, de lo cual se colige que la ley es injusta al juzgarlo por su responsabilidad. Decide entonces el narrador otro camino: asaltar la ley con argumentos familiares. Qué motiva esa intervención. Dónde está ese algo que lo identifica con la escena antropofágica. Ese algo que no se dice, pero presente cuando habla de su “adhesión” al antropófago, habría que buscarlo cuando el narrador interroga la responsabilidad de un acto no desde la ley sino desde el deseo; y preguntar si esa búsqueda de una explicación fuera de la ley no involucra al propio narrador. Cuando se habla de la búsqueda de un responsable pareciera que se está investigando la responsabilidad como valor que ordena la acción de un sujeto. Esto lo sabe el narrador, un estudiante de criminología. A pesar de todo, determina actuar más que como juez como consejero de esta causa, pero para proceder, y como segundo paso, debe reflexionar sobre la pertenencia y pertinencia de su discurso, o mejor dicho, sobre las propiedades de su mediación, unas propiedades alineadas irónicamente en el campo de la ética.

Habría que insistir en la diferencia entre meta y finalidad: si la primera consiste en la simple traza de comer carne, de comerse a ese otro disponible, la finalidad se centra en la misma noción de tragar, en el placer de devorar, y es precisamente con esta pulsión de tragar que el narrador se identifica. Esto es lo que posibilita al narrador palaciano el reclamo de solidaridad para un discurso que intenta a su vez suspender la relación entre la ley y la moral, lo jurídico y lo ético. He ahí la modernidad de esta forma de escritura, una modernidad que no debe ser confundida con cinismo, como podría ocurrir si juzgamos al narrador en una dirección moral. Es en esa zona liminal, de encuentro entre lo ético y lo jurídico donde se debaten muchas de las tramas de los cuentos de Palacio; pero es una zona de encuentro y de libertad donde lo primero nunca aparece condicionado por lo segundo y, sin embargo, esta liberación no escapa a la construcción de otras formas de violencias sobre algunas figuras: pensemos por ejemplo en la imagen del homosexual en el cuento “Un hombre muerto a puntapiés”.

¿Qué sabemos de la fábula familiar?<sup>4</sup> Una de las claves del relato nos la da la relación madre – hijo. El oficio de la madre, parturienta, ubica el desempeño de la función materna en relación con la vida, en tanto la profesión del padre, carnicero, conecta la actividad paterna a la violencia, a la muerte. La disputa por el destino que el hijo debe seguir, toma dos caminos: continuar el linaje del padre –carnicero, carnívoro, cruel– o sublimar la heredad materna –hacerse médico–. Este lapso de indecisión y formación, junto con la escena desarrollada en el vientre materno referida a los once meses de gestación de Nico Tiberio, son claves en la constitución del fantasma canibal. Una noche al regresar ebrio a su casa, Nico repara en el seno expuesto de su esposa, más exactamente, deberíamos decir, mira el seno no como zona erótica o maternal sino como carne. El antropófago desvía la mirada del seno de la “madre” al rostro del hijo. La agresión se metaforiza en una regresión animal, en la vuelta a un primitivismo transformado por el narrador en “abstraído entretenimiento”, y del cual es despertado el antropófago a “garrotazos” por lo vecinos. En ese rostro de la desmesura, podemos observar algo más que una anomalía; podemos situar en él temas como la violencia y su relación con la interpretación; rostro sometido al poder de interpretación del narrador y escenario donde se disponen los valores de moralidad y responsabilidad. Tragar, morder, devorar, masticar, dejan de ser simples vocablos referentes a la actividad alimenticia, y trasladan su significación a un lugar de contacto (y reflexión) sobre la responsabilidad y el deseo, sobre la violencia interpretativa de la ley y también sobre la fuerza del deseo. El narrador palaciano, al demarcarse del derecho, delibera en torno a otra justicia evaluada desde el deseo y no desde la ley; en tanto defensor de esta extraña forma de legitimidad fundada en el deseo, la causa defendida como justa está fuera de la ley, busca para ella otro fundamento. De ahí viene el choque entre la singularidad del caso y la norma. ¿Es posible plantear una conciliación en el antropófago visto como víctima del deseo y a la vez como sujeto de la ley? El quehacer emprendido por el narrador para sacar su causa fuera de ley, incluye el cuestionamiento

4 La extrañeza como aquello que nos mira desde la pérdida, con todos los elementos implicados –trama de miradas, deseo, memoria y distancia–, es tema de un agudo libro de Didi-Huberman. En esta definición de extrañeza se juntan las ideas sobre lo siniestro de Freud y el aura de Benjamin: “Freud coincide aquí con la definición benjaminiana del aura como ‘única aparición de una lejanía, por más próxima que pueda estar’, cuando retiene de lo umheimlich el carácter, ya advertido por Schelling, de una visualidad experimentada como la aparición extraña, única, de algo ‘que debía permanecer en secreto, en la sombra, y que salió de ella’. Algo salió de la sombra, pero su aparición conservará intensamente esa huella de alejamiento o profundidad que la destina a una persistencia del trabajo del disimulo” (Didi-Huberman 159).



de la idea de sujeto y, posteriormente, el de la ley. Sabe él que ubicarse al lado de lo justo no implica estar próximo a lo legal. No obstante, familiarizar ese objeto extraño no indica recogimiento, sino más bien risa festiva y crítica del mismo objeto y de la realidad, de aquellas “realidades voluminosas”. La explicación del antropófago, introducido como caso de estudio, no es histórica sino familiar; no es la misma figura presentada por el humanismo renacentista –Montaigne– ni por la Ilustración –Rousseau–. Su composición obedece a las leyes de un “fenómeno” moderno, de un fenómeno en sentido literal: lo que aparece o lo aparente. Esta cosa que aparece o parece un antropófago, se intenta explicar desde un plano realista, pero siguiendo otros criterios para definir lo real, transformando ese fenómeno extraño en un suceso, en un caso de estudio. Cuáles son esos criterios que posibilitan la exploración de otras realidades. La respuesta requiere un desplazamiento del campo filosófico al literario. Frente a la teoría antirrealista de Berkeley según la cual la materia existe como materia percibida o como fenómeno de conciencia, confundiéndose así lo real con aquello que puede ser conocido sólo por los sentidos, Palacio expone a secas otras realidades concebibles y representables, compone otra trama en torno a lo real. Según Palacio, para Berkeley “la materia no tiene más realidad que la de ser percibida” y “sólo existe la mente y sus ideas”, por lo tanto, “sería una contradicción referirnos a una materia existente no percibida”. Según esto, muchas cosas dejarían de tener realidad: si lo real es lo percibido (Berkeley) también lo es lo concebible, agrega Palacio. Teniendo como telón de fondo esta misma argumentación, que en verdad representa una particular teoría del conocimiento, Palacio discutirá los enunciados verídicos del realismo, de esa escuela realista que identifica lo real con lo material o empírico, apostando por todas las formas posibles de lo verosímil (lo posible, imposible, y algunos de sus mecanismos como la suposición o la hipérbole), y ensayando múltiples juegos narrativos con la ley de la materia enunciada.

### Bibliografía

- Andrade, Oswald de.** *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, 2ª. edição, Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1970.
- Barrenechea, Ana María.** *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. Edición aumentada.
- Didi-Huberman, Georges.** *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Franco Carvalhal, Tania,** “La noción de antropofagia y sus alcances para la crítica latinoamericana”, en Dolores Romero López (Ed.), *Naciones literarias*, Barcelona (España): Anthropos, 2006. pp. 151–164.
- Gallegos Lara, Joaquín.** “Hechos, ideas y palabras: *La Vida del Ahorcado*”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964. pp. 59-61.
- Nunes, Benedito.** *Oswald canibal*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- Palacio, Pablo.** *Obras completas*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- . “Sentido de la palabra realidad”, en *Obras completas*, Edición crítica. Wilfrido H. Corral, Barcelona (España): ALLCA, 2000. pp. 218-232.
- Picabia, Francis.** “Manifeste Cannibale”, *Dadaphone*, 7 (1920): 3, en <[www.lib.uiowa.edu/dada](http://www.lib.uiowa.edu/dada)>
- Rama, Ángel.** “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, *Papel Literario*. El Nacional, 17 de julio 1977: p. 4.