



La verdad del asunto: lecturas y subjetivismo en

# *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio

Mallory N. Craig-Kuhn\*

*La vida está hecha así, a base  
de pequeñas soledades...*

**Roland Barthes**

**T**oda interpretación se hace inevitablemente a partir de la subjetividad del receptor. El sentido del texto, sea escrito o icónico, es una construcción del lector a partir de los signos que lee. Cuando se acerca a un texto lo hace, conscientemente o no, armado con sus recuerdos, entendimientos, gustos y relaciones intertextuales personales, basados en su vivencia particular. Si bien se puede abordar un texto a partir de cierto punto de partida filosófico o teórico, o si bien se puede proponer una investigación científica de su contexto y contenido, el lector no es capaz de escaparse por completo de su propia subjetividad; su lectura se construye a partir de ella. Es más, su misma realidad, su verdad, son productos de esa misma subjetividad ineludible.

Esta cuestión de verdad y realidad es fundamental cuando pensamos la diferencia entre

la lectura de un texto escrito y la de un texto fotográfico. Hay que tener en cuenta la concepción generalizada de la fotografía como una muestra de la realidad, como una prueba de ella hasta en el ámbito jurídico. Cuando miramos una foto, damos por sentado que lo que vemos existió, que ocurrió. No pasa lo mismo cuando leemos una noticia o escuchamos una anécdota porque sabemos bien que el lenguaje es opaco y polisémico; por el contrario, la fotografía sigue manteniendo su credibilidad. Esta certeza de lo que ha pasado era aún más fehaciente a principios del siglo XX cuando el “truco fotográfico” no era una preocupación como hoy lo es. Lo que se veía en la foto había pasado tal cual se registraba en el papel fotográfico. ¿Si no, cómo lo podría haber captado el aparato?

Ahora bien, si la foto brinda al lector la certeza de que algo ha existido, lo hace de mane-

---

\* Estudiante de la Especialización en Creación Narrativa, Poéticas de la Narración, Universidad Central.

ra aislada e incompleta. El lector debe tomar la información visual (detallada pero a fin de cuentas, poca) e interpretarla, muchas veces a corazonadas porque la información fotográfica en realidad es muy limitada: la fotografía en sí carece casi de contexto, representa un momento infinitesimal, un fugaz destello de información visual en el tiempo y el espacio. Lo que está más allá del marco y lo que pasó antes y después del momento representado se nos escapa. Es por esta misma razón que tan frecuentemente abordamos fotografías acompañadas de alguna información escrita (títulos, fechas, nombres, lugares) u oral (una explicación de algunas de las circunstancias en las que la fotografía se tomó). Son pocas las veces que nos acercamos a una foto completamente aislada, fuera de serie. Pero con contexto adicional o no, lo que produce en nosotros el abordaje de algunas fotos especiales (estamos pensando en el *punctum* de Barthes) es la curiosidad. Nos presenta un trabajo de descubrimiento e interpretación. La fotografía nos propone la pesquisa.

Para ver una articulación de esta experiencia de lectura textual e icónica en la ficción tomaremos un ejemplo de las vanguardias latinoamericanas, momento idóneo para estudiar la interpretación subjetiva en la literatura. Como en el caso del autor que trataremos, el ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), los escritores vanguardistas en Latinoamérica se encontraban rodeados por el caos de la ciudad moderna y por sistemas organizativos sociopolíticos y artísticos que, para ellos, ya no procuraban sentido a la vida moderna. En el cuento "Un hombre muerto a puntapiés" el narrador se obsesiona con el caso sin resolver de un asesinato que encuentra en el periódico. Este misterioso y siniestro trozo de la vida cotidiana urbana lo atrae profundamente y entonces se empeña en descubrir los datos del caso. A partir del texto escrito inconcluso que ofrece el periódico, va en busca de más pruebas. Sin poder confiar en el texto escrito ni en los testimonios orales que encuentra, el narrador vuelca sus esperanzas en dos fotografías que logra conseguir, y de ellas extrae la verdad del asunto, la única que existe: la verdad subjetiva.



## Proyecto vanguardista de Pablo Palacio

La literatura de vanguardia expresa una violenta ruptura con las viejas formas, tanto estéticas como sociopolíticas. El joven Pablo Palacio se movía en un Ecuador recientemente laico (a fines del siglo XIX) y en el cual se empezaban a reconocer los derechos de los indígenas, las mujeres y los obreros, bajo un gobierno liberal durante las primeras décadas del siglo XX. Comenzaba a cobrar fuerza el socialismo; el mismo Palacio era marxista declarado. Grupos de izquierda se iban solidificando para luchar contra el sistema capitalista en el Ecuador en los momentos turbulentos posteriores a la Gran



Foto: www.sxc.hu

Guerra y a las Revoluciones Rusa y Mexicana. Pero aún así, la sociedad ecuatoriana cambiaba lentamente, y los viejos sistemas sociopolíticos eran difíciles de modificar o reemplazar. En este ambiente, Palacio utilizó su literatura para denunciar lo que él consideraba ilógico, desgastado y ultrajante en la sociedad ecuatoriana del momento. Sus narrativas están repletas de ironía y un tono paródico que usa para ridiculizar y poner en duda estos discursos dominantes que para él ya no tenían sentido en el Ecuador moderno.

El lugar por excelencia de los cuentos y novelas cortas de Palacio (y de la vanguardia a grandes rasgos) es la ciudad. Centro bullicioso

de la vida moderna de principios del siglo XX, llena de máquinas y pululando con los miles de ciudadanos anónimos que luchan para entender la complejidad de su entorno y para sobrevivir en él. Para Palacio la ciudad es un espacio inhóspito y salvaje donde reina el “sálvese quien pueda”. Aún constantemente rodeado de gente, el hombre moderno se encuentra solo en la muchedumbre, todos son desconocidos y no se puede confiar en nadie. El sujeto en la ciudad moderna no puede recurrir al prójimo, está totalmente desamparado. Esta soledad desoladora acecha a los personajes de Palacio que no encuentran ninguna forma de comunicar su intimidad con sus compatriotas. En la narrativa del escritor ecuatoriano ni siquiera las convenciones del lenguaje sirven para poder comunicar la interioridad individual y por lo tanto el autor busca ampliar los límites del lenguaje, un recurso muy notable, sobre todo, en *La doble y única mujer*. Empieza a salir a la superficie el subjetivismo puro, la intuición y el impulso como ejes que organizan la acción del individuo. El sujeto solo puede depender de sí mismo, está solo en su interpretación de, y en enfrentamiento con, la realidad moderna.

En Palacio, la ciudad no es la cuna de la civilización sino la guarida de lo salvaje. Uno de los gestos más subversivos de la narrativa de Palacio es llevar lo monstruoso y lo feroz al seno de los espacios más conocidos y confortables: la unidad familiar. Este movimiento es siniestro en la medida en que equipara la normalidad con lo salvaje. El núcleo familiar se invade por la antropofagia, el cuerpo humano sufre cambios grotescos, los transeúntes se vuelven pederastas y asesinos, y abunda el goce por la violencia. La cotidianidad se vuelve una amenaza cuando lo mundano es permeado por la perversidad, los monstruos que se imaginan habitando algún mundo lejano empiezan a verse en las caras de los ciudadanos. Esta torsión de la normalidad es el primer paso que toma Palacio para tirar abajo la aceptación de la vida moderna urbana tal como se manifestaba en el Ecuador a principios del siglo XX.

Otro rasgo fundamental del proyecto palaciano es la parodia y la ironía como forma de

cuestionamiento social. En un gesto típicamente vanguardista, impugna las instituciones dominantes del orden, la justicia, el gobierno, la investigación policíaca, la ciencia y hasta la misma cordura. Para Palacio, estos discursos “no podrían tener ninguna validez o aplicabilidad a la solución de los enigmas y conflictos callejeros del día a día” (Manzoni). En muchos cuentos parodia el conocimiento científico adoptando el tono de ese discurso para mostrar la arbitrariedad de su uso y para poner en duda la posibilidad de aceptarlo como verdadero. Se sirve de este tono también para cuestionar qué son la cordura y la justicia en una sociedad que castiga a algunos ciudadanos salvajes y perdona a otros. La voz narradora simpatiza con los que normalmente serían considerados monstruosos por la misma sociedad de la cual forman parte, se siente atraída por los antropófagos, los asesinos violentos y los pedófilos que transitan las calles de sus ciudades ficcionales y los defiende desde una lógica interna y subjetiva. Pero aún así los deja solos y desamparados, ya que esta defensa no llega a ser una conexión solidaria sino solamente un cuestionamiento de la lógica institucional; la soledad del sujeto se mantiene. El interés que muestra el narrador por estos ciudadanos no supera la curiosidad morbosa personal que él siente. En la narrativa palaciana, lo íntimo de cada individuo está propenso a abrirse a nuevos sistemas organizativos que implican a la vez una forma de libertad y el peligro de volverse monstruo<sup>1</sup>.

En *Un hombre muerto a puntapiés*, la voz narrativa lleva a cabo una operación análoga a las pesquisas policiales, expresando una certeza socarrona en las conclusiones que formula con su propia intuición. Ahora, si cada individuo está solo en la muchedumbre y los sistemas gubernamentales y penales no son de confiar, el peli-

gro es doble: el sujeto puede confundirse sobre qué es la realidad y desalinearse con las normas sociales en sí arbitrarias, pero también puede volverse víctima de la arbitrariedad de estos mismos sistemas. Esta crítica irónica desestabiliza la concepción de la verdad en los cuentos de Palacio, lo que se considera normal en la cotidianidad se voltea en la ficción, y las ideas de realidad y verdad se vuelven borrosas. Con la parodia, se pone en duda qué es real. Tal como las instituciones y discursos que está cuestionando, tampoco se puede confiar plenamente en lo que dice la voz narrativa. Palacio empieza a despedazar lo que se acepta comúnmente como la verdad y en su búsqueda de la realidad termina descubriendo que las únicas herramientas capaces de encontrarla son la intuición, la deducción y la interpretación subjetiva. Ya que en la vida moderna no se puede encontrar una verdad fiable, el autor busca una nueva verdad a partir de la ficción.

### **Lectura de la imagen fotográfica en *Un hombre muerto a puntapiés***

En el cuento de Palacio, el narrador se vale de tres tipos de textos para esclarecer el caso de un hombre asesinado a patadas: escrito, oral y fotográfico. El relato empieza con la lectura de una noticia publicada en el diario, esta detalla algunos hechos del crimen: el lugar, la hora, el apellido de la víctima, la manera en la que muere, el nombre del policía que atiende al moribundo y una vaga mención de que “el difunto era vicioso” (Palacio 42). En este texto escrito se representa de segunda mano el relato oral que proporciona la víctima, un tal Ramírez, cuando el policía le pregunta por las razones que provocaron el ataque brutal. Al final del artículo los redactores prometen publicar más información

---

1 Vale la pena tener en cuenta desde un principio el epígrafe de *Un hombre muerto a puntapiés*: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne” (Palacio 39). Como veremos, el mismo lector se encuentra arrastrado a esa realidad inestable en la que es un sujeto más, también a riesgo de dejarse llevar por el instinto y quedarse aislado dentro de una verdad que es, a la vez, existente solamente para él y también la única verdad posible para el sujeto, ya que no se puede asir de la realidad en ningún otro punto que dentro de sí mismo.

acerca del caso, pero al cabo de varios días sin que el asunto se vuelva a mencionar, el narrador empieza a desesperarse.

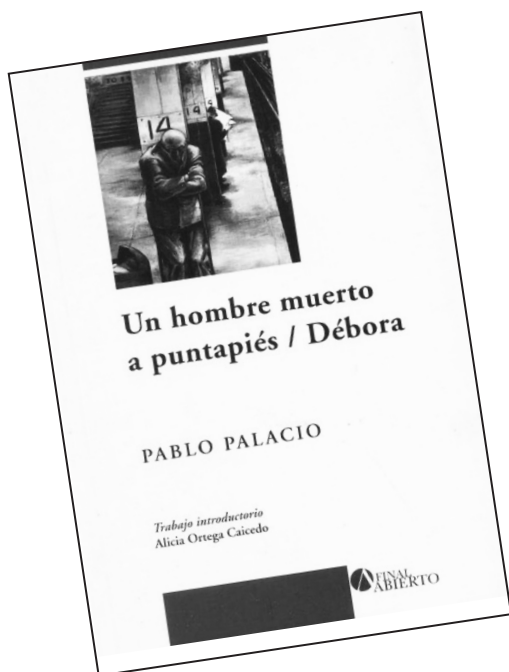
El asesinato publicado en el diario termina obsesionando al narrador, quien anhela más información acerca de un caso tan particular. Ya en esta primera parte del cuento podemos vislumbrar la reacción poco normal del narrador: para él, que un hombre fuera asesinado a puntapiés es un hecho “gracioso”, “hilarante” y “ridículo” que lo hace “rei[r] de satisfacción” (Palacio 42). Hay un goce del personaje a causa de este evento violento que comienza a provocar un rechazo en el lector. Pero seguimos leyendo e interpretando, tal como el lector/narrador del cuento, porque al igual que él, sentimos curiosidad por estos sucesos y hasta ahora tenemos muy poca información. Desde un principio Palacio va trayendo lo que nos produce rechazo al centro del espacio cómodo y conocido: como el lector ficcional, seguimos leyendo un poco morbosos para conocer los hechos tan particulares del caso y del narrador.

Este inicial acercamiento textual al incidente no es suficiente para el narrador. En primer lugar, faltan muchos datos, el más importante es el *por qué* del asunto. El personaje se propone tanto una reconstrucción de los hechos como una investigación filosófica de las razones por las cuales Ramírez fue atacado y asesinado<sup>2</sup>. Pero el texto escrito no le brinda la información necesaria para poder llevar a cabo esta ambiciosa tarea, primero, porque proporciona muy pocos datos y, segundo, porque su propia naturaleza de texto escrito (y oral) no es del todo fiable. La intuición del narrador le confirma que Ramírez “había mentado, había disfrazado la verdad” cuan-

**En *Un hombre muerto a puntapiés*, la voz narrativa lleva a cabo una operación análoga a las pesquisas policiales, expresando una certeza socarrona en las conclusiones que formula con su propia intuición.**

do le contó al policía que lo habían atacado porque se atrevió a pedir un cigarrillo (Palacio 47). Esta excusa le parece totalmente inverosímil y él mismo es capaz de idear unas cuantas mejores; porque desde luego, es muy fácil usar el lenguaje para engañar. Tanto el texto oral que dio Ramírez como el texto escrito del periódico están constituidos a través de la palabra y por lo tanto no son confiables. Roland Barthes se encuentra con la misma dificultad en *La cámara lúcida*, solo pudiendo confiarse del todo en la imagen carente de lenguaje<sup>3</sup>. Entonces, con nada más que esta reescritura de un texto oral, el narrador queda “irresoluto, sin saber qué hacer” y “desalentado” (Palacio 43). Su primer paso es tomar el periódico y estudiar a fondo toda la información que ahí se encuentra. Como un buen detective que uti-

- 
- 2 En esta parte del cuento, vemos una crítica a la educación universitaria y al saber institucional que forma parte del cuestionamiento a discursos dominantes en Palacio. “La primera cuestión que surge ante los que se enlodan en estos trabajitos es la del método. Esto lo saben al dedillo los estudiantes de la Universidad, los de los Normales, los de los Colegios y en general todos los que van para personas de provecho” (43). Procede a escoger su método, la inducción. “Cuando se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven” (43). Partiendo del hecho de que sabe poco o nada, empieza a reconstruir a partir de su intuición, pero socarronamente bajo la prolija etiqueta de la investigación científica.
  - 3 “Ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre. Es la desdicha (aunque quizá también la voluptuosidad) del lenguaje, ese no poderse autenticar a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento” (Barthes 134, énfasis añadido).



liza el método de la inducción, “dando vigorosos chupetones a mi encendida y bien culotada pipa, volví a leer la crónica roja arriba copiada. Hube de fruncir el ceño como todo hombre de estudio —una honda línea en el entrecejo es señal inequívoca de atención!—” (Palacio 44). Pero aún armado con estas herramientas de la investigación, siente la necesidad de buscar más datos; lo que llega a saber del caso es a partir de su intuición subjetiva: “Y yo, por una fuerza secreta de intuición que Ud. no puede comprender [...] intuitivamente había descubierto...Y lo que sabía intuitivamente era preciso lo verificara con razonamientos, y si era posible, con pruebas” (Palacio 44). Para poder comprobar estas verdades subjetivas, el narrador va en busca de datos más concretos en la Comisaría.

Lo que encuentra ahí es un oficial un tanto incapaz<sup>4</sup> que solo puede contar vaguedades que no ayudarán en lo absoluto a esclarecer el por qué del asunto. La única información de valor que proporciona este nuevo texto oral es

que existen dos fotografías de la víctima que se tomaron poco antes de que esta muriese. El narrador expresa un inmediato interés por ver las fotografías y logra que el policía se las entregue, después de buscarlas entre sus cajones mal organizados. Ahora tiene en sus manos un tercer texto acerca del asunto de Ramírez, esta vez icónico y no lingüístico. Finalmente tiene la información necesaria para dilucidar los hechos, reconstruyendo a partir de la lectura fotográfica la verdad del caso.

En *El acto fotográfico*, Philippe Dubois propone tres grandes concepciones de la fotografía y del trabajo de lectura que estas imágenes demandan. En el siglo XX los lectores/espectadores de la fotografía van más allá del simple concepto de la fotografía como prueba de existencia del referente. La foto empieza a entenderse como algo que carece de sentido en sí mismo, exige análisis y lectura, plantea un enigma. La fotografía solo adquiere sentido cuando es analizada, interpretada. Sigue siendo verosímil (la foto no puede mentir) pero sola no tiene sentido. Esta operación de lectura para hallar el sentido es la que llevará a cabo el narrador palaciano. Si bien Ramírez pudo mentir sobre el motivo del ataque, sus rasgos representados fotográficamente no podrán engañar la investigación del narrador. Aunque ya no puede interrogar al difunto Ramírez por razones obvias, al mirar su foto, siente que lo tiene delante. La fotografía es la inmediatez del referente y el narrador se pone a “estudiar al hombre” en su imagen fotográfica (Palacio 45, énfasis añadido).

Este acto recuerda la sensación que experimenta Barthes en el momento de ver la fotografía de un famoso criminal esperando a ser ahorcado. Lo chocante (punzante) de esa imagen es la presencia de la muerte y la confusión temporal que causa en el lector. Una función de la fotografía es traer al presente el referente, trastornando el tiempo y el espacio. Pero cuando la fotografía es de una persona muerta,

4 “La autoridad policial no había logrado aclarar nada. Casi no acierta a comprender lo que yo quería” (Palacio 43).

este trastorno se duplica en una copresencia metafísica. La presencia del objeto ya-muerto-pero-por-morirse confunde la sensación de tiempo y lugar. Estudiando la imagen fotográfica de este hombre que nunca conoció pero que tiene delante, que ya ha muerto pero que siente presente, el narrador se adentra en el momento fotografiado y se apropia del espectro de Ramírez que se vislumbra en las imágenes.

Propone Barthes que para el lector, la foto representa una totalidad, que no le falta nada en los ojos del espectador. Todo lo que se le debe añadir proviene de su lectura, ya que el lector es “el punto de referencia de toda fotografía” (130). Los detalles minuciosamente estudiados del rostro de Ramírez le remiten al lector a su propia subjetividad, a su día a día: “esa larga y extraña nariz ¡que se parece tanto a un tapón de cristal que cubre la poma de agua de mi fonda!” (Palacio 46). Encontrando en las imágenes la información faltante, el narrador mezcla su lectura subjetiva con la fiable representación del texto fotográfico para reconstruir el verdadero relato del asesinato a puntapiés. La fotografía es verosímil en dos sentidos: no agrega nada que no exista realmente en el referente, y tampoco es capaz de ocultar nada; no puede mentir abiertamente ni tampoco presentar una mentira de omisión. La foto lo muestra todo, hasta, paradójicamente, “el más escondido rasgo” (Palacio 45). Ramírez no podrá esconderse de los ojos del narrador aunque pudo esconderse detrás del lenguaje cuando fue interrogado.

El narrador no duda de la autenticidad de lo que las fotografías le muestran de Ramírez ni tampoco de su lectura intuitiva de ello. Ramírez es uno más en el anonimato de la ciudad moderna, pero con la existencia de su foto, se vuelve un individuo particular. El narrador puede conocerlo viéndolo (es decir, su imagen fotográfica, que para el espectador es esencialmente lo mismo). Los rasgos fotografiados le proporcionan más información que el mismo policía que lo encontró desangrándose en la calle: el texto fotográfico es más detallado y más confiable que el texto oral. El narrador estudia las fotos para “descubrir sus misterios”,

**En el siglo XX los lectores/espectadores de la fotografía van más allá del simple concepto de la fotografía como prueba de existencia del referente. La foto empieza a entenderse como algo que carece de sentido en sí mismo, exige análisis y lectura, plantea un enigma. La fotografía solo adquiere sentido cuando es analizada, interpretada.**

aprendiendo todos sus detalles hasta poder cerrar sus ojos y dibujar de memoria el rostro del difunto (Palacio 45). Quiere evocar la esencia de esa fuente de información ya no alcanzable, el hombre asesinado, para reconstruir los hechos. Interioriza a la víctima memorizando sus rasgos para poder crearla de nuevo. A partir de la información recogida de todos los textos, pero más que nada del texto fotográfico, el narrador realiza una doble operación de creación, primero del sujeto y después de los hechos de su asesinato.

Su primera recreación de Ramírez es icónica. Lo dibuja a pluma a partir de la imagen íntima



**La recreación de Ramírez es completa, ya que su existencia depende absolutamente del subjetivismo del detective amateur, el Ramírez “real” ya no existe o, mejor dicho, nunca existió en la realidad del narrador; el Ramírez verdadero es el que existe para el narrador, una creación de lector.**

que ya tiene de él en su mente, un grabado del cual después hace una lectura a ojos cerrados<sup>5</sup>. Deja surgir la imagen de Ramírez en el papel. Se encuentra frente a una nueva imagen del difunto, ahora reconstruida, hecha artesanalmente, llevando la marca del creador. Ya con el dibujo hecho, el narrador empieza a agregar detalles caprichosos como una aureola “que se pega al cráneo con un clavito, así como en las iglesias se les pegan a las efigies de los santos”, convirtiéndolo en la imagen de un falso santo de la ciudad moderna, solo, estropeado, vicioso, asesinado (Palacio 46). El narrador se alegra con esta creación, ahora teniendo frente suyo no tanto al

Ramírez real (perteneciente a una realidad tan esquivada) que es el referente de la foto, sino a su Ramírez, el de su creación subjetiva que, al fin y al cabo en Palacio, es el único que existe de verdad.

Ahora con la verdadera imagen de Ramírez, el narrador puede crear el texto lingüístico que forma el verdadero relato de su asesinato. Se ha propuesto inducir esta verdad a partir de los pocos datos que posee para sosegar la obsesión que el caso le ha provocado. Esta intensa sensación de atracción que uno siente con ciertas fotos, Barthes la denomina *punctum*. Esta conexión con la fotografía no sale solamente de ella sino que también depende del lector que inevitablemente añade algo a la foto. La experiencia del *punctum* suele ser visceral: un goce, un dolor, un placer, una obsesión o una suerte de fetiche. Lo que suscita esta experiencia en el lector es un deseo de saber más sobre la foto, el espectador experimenta “una especie de vértigo, y algo así como una angustia policíaca”; la foto conlleva una especie de “pesquisa”, dado que la información que brinda es incompleta sin la subjetividad del lector (Barthes 133).

Confrontado con esta intensidad y el trastorno espacio-temporal que implica, Barthes, como el narrador palaciano, quiere valerse de la inducción para explicarse la naturaleza del momento que produjo la fotografía.

Siguiendo un orden paradójico, puesto que normalmente nos aseguramos de las cosas antes de declararlas “verdaderas”, bajo el efecto de una experiencia nueva, la de la intensidad, yo había inducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen: había confundido verdad y realidad en una emoción única (Barthes 122, énfasis añadido).

El trastorno metafísico de la fotografía posibilita esta inducción de una nueva verdad. Con el muerto presente, dada toda la información que se hallaba en los rasgos perfecta

5 “La subjetividad absoluta solo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en silencio). No decir nada, cerrar los ojos, dejar subir solo el detalle hasta la conciencia afectiva” (Barthes 94).



Foto: <http://www.morguefile.com>

y completamente capturados por la máquina fotográfica, el narrador es capaz de reconstruir todos los hechos relevantes de la noche del asesinato de Ramírez.

A partir del texto fotográfico, el narrador va en busca de por qué mataron a Ramírez. La confiabilidad de las imágenes y de su propia intuición le permiten afirmar que:

- El difunto se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera).
- Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años.
- Octavio Ramírez andaba escaso de dinero.

**El narrador estudia las fotos para “descubrir sus misterios”, aprendiendo todos sus detalles hasta poder cerrar sus ojos y dibujar de memoria el rostro del difunto.**

- Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero.

Con estos preciosos datos, quedaba reconstruida totalmente su personalidad (Palacio 46).

Lo que ha extraído el narrador de las fotos se convierte en datos, en hechos concretos e irrefutables. Por otra parte, esta recreación de Ramírez es completa ya que su existencia depende absolutamente del subjetivismo del detective amateur, el Ramírez “real” ya no existe o, mejor dicho, nunca existió en la realidad del narrador; el Ramírez verdadero es el que existe para el narrador, una creación de lector cuya personalidad es compuesta exclusivamente de aquello que le importa al sujeto que lo va reconstruyendo.

El relato se sigue construyendo para poder llegar a lo faltante, el motivo del crimen. Pero ese motivo se hace cada vez más evidente al narrador: “La intuición me lo revelaba todo” (Palacio 46). Lógicamente, descarta el texto oral proporcionado por Ramírez, pues sería absurdo que alguien fuera ferozmente atacado por algo tan ordinario como pedir un cigarrillo. Empieza a plantear otras posibilidades, pero las rechaza todas. Sigue sin encontrar “lo evidente”. Ya agotados la lógica y el razonamiento, opta por la herramienta más aplicable al caso que es su intuición y la lectura que va haciendo: “reuniendo todas las conclusiones hechas, he reconstruido, en resumen, la aventura trágica ocurrida entre Escobedo y García, en estos términos” (Palacio 48). Lo que sigue es el relato verdadero del sino de Octavio Ramírez. Dentro de su propia meta-ficción, Palacio crea la verdad que no se puede encontrar en la realidad.

El relato empieza con la adopción del tono periodístico: “Para mayor claridad se hace constar que este individuo había llegado solo unos días antes a la ciudad teatro del suceso” (Palacio 48). Este tono transmite la seguridad que tiene el narrador de la veracidad de los hechos que cuenta, pero a la vez cumple una función paródica. Se pone en evidencia el contrato tácito que existe entre el redactor periodístico y el lector: que el periodista, en-

cargado de la clara transmisión de la verdad, es confiable. Pero el lenguaje es torcido para que quepa dentro de un discurso dado y exprese cierta concepción de la realidad. Aquí tenemos la verdad subjetiva del narrador que reconstruye todos los pequeños detalles de la noche en cuestión a partir de los distintos textos: movimientos, sensaciones, emociones, elocuciones, horas, lugares, nombres de personajes. Todo con la confianza y seguridad de que son completamente verdaderos.

El relato del crimen termina, lógicamente, con el furioso ataque a puntapiés que sufre Ramírez y que ocasiona su muerte. La obsesión que siente el narrador con el misterio se sacia en el clímax del asesinato. Vuelve a aparecer el goce de lo violento que se vislumbra al principio del cuento, pero el goce ahora es un placer morboso; el narrador se deleita imaginándose el ataque. En *La cámara lúcida* Barthes expresa su sensación de enamoramiento por el sujeto fotografiado y el deseo de tomarlo en brazos que le inspira la contemplación de la imagen fotográfica. Pero el narrador palaciano no se enamora de Ramírez, no hay solidaridad entre ellos porque en la modernidad representada por Palacio tal cosa no existe. Aún después de muerto, Ramírez no encuentra otro sujeto en la ciudad que lo ampare, que simpatice con él. Solamente existen interesados que investigan su muerte para satisfacer sus propias curiosidades, obsesiones e instintos. Su aislamiento entre la muchedumbre es completo.

Ya señalamos que el uso de la parodia y la ironía tiende a desestabilizar la sensación de la realidad en el cuento. Hay momentos en los cuales no podemos estar seguros siquiera si el mismo narrador cree lo que afirma por su tono socarrón. ¿Acaso estará simplemente jugando con nuestra ingenuidad? Pero si no se puede confiar en la realidad que nos presenta el narrador, ¿entonces en qué realidad se puede creer? Caemos en que la verdad construida por el narrador dentro de la ficción de Palacio está hecha desde una subjetividad que, a su vez, es la creación de la subjetividad del escritor. El autor completa esta construcción esquiva dejándonos sin tan solo un personaje con el cual

podemos identificar la verdad plenamente. El narrador tendría que ser nuestro cómplice y referente, pero su goce frenético sobre la violencia del ataque<sup>6</sup> nos produce rechazo. Por la misma razón tampoco podemos levantar como héroe al obrero que ataca a Ramírez. Nos revela el narrador que el vicio del difunto mencionado en el periódico era la pedofilia y que el acto que ocasionó el ataque era un intento de abusar del hijo del obrero en un callejón oscuro. El padre, aun si actúa para proteger a su hijo, también se deja llevar por su instinto enfermizo<sup>7</sup> al disfrutar profundamente del ataque. Un asesino es un sujeto siniestro que, si bien penetra el espacio urbano, queremos alejar de cualquier identificación con nuestra subjetividad. Y desde luego “nuestro pobre hombre”, Ramírez, al final queda descartado como héroe o víctima por su instinto de acosador sexual de menores (Palacio 50). El lector, tal como el sujeto en la ciudad moderna representada por Palacio, queda solo, sin amparo,

guiado por su instinto e intuición para extrapolar su propia verdad del relato. Solo lo que se concluye a partir de esta furtiva búsqueda instintiva es lo cierto.

Como vemos en *Un hombre muerto a puntapiés*, no se puede confiar en lo que a uno le cuentan ni en lo que uno lee, por un lado, porque estos textos están hechos de lenguaje, tan fácil de torcer y, por otra parte, porque el subjetivismo de cada quien no es transferible a los demás. La única verdad es la que el sujeto es capaz de experimentar, de ver. El carácter incompleto tanto de los textos lingüísticos como los fotográficos exige un trabajo de investigación por parte del lector, pero el narrador palaciano debe centrarse sobre todo en los textos fotográficos hacia su búsqueda de la verdad. Las imágenes son creíbles y piden ser interpretadas, se abren y abren camino para que el narrador construya el relato de las últimas horas de vida de Octavio Ramírez.

## Referencias

- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- DUBIOS, PHILIPPE, *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- MANZONI, CELINA, *Para leer a Pablo Palacio. Ficha de cátedra*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- PALACIO, PABLO, “Un hombre muerto a puntapiés”. *Un hombre muerto a puntapiés/Débora*. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.
- ROBLES, HUMBERTO. “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)”. *Revista Iberoamericana*. LIV. 144-5. (1988): 223-49.
- SALAZAR, YOVANY, *Pablo Palacio: Heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana*. Quito: Crear Gráfica, 2006.
- SERRANO, RAÚL, “Pablo Palacio: Los huecos de la ausencia”. *Encuentros: Revista nacional de cultura / Ecuador*. S/N, 80-9.

6 “¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés! ¡Chaj! ¡Chaj! con un gran espacio sabroso” (Palacio 50).

7 “Epaminondas, así debió llamarse el obrero, al ver en tierra a aquel pícaro, consideró que era muy poco castigo un puntapié, y le propinó dos más, espléndidos y maravillosos en el género, sobre la larga nariz que le provocaba como una salchicha. ¡Cómo se encarnizaría Epaminondas agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! ¡Ese instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego, sobre los cuellos de los amigos hasta que queden amoratados y con los ojos encendidos!” (Palacio 50-51, énfasis añadido). Si bien este instinto es perverso, existe tanto en los asesinos frente a sus víctimas como en los inocentes frente a sus amigos. De nuevo en Palacio lo monstruoso es traído al seno de lo normal. ■