

**XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – marzo de 2018**

Nombres y anonimia. La transgenericidad en Pablo Palacio

Marina von der Pahlen
Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

“En este momento inicial y final difumino los contornos
de un suave color blanco”.

Pablo Palacio, *Débora*

En este momento inicial de mi breve intervención y final del cierre de este proyecto de investigación, con la esperanza de que continúe en otros, apunto al gesto y la acción de nombrar, una muestra de poder imposible de naturalizar. Si nombrar es designar, atribuir, la anonimia ¿destaca la falta de atributos, la construye? En ficción, el dilema de qué nombre se coloca –y elijo adrede este verbo, que no solo es un sinónimo del más genérico “poner”, sino que implica una acción casi física, de movimiento, e incluso con sus redes semánticas que se extiende hasta los narcóticos; el “colocón” que se da quien nombra, y si acaso quede “colocado” el personaje– tiene muchas aristas.

La literatura que nos interesa es aquella que se abre y se despliega, nunca unívoca, y por ello cómo se llaman (si se llaman de alguna manera) los personajes de los textos palacianos es una cuestión muy interesante de abordar. No pensamos estas producciones textuales como fenómenos aislados, sino en el contexto de las vanguardias históricas en que surgen, que de alguna(s) manera(s) van disminuyendo y sustituyendo los nombres, con gestos de una transgresión que es vehículo que distancia al personaje de su nombre. Este ya no lo representa emblemáticamente –y se pone en juego el cuestionamiento en general de los sistemas de representación–; antes bien, si aparece un nombre que nos inclina a pensar en una relación de linaje y entrelazamiento, enseguida se revela una distancia irónica, como el obrero Epaminondas que mata a puntapiés e inicia la narrativa palaciana. Lejos de las leyes del líder tebanos del siglo IV a. C., el obrero practica la mala llamada “justicia por mano [o pie] propia”, y la distancia se acrecienta porque el motivo del asesinato es la condición de

homosexual del difunto, mientras que el general griego dirigía el batallón sagrado de Tebas, un cuerpo de élite conformado exclusivamente por amantes homosexuales varones que combatían juntos hasta la muerte.

Numerosos personajes de Palacio carecen de nombre o bien ostentan uno intercambiable, en un nuevo giro de tuerca al siempre presente juego de las posibilidades palaciano. La fijeza de los géneros, cuyas torsiones venimos estudiando en este proyecto que culmina, no es la única contra la que se desarrollan sus textos.

En reiteradas ocasiones se ha estudiado la peculiaridad de los personajes palacianos, con su inquietante “anormalidad normal” ya señalada por Benjamín Carrión en 1930.¹ Los protagonistas de la galería de casos clínicos, como también se ha caracterizado a la colección de cuentos, están, en efecto, cada uno de ellos signados por su propia singularidad, pero en esta ocasión me interesa estudiar las formas como aparecen nombrados. El narrador selecciona una serie de alternativas que van desde la anonimidad hasta nombres y apellidos completos, pasando por iniciales y fórmulas más o menos íntimas. Por una cuestión de espacio y de las características que quisimos imprimirle como equipo a esta mesa, que fuera un conversatorio en lugar de una de ponencias tradicionales, me centro en tres cuentos, y queda para un futuro ver, por ejemplo, el caso del epígrafe inicial de este trabajo. En la primera novela, el Teniente se desliza por las paralelas infinitas, las atraviesa, y una vez completado ese movimiento trans, surge el teniente B, cuando el otro ni siquiera es A: “Eres Teniente y nada más”. La desacralización de la categoría personaje es tal en *Débora* que no se le otorga siquiera una letra para su nombre. Anónimo y todo, el Teniente tiene una fuga imaginativa con Micaela o Rosa Ana, nombres intercambiables de una amada que solo es una posibilidad, como la amante Laura o Judith de don Francisco o don Manuel de “El cuento”.

Los desplazamientos entre esas diferentes formas de nombrar no son exclusivos de la transgenericidad, pero algunas de sus variantes, como en el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z”, indican una forma de referirse a los géneros al mismo tiempo que el relato de alguna manera la niega.

Mi hombre, el difunto Ramírez

“La lectura es, por empezar, una actividad, y como tal semiológica, y una práctica productora de sentido, y como tal semiótica, sometida a condiciones de producción y

¹ Carrión, Benjamín (1930), “Pablo Palacio”, en Celina Manzoni, (pról. y comp.), *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

ejecutada según modalidades y métodos; el lector es sólo un agente en esa actividad y esa práctica o el ejecutante y, por lo tanto, depende de ella y hasta está subordinado a ella”.

Noé Jitrik, “Lector: ser o no ser”

Para comenzar a trabajar las formas de nombrar en estos textos me propuse identificarlas y contabilizarlas. El juego con las variantes arrojó numerosos resultados, así como el recurso al sujeto tácito. Una primera conclusión fue que esas formas son tan importantes en “Un hombre muerto a puntapiés” y en “El antropófago”, que dan título a estos cuentos.

El asesinato del primero aparece al comienzo como “un hombre” y luego “un individuo de apellido Ramírez”. De hecho, la fórmula más usada es “el difunto Ramírez”, donde se instala una tensión. Por un lado, se recupera el apellido de la víctima, conocido desde la crónica roja que dispara el cuento. Por otro lado, es “el difunto”, y su cualidad de mortal le quita la individuación, en tanto todos somos iguales ante la muerte; no se trata de anonimia, sino de otra posibilidad de equiparación. El nombre es una parte importante de lo que distingue a cada individuo, pero desde el momento de la muerte, el cuerpo que alojaba a esa persona deja de ser un sujeto según lo define la ley: “Cuando el individuo fallece, se transforma jurídicamente de persona en cosa”.²

El cuerpo del difunto Ramírez es un objeto más para el Derecho, el objeto de un caso irresuelto y sin esperanza de solución para la Policía, pero también el objeto de interés del narrador, lector de una crónica y ansioso por ser el escritor de otra. Desde ese deseo el muerto es subrayado por su apellido, Ramírez, y su nariz larga y extraña por donde le entra la muerte también le gana un nombre de pila: Octavio. El nombre del primer protagonista es el del primer César, Octavio antes que Augusto, pero la explicación punto a punto entre estas primacías, que entusiasmaría a una lectura que se solazara en la “traducción” de un sistema en otro, se agota rápidamente. El juego con la cultura clásica se desvía transgenéricamente del inminente emperador romano, personaje histórico masculino, a la reina egipcia, personaje histórico femenino, derrotada por él, si tenemos presente la famosa frase de Blas Pascal: “Si la nariz de Cleopatra hubiera sido más corta, toda la faz de la Tierra habría cambiado”. El primer puntapié de Epaminondas es en el estómago y provoca que el difunto Ramírez caiga al piso, pero los otros recaen “sobre la larga nariz que le provocaba como una salchicha”; no solo se destaca la parte del cuerpo que Pascal subrayaba en Cleopatra, sino que están

² Basile, Alejandro, *Fundamentos de medicina legal*, 6ª ed., Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 306.

presentes el paradigma culinario, clave en el cuento siguiente, y aun cierta connotación sexual.

En efecto, nombrar al personaje es una forma de apropiarse de él, pero no la única. En el mismo cuento está presente el recurso a los adjetivos posesivos que hacen de él “nuestro difunto” y también “mi hombre”. Vale señalar que en un cuento donde se juega a muerte la homosexualidad de un personaje, la atracción que este ejerce sobre el narrador como objeto de deseo de investigación y deseo de escritura, el sintagma “mi hombre” abre el juego de las posibilidades, tan frecuente en Pablo Palacio, hacia el cuestionamiento de las elecciones eróticas de un narrador con características homofóbicas, que lo hacen de predicar del difunto: “Había tenido desde pequeño una desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo”.

Nuestro hombre, habituado a servirse de viandas sabrosas

“Llamamos generalmente crueldad a lo que no tenemos la fuerza de aguantar; y lo que soportamos fácilmente, lo que nos resulta habitual no nos parece cruel”.

Georges Bataille, “El arte, ejercicio de crueldad”

El narrador de “El antropófago” no necesitaba haber leído a Bataille, que aún no había escrito el ensayo del que está extraído este epígrafe, para poder hablar de lo relativo de la escala que mide si y cuándo se puede llamar cruel a un hombre. Y por eso desaconseja al lector no probar carne cruda, porque eso podría crearle un hábito y los periódicos, una de las torsiones que adquiere en este cuento la tan frecuente opinión pública, siempre vilipendiada en los textos palacianos, lo calificarían de fiera, lo animalizarían y lo convertirían en un fenómeno, como sucedió con el antropófago.

De hecho, el sintagma “el antropófago” aparece diez veces en el cuento. Pero, como en el anterior, la reconstrucción de sus antecedentes interesa tanto que ocupa la mitad del relato y desde entonces ya no es nombrado como en el título, sino que es Nico, Nico Tiberio. El nombre propio vuelve a recurrir a la Roma imperial: si el primer César le dio su imaginado nombre de pila al objeto del relato del primer cuento de la colección, su sucesor, el muy cruel emperador Tiberio, el que mandaba que las vírgenes que iban a ser ejecutadas fueron violadas primero por el verdugo para que todo se cumpliera según la tradición, constituye el apellido del objeto del relato del segundo cuento de *Un hombre muerto a puntapiés*. Pero, nuevamente, cuando se establece un envío a la cultura clásica, siempre está mediado por una

distancia que lo relativiza. El propio cuento se cierra con una advertencia contra la tentación de la comodidad de explicar un personaje a través del nombre y de las acciones que lo emparentan con otro de la cultura clásica: “Si yo creyera a los imbéciles tendría que decir: Tiberio (padre) es como quien se come lo que crea”. El protagonista no es un nuevo Cronos, sino que lo suyo es la búsqueda de un placer inhabitual, la de mordisquear sabrosamente carne humana, momento inicial que había sido frustrado por su esposa, candidata a haber sido la primera víctima del antropófago, pero que luchó hasta zafarse de él, quien entonces se deleitó con la sangre de su sangre.

El nombre es también legado: Nicanor o Nico Tiberio es el nombre del padre del protagonista, de él mismo y también de su hijo. Y aunque cualquier profesión da lo mismo, padre y protagonista también la comparten: son carniceros. No lo sabemos del niño, que para cuando el relato termina queda infante y desfigurado por la acción paterna de una realización extrema del lugar común “comer a besos”.

El joven más desgraciado del mundo

“Un cuaderno grueso de hojas pautadas de los que usan los estudiantes para apuntar las materias escolares a medida que creen que las van aprendiendo”.

José Saramago, *Todos los nombres*

En “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z”, el joven en cuestión, último orejón del tarro, final del abecedario y de la colección de cuentos, encierra su condición de postrero desde su nombre y su condición de protagonista del último texto de *Un hombre muerto a puntapiés*. A lo largo del libro hubo habido inflexiones que de alguna manera modularon el pasaje de “un hombre” a “el joven Z”, interrelacionadas con las expresiones de transgenericidad que venimos estudiando.

Z está atravesado por sus lecturas, es un caso de bovarismo valetudinario, que va experimentando las enfermedades a medida que las lee en su carácter de estudiante de Medicina, y en su condición de final y cierre, la última lo mata. La intromisión del discurso médico científico suele ser letal para los personajes palacianos, como para la doble y única mujer, que morirá de cáncer en los labios. Los tres golpes que en el primer cuento mataban Octavio Ramírez:

¡Chaj!
¡Chaj!

vertiginosamente

¡Chaj!

se convierten en el último en:

tac tac **tac**

y ambos están destacados por la disposición y el tamaño de la tipografía. La principal diferencia es que en el primero los sonidos son provocados por el encuentro entre un agente externo, la suela del zapato del asesino que propina los puntapiés, y algo propio de la víctima, la nariz que los recibe, mientras que, en el otro, por algo difícilmente más intrínseco: los golpes que daría el corazón que sufre *Taquicardia paroxística esencial*, como se titula el último subtítulo de este relato, científicamente exacto en tanto se trata de una enfermedad que existe, aunque difícilmente provoque la muerte.

De sus amigos A, B y C, C es el cuentista, y esta nominación trabaja contra el azar, ya que se asocia la inicial con su profesión. Esta lo define, pero no siempre es signo de identidad: el segundo cuento ya había afirmado que “Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”.

Una vez que se ha presentado a sí mismo, C deja de ser una tercera persona para asumir la narración en primera singular. Desde ese lugar repite el procedimiento que ya estudiamos en otros cuentos, es decir, se apropia del personaje no solo colocándole un nombre, sino también a través de los adjetivos posesivos. De esa manera, el protagonista se convierte en “mi nunca bien admirado amigo Z”, dos veces “mi amigo Z”, dos veces “mi inolvidable amigo”, y dos veces “mi amigo”, fórmula privilegiada por el lugar que ocupa, ya que cierra el cuento y el libro.

Por último, el nombre del personaje está presente desde el título, que también propone algo así como un género literario, ya que anuncia un “relato”.³ El libro ya había presentado uno titulado “El cuento”, y cierra con el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z”, el título más largo de todos dentro de la colección, cuyo desarrollo es breve y entrecortado, como la propia letra, un segmento mediano inclinado entrecortado por dos breves segmentos arriba y abajo. El joven Z tiene una presencia corporal tan fragmentada

³ Este término, que cuenta con una ingente bibliografía crítica, permite múltiples acercamientos. En Palacio, en todo caso, está lejos del carácter de epicidad con que de alguna manera lo asocia Benjamin: “Lo que separa a la novela del relato (y de la épica en sentido estricto) es su relación esencial con el libro”. Benjamin, Walter (1936), “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1993, p. 192.

como enferma y termina reducido a puros huesos sobre los que quizá lllore C: “Una lágrima... (¿Una lágrima? ¡Oh!: así lo ponen en las coronas fúnebres). Una lágrima sobre los huesos de mi amigo”.

No bautismos

“Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir”.

Roland Barthes, *Lección inaugural*

Nombrar es una muestra de poder, una de las inflexiones de la artificiosidad del lenguaje. En los textos estudiados, el personaje narrador común a los dos primeros cuentos siente satisfacción al ejercitarlo, al nombrar a Octavio Ramírez e insistir sobre Nico Tiberio, y es el único personaje que nombra a otros explícitamente y refuerza ese gesto desde lo metanarrativo. En “Brujerías”, “Las mujeres miran las estrellas” y “El cuento” hay un narrador en primera persona, pero no es personaje, y en “Luz lateral” y “La doble y única mujer”, hay uno en primera protagonista, pero que no bautiza a nadie. El relato “¡Señora!” es de los más particulares y un notable ejemplo de transgenericidad, tal como lo estudié en otra oportunidad,⁴ por sus tan fuertes cruces con el género dramático, que la presencia de un narrador es una afirmación que sería difícil de demostrar. En el del joven Z, C es el cuentista, con preeminencia alfabética y de filiación profesional sobre su amigo, pero apenas una letra. *Débora* parece anunciar un personaje femenino protagónico, mientras que apenas se presenta fugazmente al final y en cambio su personaje principal es un “Teniente y nada más”.

En el ritual cristiano, el bautismo hace del bautizado nada menos que sacerdote, profeta y rey. En los textos palacianos, provocadores en el contexto conservador y profundamente católico en que fueron publicados, los actos de nombramiento revelan la imposición de un nombre que el sujeto en ningún caso pidió. La estrategia diferenciada entre los dos primeros cuentos y el último contribuye a reforzar a ese primer narrador, poderoso creador (de relatos), lector, detective aficionado, escritor, estudiante de Criminología. Pero la lista no importa si “eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”. En esta red de personajes, se destaca, anónimo, innombrable, como lo era otro Creador para el pueblo judío.

⁴ von der Pahlen, Marina, “Una dosis de drama. Torsión del género en Pablo Palacio”, en *Actas de las XXVIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016.

La transgenericidad que resulta de la transgresión de los géneros que Palacio practicó a lo largo de sus textos pone de relieve que más allá de estar inscriptos en un cuento o una novela, los personajes son espacios escriturarios, y su radical diferencia con los seres humanos reales pasa también por la arbitrariedad de ostentar un nombre, o no.

Bibliografía

Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1995.

Bataille, Georges, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires Adriana Hidalgo editora, 2001.

Jitrik, Noé, *Verde es toda teoría*, Buenos Aires, Liber editores, 2010.

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

Palacio, Pablo, *Obras completas*, edición crítica Wilfrido H. Corral, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos n° 41, 2000.