

**XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, abril de 2016**

Una dosis de drama. Torsión del género en Pablo Palacio

Marina von der Pahlen

Parece en verdad que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, y que el verdadero teatro, como la poesía, pero por otros medios, nace de una anarquía organizada.
Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (1938)

Pablo Palacio practicó con asiduidad la escritura metaficcional. El autor de textos titulados “El cuento” y “Novela guillotizada” tocó también el género dramático y no solo hizo una “Comedia inmortal”, por cierto muy infiltrada por elementos narrativos, sino que incorporó en sus cuentos y novelas diálogos dramáticos y cuasi didascalias que incomodan y desestabilizan la fijeza de los géneros.¹

Esto no es una comedia

“Comedia inmortal” fue publicada por primera vez en la revista *Esfinge*, de Quito, en febrero de 1926. Es, por lo tanto, estrictamente contemporánea de “Un hombre muerto a puntapiés”, “El antropófago” y “Brujería primera”, que aparecieron en la revista *Hélice*, también de Quito, durante el primer semestre de 1926. Sin embargo, a diferencia de esos cuentos, recogidos al año siguiente en el libro *Un hombre muerto a puntapiés*, “Comedia inmortal” no estaría disponible para nuevos lectores hasta 1964, cuando se incorpora a la primera y demorada edición de las *Obras completas* de Pablo Palacio.²

Comienza con una declaración de llevar adelante un proyecto de escritura: “Voy a hacer una comedia de enredo” (84). La oración inaugural habilita una serie de lecturas que me interesan en tanto se relacionan con el proyecto de investigación dentro del que este trabajo se

¹ Palacio, Pablo, *Obras completas*, edición crítica Wilfrido H. Corral, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Col. Archivos n° 41, 2000. En adelante se cita por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.

² Respecto del postergamiento de la publicación de las *Obras completas* de Pablo Palacio, véase mi trabajo “Un cubo para el canon. *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2014.

enmarca: “Figuraciones de la transgenericidad en el sistema literario latinoamericano. Despliegues, inversiones y formas híbridas en la cultura de los siglos XX y XXI”.

En primer lugar, es una frase similar a la de otro texto que propone el género desde el título. Me refiero a “Novela guillotizada”, donde se lee: “Con esto haré una novela, novela larga hasta exprimirme los sesos; estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen, se venderá a 7 pesetas” (96). En el principio está el dinero, la novela como un producto abultado para ser deseable, a diferencia de los propios volúmenes delgados palacianos —o los parámetros de ciertos agentes literarios contemporáneos, que, en entrevista con escritores que ya tienen algunas novelas publicadas, lo primero que les interesa sobre una nueva es saber si tiene más de 300 páginas—. En “Comedia inmortal”, en cambio, la primera persona del singular no pide perdón por el robo del tiempo de quien la lea. Un simple lugar común como robar el tiempo se resignifica tendiendo un hilo entre ambos textos a propósito de en qué consista el intercambio de un bien cultural. “Comedia inmortal” se ofrece como delito placentero y del que “el autor cobra fama” (84).

Así como un inesperado tiro de escopeta mata al protagonista de la “Novela guillotizada”, y la que se prometía larga se queda en apenas dos páginas, las “MÁS NOTAS” que cierran “Comedia inmortal” recogen la opinión de un crítico que habría expresado que no hay enredo, si bien no se pronuncia sobre la pertinencia de llamar al texto “comedia”. En ambos casos, los géneros quedan cuestionados por los mismos textos, en forma explícita y a través de la transgresión de ciertos supuestos y normas que serían propios de cada género.

Una transgresión parcial acompaña aquella oración inicial de “Comedia inmortal”. La voz en primera singular da por sentado que su destinatario es un lector. Es decir, dice escribir teatro, pero no lo dirige a una audiencia, sino a un público que lee. Tal público, además, sabe lo que puede esperar, maneja códigos y lugares comunes sobre los personajes, a tal punto que en su presentación el joven es “romántico también, ¡claro!” y el padre de su amada, “austero, escéptico, *etc.*” (84, subrayado propio). Luego hay unas “NOTAS” que despliegan consideraciones metaliterarias y declaman, para el texto que seguirá, la adhesión a reglas de composición canónicas, pero enseguida se rompen. La inversión y la transgresión de ellas se manifiestan, por ejemplo, en las acotaciones de la voz en primera que se burla de que, cuando un personaje habla en aparte, los otros no lo oigan, y hasta en los parlamentos, muy exagerados y grandilocuentes.

El texto, al estar dirigido no a una audiencia sino a un lector de quien se espera se entusiasme, e incluir detalles y comentarios imposibles de representar sobre un escenario, pierde la especificidad del género teatral que anunciaba el título. El argumento de la obra interesa porque se trata de la infidelidad y las maneras que tiene un cónyuge de castigarla, un recurrente tópico palaciano. Desechando la posibilidad de matar a su esposa y su amante, como se lo permitía el Código Penal ecuatoriano, don Carlos espera hasta que el fruto de esa infidelidad tenga veinte años para consumar el hecho de su venganza. Es decir, la infidelidad fue muy anterior a la acción, cuando la madre de Enrique lo concibió de don Íñigo, que después sería padre de Luna.

El deseo de venganza de don Carlos lo lleva tan lejos hasta desafiar el tabú del incesto. Los enamorados, ignorantes de su condición de hermanos, huyen juntos gracias a la colaboración interesada de don Carlos y solo evitan casarse por las corazonadas de Luna y la intervención a último instante de don Íñigo. Descubierta el “enredo”, el cornudo huye y la adúltera, que había preferido permitir una unión incestuosa antes que confesar su infidelidad, cae desmayada. Luna y Enrique aceptan el amor casto a que los obliga su condición de hermanos para no ir en contra de un tabú tan primordial, y son tan artificiales que con la vuelta de tuerca no sienten la insatisfacción de su otra parte ardiente.

La crítica literaria no se interesó demasiado por “Comedia inmortal”. La bibliografía sobre los textos palacianos suele concentrarse en algunos de los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, y es entendible, porque son verdaderamente antológicos, como los califica Wilfrido Corral, coordinador de la edición Archivos de las *Obras completas* de Palacio. Pero hay excepciones.

Una de ellas es Adriana Castillo de Berchenko, que le dedica un par de párrafos en su trabajo acerca de las formas breves en Palacio. Allí apunta que “Comedia inmortal” es a la vez un texto narrativo y dramático, y lo agrupa junto con “Novela guillotizada” (1927) y “Sierra” (1930) dentro de los cuentos de madurez, aunque el escritor tuviera entre veinte y veinticinco años cuando los publicó. Este subgrupo se diferenciaría del resto en tanto está formado por “tres textos en extremo originales por su factura híbrida, sus contenidos asaz peculiares y a contracorriente”.³ Castillo insiste en la hibridez, pero el concepto de transgenericidad, que

³ Castillo de Berchenko, Adriana, “Pablo Palacio y formas breves: poemas y cuentos”, en Palacio, Pablo, *Obras completas*, op. cit., p. 298.

venimos trabajando en equipo de investigación hace seis años, resulta más productivo para analizar con mayor precisión el carácter a-normal, subversivo y crítico del texto.

Otra notable excepción es Humberto Robles, que define “Comedia inmortal” como metadrama y también lo agrupa con “Novela guillotizada” por cuanto ambos “son textos fundamentalmente descanonizadores”.⁴

Es interesante el caso de Lászlò Scholz, quien afirma que el texto “realmente desarrolla una comedia de enredo con actos y escenas [...] notas y comentarios en los cuales *el autor* admite la vacuidad del texto como comedia. [...] Sin embargo, optando por la forma teatral, *Palacio* en realidad no alcanza un distanciamiento mayor de las formas narrativas, *que se proponía evitar*” y que las notas metaliterarias “niegan el mismo cumplimiento del *objetivo del autor*”.⁵

Esta clase de afirmaciones, acerca de que el autor querría haber hecho otra cosa, pero no le salió, es uno de los lamentablemente numerosos ejemplos en que la crítica literaria descalifica un texto porque no puede leerlo. Como en el viejo chiste del que mirando un cuadro no figurativo se lamenta “pobre el artista, cómo se le chorreó por ahí”, Scholz lee como una imperfección la escritura de “Comedia inmortal”. El primer detalle a revisar sería lo confusión entre autor y narrador, instancias entre las que existe una diferencia que nos parece obvia, pero seguimos constatando que ciertos textos críticos relativamente recientes las toman como una unidad, entre las que habría o debería haber identidad, pero no. Por más que el verbo esté en primera singular, quien afirma en “Comedia inmortal” “Voy a hacer una comedia de enredo” no es el licenciado Pablo Palacio, ese que siendo niño se cayó en Chorrera del Pedestal, y no, tampoco ese hecho fue el que determinó la originalidad de sus textos ni su temprana muerte en medio de la locura. En segundo lugar, desde la transgenericidad, el texto se torna más interesante justamente porque podemos analizar los modos en que ciertos rasgos propios de determinados géneros literarios se desplazan entramándose con rasgos distintivos de otros géneros, constituyendo una red que explica la relevancia de textos como este.⁶

⁴ Humberto Robles, “Pablo Palacio: a punta de risa”, en Palacio, Pablo, *Obras completas, op. cit.*, p. 324.

⁵ Scholz, Lászlò, *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 115 y 156. Subrayados propios.

⁶ Por falta de espacio, me limito a apuntar aquí que existen otros textos críticos que directamente consideran “Comedia inmortal” una obra de teatro. Por ejemplo, Pöppel, Hubert y Gomes, Miguel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana, 2008. También, Eladio Cortés, Mirta Barrea-Marlys, *Encyclopedia of Latin American Theater*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2003; Incardona, Juan Diego, “El descenso de Pablo Palacio”, en *Zona Moebius. Revista de*

Relatos en escena

A veces el teatro es apenas un espacio nombrado. En el fragmento llamado “Sueños” de *Vida del ahorcado*, Andrés está en un gran teatro lleno de gente y a la vez sobre un muro ubicado frente a una casa desde donde dos mujeres se dirigen al teatro, pero no llegan, y finalmente es el protagonista quien va al teatro. El espacio teatral es parte del juego de las posibilidades que se acumulan sin cancelarse en esta novela de estructura fragmentaria, que agrupa conjuntos de palabras, oraciones y a veces hasta párrafos, que se suceden hasta que un blanco los interrumpe, como es el caso de “Sueños”, o una raya los corta, y que va en contra de la noción de totalidad, combatida con cada vez mayor fuerza a lo largo de la obra palaciana. La dimensión onírica anunciada desde el nombre del fragmento, la proliferación de detalles inconexos y el uso de una explícita autorreferencialidad se suman para cuestionar la constitución de cualquier tipo de relato institucionalizado, desde el de la vida de un miembro de la sociedad, como la de la historia de esa sociedad misma.

Pero, volviendo a la transgenericidad, es más interesante cuando el género dramático avanza en la escritura misma de otros, como el narrativo. En la misma novela, el fragmento “Audiencia”, el más largo e ininterrumpido, presenta con recursos dramáticos el proceso judicial que condenará al protagonista. No solo se trata de la abundancia de réplicas de diálogo, sino que ellas mismas aparecen muchas veces precedidas apenas por el personaje individual o colectivo que las dicen; por ejemplo: “El abogado defensor:”, “Una voz:”, “Los trabajadores sin pan:”, “La señorita de los nopales:” e incluso, desde la tradición clásica griega, “Coro:”. Al mismo tiempo, hay indicaciones sonoras cuasi didascálicas: “Aplausos frenéticos”, “Silencio completo”.

También podrían leerse de esa manera los célebres “¡Chaj! ¡Chaj! ¡Chaj!” de “Un hombre muerto a puntapiés”, por lo general identificados con el juego tipográfico de las vanguardias históricas. Y está atravesado por el mismo procedimiento de intercalación de réplicas dramáticas y cuasi didascalias “Las mujeres miran las estrellas”, cuando la esposa infiel recupera el “¿qué has hecho?” con que la acusa su marido el historiador para devolvérselo, y Gual queda en la obligación final de no decir nada. El texto lo marca con tres brevísimos párrafos: “Gran silencio.”, después “Silencio.” y una vez más “Silencio.” (28), que cortan otros párrafos más extensos donde las palabras son dichas con dificultad, atragantadas y apenas audibles.

literatura, arte y cultura, N° 2, 2003, disponible en http://www.zonamoebius.com/Iepoca_2003-2007/2003/002/pal_incardona.htm. Hay noticia de un trabajo de Pierre Lopez titulado “Pablo Palacio y su Comedia Inmortal: sobre el teatro ecuatoriano hasta finales de los años 1940”, pero hasta ahora no he podido dar con él.

Yo-primeramente de “La doble y única mujer” se queda “en ademán trágico” (40) cuando los niños a los que querría abrazar huyen asustados. Y el cuento “¡Señora!” está cercano a una obra de teatro. Recién después de diez réplicas de puro diálogo entre la señora y el joven aparece un párrafo sin raya, parecido a las indicaciones de “Comedia inmortal”: “En la comedia moderna, el automóvil es un personaje interesantísimo; así es que se acercó un automóvil” (45). Cerca de las tres cuartas partes del texto son diálogo, y la cuarta restante bien pasaría por indicaciones escénicas de entonación, entrada y salida de personajes, efectos especiales e incluso apartes, los pensamientos entrecuadrados del joven.

Precisamente otra forma de lectura, que es la efectiva puesta en escena de estos textos cuya transgenericidad entre lo narrativo y lo dramático estamos estudiando, de este cuento, es el cortometraje “La señora de la comedia Inmortal”.⁷

Por último, el narrador de *Débora* pone frente a frente “El vacío de la vulgaridad / y / La tragedia de la genialidad” (115), pero el teniente ni siquiera puede aspirar a ser un personaje dramático. Es apenas un maniquí, un fantoche, y tan nada de carnadura tiene que no podría ser representado por un actor. Es un ridículo al que le corresponde el signo matemático “menos”, opuesto al de “más” que caracterizaría a la tragedia. De hecho, ninguno de los textos palacianos más cercanos al drama alcanzaría ese “más”. Tanto el fallido romance incestuoso de “Comedia inmortal” como la estupidez en la tentativa de seducción de la “¡Señora!” se declaran parte de comedias, e incluso el destino ominoso de Andrés en *Vida del ahorcado* se aleja de la tragedia por el recurso de repeticiones e interrupciones en su proceso, así como el final sin fin que reenvía infinitamente a la primera mañana de mayo.

Más allá del telón

La transgenericidad que resulta de la transgresión de los géneros que Palacio practica también desde el dramático pone de relieve que más allá del género desde el que los presente, los personajes son espacios escriturarios, maleables y más allá de cualquier tipo de psicologismo. Escritor notable, el ecuatoriano demuestra en cada uno de los que textos que publica después de sus veinte años que las propiedades de los personajes son por lo menos discutibles y que las relaciones entre ellos no tienen por qué “reflejar” las existentes entre los seres humanos reales.

⁷ Andino-Moscoso, Peko, “La señora de la comedia Inmortal”, medietraje parte de la serie de terror *Historias de la Zona Oscura*, transmitido por Teleamazonas, 2000, con música de Sal y Mileto, de cuyos homenajes musicales a Palacio me ocupé en “Una luz lateral sobre *Débora*, de Pablo Palacio”, 2012.

La fuerza subversiva de cuentos, novelas, ensayos y dramas, con las transgresiones genéricas con se presentan en Palacio, conmueve los cimientos de la sociedad que esos textos hacen erupción.