



SECCIÓN:

ARTÍCULOS

**Transgenericidad, metateatro y representación del acontecimiento teatral en
Comedia Inmortal, de Pablo Palacio**

Paul Fernando Chimbo Torres

Universidad Nacional de Loja, Ecuador

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-4329-0554>

Correo electrónico: paul.chimbo@unl.edu.ec

DOI: <https://doi.org/10.56219/textura.v11i14.6051>

Textura es una revista editada por el Centro de Estudios Textuales (CETEX), unidad adscrita a la Subdirección de Investigación y Postgrado del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá", perteneciente a la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.



Recibido: 2026-06-20
Aceptado: 2026-06-30

Políticas de acceso abierto y preservación digital

La revista *Textura*, editada por el Centro de Estudios Textuales (CETEX), se adhiere a la filosofía de **acceso abierto (Open Access)** bajo la licencia Creative Commons. En nuestro compromiso con la democratización del conocimiento y la visibilidad científica internacional, todas nuestras ediciones son depositadas, alojadas y distribuidas a través del repositorio de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), administrada bajo la plataforma de gestión editorial *Open Journal Systems* (OJS). Además, la UPEL mantiene filiación con la Agencia Crossref, por ello, a los artículos publicados en la revista se les asigna un identificador digital (DOI, *Digital Object Identifier*), el cual constituye el reconocimiento de la identidad virtual permanente de las contribuciones recogidas en cada edición, garantizando su inscripción en los estándares globales de la ciencia contemporánea y su aparición en los más importantes motores de búsqueda de internet.



Créditos Editoriales

ISSN: 1317-5920

Depósito legal impreso: pp.200102MO1008

Depósito legal electrónico: MO2026000015

José Cova-Gaspar

Director-Editor

Consejo Editorial

Elizabeth Zapata
María Esther Noriega
Nerba Millán

Consejo de Redacción

Oraima Franco
María Correa
Maigualida Fuentes

Comité de Arbitraje

Oraima Franco
María Correa
Elizabeth Zapata

Traductores

Riccy Bastidas (Inglés)
José Miguel Piedra Terán (Francés)

Asistente de Dirección y Edición

José El Abyad

Diagramación, montaje y diseño de portada

José El Abyad y José Cova-Gaspar

Consejo Científico Editorial

Mariela Díaz Fernández

Universidad de Oriente/Universidad de Margarita

Johanna Rivero Belisario

Universidad Pedagógica Experimental Libertador-
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y
Literarias Andrés Bello.

Jerónimo Alayón

Universidad Central de Venezuela

Eduarda Bellorín

Universidad Simón Bolívar

Oscar Iván Londoño Zapata

Universidad del Tolima

Daniel Rodríguez-Vergara

Universidad Nacional Autónoma de México

Copyright:
2026 Centro de Estudios Textuales (CETEX) ©

Transgenericidad, metateatro y representación del acontecimiento teatral en *Comedia Inmortal*, de Pablo Palacio

*Transgenericity, metatheatre, and the representation of the theatrical event in Pablo Palacio's
comedia inmortal*

*Transgénéricité, métathéâtre et représentation de l'événement théâtral dans Comedia Inmortal,
de Pablo Palacio*

Resumen

Este artículo analiza cómo la transgenericidad, el metateatro y la representación del acontecimiento teatral configuran la distorsión del género y la discontinuidad del relato convencional en *Comedia Inmortal*, de Pablo Palacio. La investigación, cualitativa y de diseño documental, tiene alcance descriptivo-interpretativo y aplica un análisis textual hermenéutico e interdisciplinario que articula los estudios literarios y la teatrología. En primer lugar, se identifican la hibridación narrativo-dramática, la alternancia de regímenes enunciativos y la oscilación entre lector y espectador como procedimientos transgenéricos. En segundo lugar, se examinan la figura del narrador-dramaturgo, la autorreflexividad compositiva, la metalepsis y la parodia de las convenciones teatrales. Finalmente, se estudia la representación ficcional del convivio, la poíesis y la expectación, distinguiéndola del acontecimiento teatral efectivo. El análisis sostiene que el cuento no elimina las convenciones narrativas y dramáticas, sino que las mantiene en tensión: la escritura proyecta una realización escénica y su recepción sin abandonar el soporte literario. De este modo, la distorsión genérica deriva del funcionamiento simultáneo de narración y drama, mientras que la discontinuidad surge de las intervenciones que interrumpen, comentan y evalúan la acción. *Comedia Inmortal* no contiene teatro realizado, sino la ficción de su acontecer.

Palabras clave: Pablo Palacio, *Comedia Inmortal*, transgenericidad, metateatro, acontecimiento teatral, metalepsis.

Abstract

This article analyzes how transgenericity, metatheatre, and the representation of the theatrical event shape generic distortion and the discontinuity of conventional narrative in Pablo Palacio's "Comedia Inmortal." Conducted as a qualitative, document-based study with a descriptive-interpretive scope, this research applies a hermeneutic, interdisciplinary textual analysis bridging literary studies and theatre studies. First, narrative-dramatic hybridization, the alternation of enunciative regimes, and the oscillation between reader and spectator are identified as transgeneric procedures. Second, the figure of the narrator-playwright, compositional self-reflexivity, metalepsis, and the parody of theatrical conventions are examined. Finally, the study investigates the fictional representation of convivio, poiesis, and spectating (expectación), distinguishing it from the actual theatrical event. The analysis argues that the short story does not eliminate narrative and dramatic conventions, but rather maintains them in tension: the writing projects a stage performance and its reception without abandoning the literary medium. Thus, generic distortion stems from the simultaneous functioning of narration and drama, whereas discontinuity arises from interventions that interrupt, comment on, and evaluate the action. "Comedia Inmortal" does not contain staged theatre, but rather the fiction of its occurrence.

Keywords: Transgenericity, metatheatre, theatrical event, theatre studies, narrative discontinuity, Pablo Palacio, *Comedia Inmortal*.

Résumé

Cet article analyse comment la transgénéricité, le métathéâtre et la représentation de l'événement théâtral configurent la distorsion du genre et la discontinuité du récit conventionnel dans *Comedia Inmortal*, de Pablo Palacio. La recherche, qualitative et de conception documentaire, a une portée descriptive-interprétative et applique une analyse textuelle herméneutique et interdisciplinaire qui articule les études littéraires et la théâtreologie. Tout d'abord, on identifie l'hybridation narrative-dramatique, l'alternance des régimes énonciatifs et l'oscillation entre lecteur et spectateur comme des procédés transgénériques. En second lieu, on examine la figure du narrateur-dramaturge, l'autoréflexivité compositive, la métalepse et la parodie des conventions théâtrales. Enfin, on étudie la représentation fictionnelle du banquet, la poïèse et l'attente, en la distinguant de l'événement théâtral réel. L'analyse soutient que le récit n'élimine pas les conventions narratives et dramatiques, mais les maintient en tension : l'écriture projette une réalisation scénique et sa réception sans abandonner le support littéraire. De cette manière, la distorsion générique découle du fonctionnement simultané de la narration et du drame, tandis que la discontinuité émerge des interventions qui interrompent, commentent et évaluent l'action. Comédie Immortelle ne contient pas de théâtre réalisé, mais la fiction de son déroulement.

Mots-clés: Pablo Palacio, *Comedia Inmortal*, transgénéricité, métathéâtre, événement théâtral, métalepse.

NOTAS INTRODUCTORIAS

En febrero de 1926, la revista quiteña *Esfinge* publicó por primera vez *Comedia Inmortal*¹. En el estudio preliminar del tomo II de Teatro Ecuatoriano, Hernán Rodríguez Castelo (1976) calificó el texto como una “pieza extraña y deliciosa” (p. 19). Su estructura en tres actos, los diálogos, las acotaciones y la presentación de personajes teatrales lo colocan en el género dramático; sin embargo, la intervención constante de una voz en primera persona interrumpe la acción y altera las convenciones de la representación, colocando al texto en el género narrativo. Si prestamos atención, los cuentos, novelas breves e incluso poemas juveniles de Palacio están poblados de imágenes dramáticas que posibilitan su representación en el teatro, cine y cómic². Es más, esta marcada dimensión está presente en otros textos³ suyos que poseen indicaciones, a modo de didascalias, que los aproximan al ámbito escénico, además de diálogos y notas en los que la voz narrativa se desplaza, a través de la metalepsis, de su función convencional.

Así, por ejemplo, von der Pahlen (2016) centra su atención en la distorsión de los géneros y señala que los diálogos dramáticos y las cuasididascalias incorporados por Palacio desestabilizan las fronteras entre narración y drama; por su parte, Rivas Iturralde (2019) sitúa esta escritura enigmática en la vanguardia hispanoamericana debido a su ambigüedad, discontinuidad y audacia formal frente al realismo social predominante en Ecuador durante las décadas de 1920 y 1930. Por su parte, Lopez (1998) interpreta a *Comedia Inmortal* como una caricatura de los dramas sentimentales vigentes en el país. No obstante, ninguna de estas lecturas articula la transgenericidad, el metateatro y la representación del acontecimiento teatral como un solo cuerpo interpretativo.

Esta hibridez textual puede estudiarse desde la transgenericidad planteada por von der Pahlen (2016); el metateatro formulado por Abel (1963), la parodia como repetición crítica propuesta por Hutcheon (1985) y la metalepsis examinada por Genette (2004). Estos enfoques permiten advertir cómo Palacio recupera las convenciones dramáticas y, simultáneamente, las distorsiona. Si bien von der Pahlen (2016) ha estudiado la torsión genérica y Lopez (1998) el componente metateatral, no existe un trabajo que integre ambas perspectivas con una lectura de la representación del acontecimiento teatral, categoría operativa que este artículo formula a partir de la concepción del teatro como acontecimiento desarrollada por Dubatti (2007).

Ante ello, este artículo se pregunta: ¿Cómo la interacción entre transgenericidad, metateatro y representación del acontecimiento teatral produce, en *Comedia Inmortal*, una distorsión del género y una discontinuidad del relato convencional?

Este estudio cualitativo y de diseño documental tiene un alcance descriptivo-interpretativo y aplica un análisis textual hermenéutico e interdisciplinario que articula los estudios literarios y la teatrología. Mediante el análisis de estos elementos se busca identificar los procedimientos transgenéricos, examinar los recursos metateatrales y explicar cómo la representación del acontecimiento teatral articula la distorsión del género y la discontinuidad del relato convencional.

Transgenericidad: torsión de las fronteras entre relato y drama

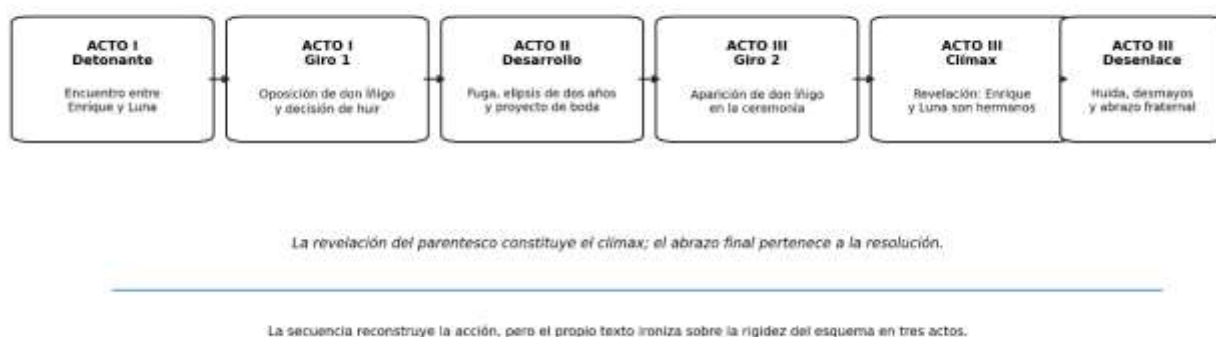
El problema de *Comedia Inmortal* no consiste en clasificarse dentro de la narrativa o el drama, sino en comprender cómo ambos géneros se relacionan dentro del texto. Von der Pahlen (2016) advierte que los diálogos dramáticos y las cuasididascalias desestabilizan la fijeza del género, mientras que Jiménez Gaona (2025) lo define como un texto fronterizo entre el teatro y el relato. Esta condición transgénica se manifiesta mediante tres operaciones: la hibridación narrativo-dramática, la alternancia de regímenes enunciativos y la oscilación entre lector y espectador.

La hibridación narrativo-dramática aparece desde la declaración inicial del texto: “Voy a hacer una comedia de enredo” (Palacio, 2006, p. 162). Esta voz no inicia la acción, sino que anuncia un proyecto de escritura dramática, después presenta a los personajes, organiza la historia en tres actos e incorpora diálogos, acotaciones, apartes y notas. Pese a ello, la forma narrativa no desaparece cuando comienza el drama, pues ella misma continúa explicando, valorando y ridiculizando la comedia que compone: “¡Oh, la fama que voy a adquirir yo con esta comedia!” (p. 162).

Abuín González (1997) denomina narrador generador a la figura que “crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes” (pp. 27–28). En *Comedia Inmortal*, esta función generadora adquiere un carácter dramatúrgico, puesto que la voz narrativa produce y comenta el drama contenido en el relato mismo; por esta razón, el término narrador-dramaturgo, que de aquí en adelante

se utilizará, permite precisar la superposición de ambas funciones. Incluso declara haber seguido las reglas de los grandes maestros y distribuir la acción según la estructura aristotélica: exposición del asunto, momento de mayor intensidad emotiva y solución del problema. De este modo, narración y representación no se suceden como formas independientes, sino que se relacionan y se complementan entre sí. A continuación, presentamos un esquema de la estructura de *Comedia Inmortal*:

Figura 1



Estructura de la acción dramática en *Comedia Inmortal*

La alternancia de regímenes enunciativos reside entre el comentario de una voz que narra, la enunciación didascálica y los parlamentos de los personajes. Cuando la escena teatral parece adquirir cierta autonomía, el narrador-dramaturgo reaparece para explicar una convención o introducir una observación irónica. Después del primer acto, por ejemplo, afirma:

Como yo no pretendo innovar nada, ni menos querría irrogar un grave daño al arte escénico, los personajes siguen siendo sordos como petacas: lo que no va dirigido a ellos nunca lo oyen. Así nadie se extraña de que Don Iñigo no haya oído las últimas lamentaciones de Enrique, continuando su paseo, impassible como si tal (Palacio, 2006, p. 164).

Las cuasididascalias convierten en objeto de burla la convención teatral según la cual los personajes no escuchan los apartes. La intervención también se introduce en las indicaciones escénicas, cuando Enrique intenta sacar un arma, la voz aclara que “por previsión ha llevado revólver” (Palacio, 2006, p. 166). Esta precisión orienta una posible actuación y señala la previsibilidad del recurso dramático. De este modo, el tránsito de la acción al comentario y del comentario a la acción interrumpe la continuidad de la escena.

Ahora bien, el desplazamiento de la voz narrativa puede producir un efecto meteléptico cuando se considera en relación con la instancia que interviene en la comedia. Según Genette (2004), la metalepsis implica transgredir el límite entre el acto narrativo y el mundo narrado. Esta lectura no se deriva de cada comentario considerado aisladamente porque, como advierte Patrick (2008), el comentario metanarrativo o la interrupción de un relato no constituyen por sí solos una transgresión entre niveles narrativos (pp. 119–120, 126). Jiménez Gaona (2025) observa que las notas aclaratorias de la escena se intercalan con las intervenciones de un narrador que explica el carácter de la obra y deja visibles los mecanismos de su construcción (p. 75). De este modo el narrador-dramaturgo se presenta como productor de la comedia y, al mismo tiempo, interviene en la acción representada, de ahí que la metalepsis no sustituya la transgenericidad, sino que permite comprender uno de los mecanismos mediante los cuales la voz narrativa irrumpe en el drama y lo reorganiza. Por otra parte, la discontinuidad resultante es enunciativa: cada vez que la acción parece estabilizarse como drama, reaparece la voz que la comenta o la juzga: “Como yo no pretendo innovar nada, ni menos querría irrogar un grave daño al arte escénico, los personajes siguen siendo sordos como petacas” (Palacio, 2006, p. 164).

La tercera operación afecta al destinatario. Aunque la voz anuncia una comedia, se dirige inicialmente a alguien que va a leerla, “el lector se entusiasma” (Palacio, 2006, p. 162). Von der Pahlen (2016) identifica en este gesto una transgresión parcial: el narrador afirma escribir teatro, pero interpela a un lector y no a una audiencia (pp. 2–3). No obstante, las divisiones en actos y escenas, las entradas de personajes, los apartes y las caídas de telón impulsan a ese lector a imaginar un espectáculo y lo sitúan en la posición de espectador. Una distorsión genérica semejante aparece en el cuento “Novela guillotínada”. Aunque el título anuncia una novela, su brevedad contradice el proyecto expresado por el narrador: “Con éste haré mi novela, novela larga hasta exprimirme los sesos; estirando, estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen” (Palacio, 2006, p. 168). La muerte repentina del protagonista impide desarrollar esa novela extensa y desarticula la expectativa creada por el título. Mientras “Novela guillotínada” interrumpe el género que anuncia, *Comedia Inmortal* combina y mantiene en tensión la narración y el drama. Ambos textos transgreden, mediante procedimientos distintos, el género literario.

Este vaivén culmina en las “MÁS NOTAS”, donde la voz afirma que, “Al terminarse la representación de esta comedia, el público quedó algo desconcertado: pero luego aplaudió hasta rabiar” (Palacio, 2006, p. 167). Este pasaje no convierte el texto en un acontecimiento teatral efectivo, pues la audiencia y su reacción sólo existen dentro de la ficción. Sin embargo, introduce la imagen de una recepción escénica y obliga al lector a contemplar la comedia desde su posible representación. En suma, la transgenericidad de *Comedia Inmortal* no elimina las convenciones narrativas y dramáticas, sino que las mantiene en una relación tensa. La hibridación reúne recursos de ambos géneros; la alternancia enunciativa permite que cada régimen interrumpa al otro; y la oscilación entre lector y espectador proyecta dos formas diferentes de recepción del mismo texto.

Metateatro: conciencia de la representación y discontinuidad del relato

Pavis (2003) define el metateatro como el “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (p. 288). Abel (1963) lo concibe como una forma dramática autoconsciente que problematiza su propia condición teatral. Hornby (1986), por su parte, emplea el concepto de metadrama en un sentido más amplio para referirse al drama que tiene como objeto al propio drama (p. 31) y reconoce la autorreferencia como una de sus manifestaciones (pp. 103–118). Paillard y Milanezi (2021) advierten que los conceptos de teatro y metateatro han recibido definiciones diversas y, en ocasiones, contradictorias, y sitúan su discusión en la interacción entre realidad y ficción dramática (pp. 1–16). Debido a esta diversidad terminológica, en este estudio el metateatro designará operativamente los procedimientos mediante los cuales el texto hace visibles su composición, sus convenciones y su recepción imaginada. A partir de este contexto, el análisis se desarrolla mediante tres ejes: la figura del narrador-dramaturgo, la reflexión sobre el proceso compositivo y la parodia de las convenciones teatrales.

El narrador-dramaturgo

La figura del narrador-dramaturgo aparece cuando una voz anuncia que escribirá una comedia, selecciona sus personajes, explica las reglas de la trama y anticipa el reconocimiento que espera obtener: “¡Oh, la fama que voy a adquirir yo con esta comedia!” (Palacio, 2006, p. 162). La exclamación permite reconocer una instancia que compone el drama y, al mismo tiempo, se caricaturiza mediante su aspiración de celebridad. Lopez (1998) denomina autor-personaje a esta figura porque pone en

escena el proceso de escritura e imagina el estreno de la obra. En este análisis se adopta, sin embargo, la denominación de narrador-dramaturgo para diferenciarla del autor empírico y precisar la doble función narrativa y dramática que desempeña. Esta distinción coincide con la observación de von der Pahlen (2016), quien advierte que la voz encargada de organizar la comedia no debe identificarse directamente con Pablo Palacio (p. 4).

El narrador-dramaturgo no desaparece una vez iniciados los tres actos. Aunque concede la palabra a los personajes, reaparece para justificar determinados recursos y orientar la lectura. Al final del primer acto, por ejemplo, explica por qué don Íñigo no escucha las palabras de Enrique: “Como yo no pretendo innovar nada, ni menos querría irrogar un grave daño al arte escénico, los personajes siguen siendo sordos como petacas: lo que no va dirigido a ellos nunca lo oyen” (Palacio, 2006, p. 164). Esta intervención detiene la acción para explicar la convención teatral según la cual los personajes no escuchan los apartes. El narrador-dramaturgo conserva así el control de la comedia incluso cuando ha cedido momentáneamente la palabra a los personajes, y la progresión del enredo queda interrumpida.

Genette (2004) conceptualiza la metalepsis como una manipulación de la relación causal entre el productor de una representación y la propia representación (p. 15). En *Comedia Inmortal*, su aplicación no procede de cada comentario, sino de la actuación de una misma instancia que se presenta como productora de la comedia y, simultáneamente, interviene en su desarrollo. Esta precisión es necesaria porque, como advierte Patrick (2008), el comentario metanarrativo o la interrupción de un relato no constituyen por sí solos una transgresión entre niveles narrativos (pp. 119–120, 126). En el tercer acto, se indica: “Enrique, muy pálido, se lleva la mano al bolsillo para sacar el revólver —por previsión ha llevado revólver—” (Palacio, 2006, p. 166). La aclaración introducida entre rayas justifica la presencia del arma. Considerada aisladamente, constituye una manifestación de autorreferencialidad; leída en relación con la instancia que anuncia, compone y comenta la comedia, puede producir un efecto meteléptico. El lector no presencia, por tanto, una acción dramática autónoma, sino una comedia acompañada por la conciencia de su construcción.

La reflexión sobre el proceso compositivo

Las didascalias también participan de esta autorreflexividad, pues su función no se limita a proporcionar instrucciones técnicas. García Barrientos (2001) y Pavis (2003) reconocen que estas indicaciones forman parte de la escritura dramática y relacionan el texto con su posible realización escénica. La nota posterior al primer acto acerca de los personajes “sordos como petacas” explica por qué don Íñigo no escucha a Enrique y convierte el recurso tradicional del aparte en objeto de ironía. El segundo ejemplo pertenece al acto segundo: “se imitará en las tablas el galope desenfrenado de los caballos” (Palacio, 2006, p. 165). El futuro verbal no describe una representación ya realizada, sino que muestra al narrador-dramaturgo imaginando cómo debería materializarse el efecto teatral.

Esta conciencia de la representación dialoga con el episodio del retablo de Maese Pedro, en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte del Quijote. Resta (2013) identifica en este episodio mecanismos metateatrales sustentados en la disolución de los límites entre el mundo contingente y el mundo imaginario; mientras Maese Pedro manipula los títeres, el trujamán relata la historia de Melisendra y Gaiferos, y don Quijote interrumpe el espectáculo hasta intervenir materialmente en él (pp. 464–465). De manera semejante, en *Comedia Inmortal* la acción dramática pierde su autonomía porque el narrador-dramaturgo comenta su construcción y altera reiteradamente su continuidad. Existe, sin embargo, una diferencia decisiva: Cervantes representa un espectáculo realizado dentro del mundo narrado ante personajes que actúan como público, mientras que Palacio proyecta la puesta en escena y su recepción mediante la escritura. La comparación permite explicar la conciencia metateatral y la interrupción de la representación, en obras de siglos diferentes (Patrick, 2008, pp. 126, 129).

Parodia de las convenciones teatrales

La parodia constituye el tercer eje del funcionamiento metateatral. Hutcheon (1985) sostiene que la parodia recupera formas anteriores mediante una repetición que introduce una diferencia crítica (p. 6). Este recurso se manifiesta en *Comedia Inmortal* desde la presentación estereotipada de los personajes:

Los personajes de la farsa son:

LUNA, muchacha angelical de quince abriles, tierna, fina, romántica (¡qué bien le cae el nombre!, ¿ah?, ¡como que parece un rayo de la luna!).

ENRIQUE, joven de veinte años, sobre cuyos labios apenas apunta el fino bozo; romántico también, ¡claro!, y si usted lo quiere puede ser poeta.

DON IÑIGO, padre de Luna, austero, escéptico, etc.

SEÑORA DE ALARCÓN, madre de Enrique.

DON CARLOS, aparentemente padre de Enrique (Palacio, 2006, p. 162).

La acumulación de atributos sentimentales, las observaciones parentéticas y la reducción de don Íñigo a los calificativos “austero, escéptico, etc.” muestran que los personajes reproducen tipos convencionales y, al mismo tiempo, exhiben su carácter artificial. La operación paródica se extiende al desenlace. El conflicto se resuelve cuando Luna y Enrique descubren que son hermanos, pero Enrique proclama inmediatamente: “¡Ha triunfado el amor, el amor fraternal y puro!” (Palacio, 2006, p. 167). Lopez (1998) interpreta esta operación como una caricatura de los dramas sentimentales vigentes en Ecuador, cuya ironía alcanza tanto los lugares comunes del romanticismo como las reglas tradicionales de la representación.

El recurso de la parodia continúa en las “MÁS NOTAS”, donde los aplausos del público y la aprobación de los amigos se contraponen al juicio del crítico que considera la obra un desastre y niega la existencia de un verdadero enredo.

MÁS NOTAS: Al terminarse la representación de esta comedia, el público quedó algo desconcertado: pero luego aplaudió hasta rabiar. Algunos amigos me llamaron gran comediógrafo. Pero, a última hora, un crítico se me ha acercado desvergonzadamente para decirme que la obra es un desastre, que no hay tal enredo y que si lo hay será después del final que es para confundirlo todo y dejar en ayunas a los espectadores. Y todo esto me lo ha dicho de egoísta, de puro egoísta. ¡Ah, los críticos...! (Palacio, 2006, p. 167).

El narrador-dramaturgo interrumpe y comenta la acción; las didascalias exponen las reglas y decisiones de su construcción; y la parodia recupera las convenciones teatrales para someterlas a una distancia crítica. La acción, por tanto, nunca se presenta como una totalidad independiente: es explicada, interrumpida y finalmente evaluada desde el propio texto.

Representación del acontecimiento teatral: convivio, poíesis y expectación en la ficción

Esta categoría no examina nuevamente la mezcla genérica ni la autorreflexividad, sino la existencia teatral que el cuento construye mediante la escritura. Dubatti (2011) sintetiza el teatro como “la expectación de poíesis corporal en convivio” (p. 35). La definición exige la reunión territorial de artistas y espectadores, la producción corporal de un mundo poético y la actividad expectatorial. *Comedia Inmortal* no realiza materialmente estos componentes: los representa dentro de la ficción. La distinción es ontológica, pues una cosa es producir el acontecimiento y otra narrar que este ha ocurrido.

El convivio supone copresencia e interacción. Fischer-Lichte (2011) sostiene que “el teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos” (p. 42), es decir, entre actores y espectadores. En *Comedia Inmortal*, esa relación aparece condensada en las “MÁS NOTAS”: “Al terminarse la representación de esta comedia, el público quedó algo desconcertado: pero luego aplaudió hasta rabiar” (Palacio, 2006, p. 167). El pasaje reúne ficcionalmente una representación, un público y una respuesta colectiva; sin embargo, no permite verificar una reunión corporal efectiva. Los aplausos, el desconcierto y la intervención del crítico se encuentran fijados por la voz narrativa y no pueden modificar retrospectivamente la acción escénica. El cuento representa los efectos de un convivio sin producir su dinámica material.

Esta diferencia se confirma con la condición temporal de la realización escénica. Phelan (1993) afirma que “Performance’s only life is in the present” [la única vida de la performance está en el presente] (p. 146). Desde esta perspectiva, el relato de una representación no conserva el acontecimiento ni lo reproduce: crea otro objeto. Las “MÁS NOTAS” no documentan un estreno histórico de *Comedia Inmortal*, sino que inventan retrospectivamente su realización y recepción. El pasado verbal —“quedó”, “aplaudió”, “me llamaron”— presenta el acontecimiento como concluido antes de que el lector pueda acceder a él. La escritura ocupa así el lugar de una experiencia escénica ausente.

La poíesis teatral también aparece proyectada. El texto configura espacios, cuerpos, voces, movimientos y sonidos: “La acción se desarrolla en un paseo silencioso, bordeado de árboles. Es de noche. Arriba, la luna. Abajo, el camino enarenado” (Palacio, 2006, p. 163). Estas indicaciones ofrecen materiales para imaginar una escena, pero no producen todavía la poíesis corporal *in vivo* exigida por el

acontecimiento. Ubersfeld (1989) reconoce que la lectura teatral requiere “construir, al hilo de la lectura, una representación ficticia” (p. 7). Eso es precisamente lo que propone el cuento: el lector transforma las palabras en imágenes virtuales de actores, desplazamientos y espacios. Incluso la acción final —“Enrique y Luna se funden en un largo y estrecho abrazo” (Palacio, 2006, p. 167)— constituye una imagen corporal escrita; para adquirir existencia teatral necesitaría materializarse en cuerpos presentes.

La expectación completa este dispositivo ficcional. De Marinis (1997) sostiene que “la relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como ‘coproductor’ del espectáculo” (p. 27). El público de *Comedia Inmortal* realiza algunas de las operaciones propias de esa actividad: primero se desconcierta, después aplaude y finalmente queda confrontado con el juicio del crítico. Este último niega la existencia de un verdadero enredo y sostiene que el desenlace deja “en ayunas a los espectadores” (Palacio, 2006, p. 167). La expectación no aparece, por tanto, como recepción uniforme: los aplausos, el reconocimiento de los amigos y la objeción crítica producen valoraciones divergentes.

El cuento dispone, además, dos planos de recepción. En el interior de la ficción se encuentra el público que supuestamente ha presenciado la comedia; fuera de ella permanece el lector, a quien corresponde interpretar tanto la acción como las reacciones atribuidas a ese público. No obstante, el lector no se convierte materialmente en espectador teatral, porque su actividad carece de convivio y de poíesis corporal presente. Su lectura activa una representación imaginaria del acontecimiento, no el acontecimiento mismo.

La representación ficcional de convivio, poíesis y expectación enlaza los dos efectos estudiados en este artículo. La distorsión genérica surge porque el cuento incorpora y narra las condiciones de una realización escénica sin abandonar el soporte literario. La discontinuidad se intensifica porque la caída del telón no clausura el texto: las “MÁS NOTAS” trasladan la atención desde la acción de los personajes hacia la recepción de una representación supuestamente concluida. *Comedia Inmortal* no contiene teatro realizado, sino la ficción de su acontecer; convierte esa ausencia en un procedimiento para prolongar, desestabilizar y evaluar su propia comedia.

CONCLUSIONES

En conjunto, los resultados muestran que la transgenericidad, el metateatro y la representación del acontecimiento teatral no actúan como recursos aislados. La hibridación narrativo-dramática mantiene en tensión narración y drama; el narrador-dramaturgo interrumpe, explica y evalúa la acción; y la representación ficcional del convivio, la poíesis y la expectación proyecta una puesta en escena sin producir un acontecimiento teatral efectivo. De su interacción proceden la distorsión del género y la discontinuidad del relato convencional.

Las comparaciones desarrolladas permiten precisar que las diferencias no son únicamente de grado. *Novela guillotizada* interrumpe el género que anuncia, mientras *Comedia Inmortal* mantiene simultáneamente activas las formas narrativa y dramática. Asimismo, en el episodio del retablo de Maese Pedro se representa un espectáculo dentro del mundo narrado ante personajes que actúan como público; en el cuento de Palacio, en cambio, la puesta en escena y su recepción se proyectan mediante la escritura.

En tal sentido, la ambigüedad, la discontinuidad y la audacia formal que Rivas Iturralde (2019) vincula con la vanguardia hispanoamericana pueden precisarse a partir de estas operaciones. *Comedia Inmortal* no elimina las convenciones narrativas y dramáticas, sino que las expone, distorsiona y cuestiona. Su aporte reside en convertir la ficción del acontecimiento teatral en un mecanismo que prolonga, desestabiliza y evalúa la comedia, mientras las operaciones transgenéricas y metateatrales alteran el género y la continuidad del relato.

NOTAS

¹ Los investigadores Eladio Cortés y Mirta Barrea-Marlys, en 2003, publicaron un estudio en la Encyclopedia of Latin American Theater en el que consideran a “Comedia Inmortal” una obra de teatro. Miguel Gomes y Hubert Pöppel, en su texto crítico de 2008: “Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela”, también clasifican a “Comedia Inmortal” como un drama. Siomara España Muñoz, en su tesis doctoral de 20019, “El universo antropológico en la obra de Pablo Palacio. Un análisis biocrítico y psicocrítico desde la Poética de lo Imaginario”, asegura que “Comedia Inmortal” es una obra de teatro.

² En el año 2015, Jorge Cevallos Hernández, valiéndose de los recursos de la novela gráfica, adaptó al cómic el cuento de Pablo Palacio: “Un hombre muerto a puntapiés” (1927). El resultado es un registro gráfico de potente impacto visual que convoca la atención de lectores de cualquier generación y cultura.

³ Nos referimos al cuento “Señora” y al fragmento “Audiencia” perteneciente a la novela “Vida del ahorcado”.

REFERENCIAS

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
- Abuín González, Á. (1997). *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles* (V. García Yebra, Ed. y Trad.). Gredos.
- Cervantes Saavedra, M. de. (2015). *Don Quijote de la Mancha* (F. Rico, Ed.). Real Academia Española; Espasa. (Obra original publicada en 1605 y 1615).
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro: Lineamientos de una nueva teatrología* (C. Prenz, Trad.). Galerna.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales: Diez puntos de partida*. Libros de Godot.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (D. González Martín & D. Martínez Perucha, Trans.). Abada.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Síntesis.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis: De la figura a la ficción* (L. Padilla López, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama, and perception*. Bucknell University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen.
- Jiménez Gaona, Á. D. (2025). Huellas genéticas y vestigios literarios en la prosa breve de Pablo Palacio. *Acta Literaria*, (70), 55–82. <https://doi.org/10.29393/al70-3gvdj10003>
- López, P. (1998). Pablo Palacio y su *Comedia Inmortal*: Sobre el teatro ecuatoriano hasta finales de los años 1940. En D. Meyran (Ed.), *Théâtre, public, société* (pp. 450–459). Presses universitaires de Perpignan. <https://books.openedition.org/pupvd/25004>
- Paillard, E., & Milanezi, S. (2021). "Theatre," "paratheatre," "metatheatre": What are we talking about? En E. Paillard & S. Milanezi (Eds.), *Theatre and metatheatre: Definitions, problems, limits* (pp. 1–16). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110716559-001>
- Palacio, P. (2006). *Obras completas*. Libresa.
- Patrick, B. D. (2008). Metalepsis and paradoxical narration in *Don Quixote*: A reconsideration. *Letras Hispanas*, 5(2), 116–132. <https://docs.gato.txst.edu/178096/patrick.pdf>
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (J. Melendres, Trad.). Paidós.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Resta, I. (2013). Fronteras entre arte y vida: El poder de la palabra en el metateatro cervantino. En A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, & P. Taravacci (Eds.), *Frontiere: Soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità* (pp. 461–471). Università degli Studi di Trento.
- Rivas Iturralde, V. (2019). Pablo Palacio en la vanguardia. *Tema y Variaciones de Literatura*, (52), 123–137.
- Rodríguez Castelo, H. (1976). *Teatro ecuatoriano* (Vol. 2). Publicaciones Educativas Ariel.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral* (F. Torres Monreal, Trad. y adapt.). Cátedra/Universidad de Murcia.

von der Pahlen, M. (2016). Una dosis de drama: Torsión del género en Pablo Palacio. En *Actas de las XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Von%20der%20Pahlen%2C%20Marina_1.pdf

Sobre el autor:

Paul Fernando Chimbo: Realizó estudios de Teatro y Performance en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires) y es máster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid, donde cursa el doctorado. Es docente-investigador de la Universidad Nacional de Loja, estudia la dramaturgia actoral en el teatro ecuatoriano y la migración en la literatura de dicho territorio. También es dramaturgo y director escénico.