

24. 9

APUNTES SOBRE PALINURO DE MEXICO

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO EN LETRAS Y LITERATURA HISPANICAS
PRESENTA ELIZABETH CORRAL PEÑA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

★ SET. 5 1988 ★
SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

1988



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema de Invergnidad Abierta



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

Fernando del Paso (1935) es uno de los escritores mexicanos que se han ocupado del acto narrativo con un espíritu profundo de experimentación que rompe las barreras de las leyes y de las tradiciones visibles. En él es evidente la intención de dejar atrás las preocupaciones academicistas para convertir a la lengua en un elemento libre con el que juega tanto a nivel léxico como sintáctico y en el que impera una imaginación envolvente. En las obras de Del Paso encontramos la plena conciencia de la naturaleza ficticia de toda narración y por ello son, antes que nada, colosales construcciones verbales, en las que convive el habla popular tan rica de nuestro país con el lenguaje propio de la más alta erudición.

Nuestra investigación sobre *Palinuro de México* tiene por objetivo fundamental establecer el carácter barroco de esta novela, a sabiendas de que dejamos de lado, entre muchos otros, un aspecto preponderante de la obra de Del Paso que radica en su gran imaginación surrealista. Pero es que en una obra tan vasta como ésta —y con este adjetivo no nos referimos únicamente a su amplitud física sino sobre todo a los mundos que contiene— resulta imposible considerar que se agota su estudio al emprender un análisis como el que nosotros formulamos a lo largo de estas páginas. De esta manera, la tesis que ahora presentamos se plantea como un primer paso de un trabajo más amplio.

TESIS-CON FALLAS-DE ORIGEN

No es fácil establecer de manera muy exacta las características que definen al barroco literario, pues se trata de un estilo sumamente dinámico que obedece más a un impulso estético que a leyes estilísticas definidas. Sin embargo, puede hablarse de los rasgos más evidentes del lenguaje como instrumento fundamental del barroco. Aquí introduciríamos el léxico -destacando la singular propensión barroca del adjetivo-, ciertas imágenes literarias -por ejemplo, tipos especiales de metáforas y símiles-, el tratamiento particular de las estructuras sintácticas -cruce de categorías morfosintácticas, adjetivación múltiple. Pero el carácter barroco de una obra literaria no se limita a los elementos lingüísticos. La presencia de la parodia, el humor, el ingenio, la ironía, la sátira, lo grotesco, todos ellos dentro de un contexto que da lugar a la unión de contrastes, así como el manejo *sui generis* del tiempo y en algunos casos del espacio, constituyen aspectos del barroco literario.

El barroco, irrisión de cualquier funcionalidad y sobriedad, es el lugar por antonomasia de la saturación verbal, de la superabundancia de la palabra respecto de la cosa. De ahí que el lenguaje barroco llegue incluso a dejar de significar cosas para referirse a sí mismo, mostrando su propia generación de un universo de palabras; el barroco se encarga de llenar, con su propio cosmos refulgente, todo el vacío, todo el espacio disponible.

Para marcar los límites que nos permiten afirmar que una obra es barroca, citemos un pasaje del estudio de Severo Sarduy [1984 (9)]:

No es fácil establecer de manera muy exacta las características que definen al barroco literario, pues se trata de un estilo sumamente dinámico que obedece más a un impulso estético que a leyes estilísticas definidas. Sin embargo, puede hablarse de los rasgos más evidentes del lenguaje como instrumento fundamental del barroco. Aquí introducirlamos el léxico -destacando la singular propensión barroca del adjetivo-, ciertas imágenes literarias -por ejemplo, tipos especiales de metáforas y símiles-, el tratamiento particular de las estructuras sintácticas -cruce de categorías morfosintácticas, adjetivación múltiple. Pero el carácter barroco de una obra literaria no se limita a los elementos lingüísticos. La presencia de la parodia, el humor, el ingenio, la ironía, la sátira, lo grotesco, todos ellos dentro de un contexto que da lugar a la unión de contrastes, así como el manejo *sui generis* del tiempo y en algunos casos del espacio, constituyen aspectos del barroco literario.

El barroco, irrisión de cualquier funcionalidad y sobriedad, es el lugar por antonomasia de la saturación verbal, de la superabundancia de la palabra respecto de la cosa. De ahí que el lenguaje barroco llegue incluso a dejar de significar cosas para referirse a sí mismo, mostrando su propia generación de un universo de palabras; el barroco se encarga de llenar, con su propio cosmos refulgente, todo el vacío, todo el espacio disponible.

Para marcar los límites que nos permiten afirmar que una obra es barroca, citemos un pasaje del estudio de Severo Sarduy [1984 (9)]:

...la obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos -suplemento sinonímico, parodia, etc.- se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación. De allí que haya que distinguir entre obras en cuya superficie flotan fragmentos, unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo, y obras que pertenecen específicamente al género paródico y cuya estructura entera está constituida, generada, por el principio de la parodia, por el sentido de la carnavalización (p. 176).

Nosotros sostenemos que en *Palinuro de México* los elementos del barroco se encuentran precisamente en los "puntos nodales" de su discurso heterológico y que ésta es una novela inmersa en una visión carnavalesca del mundo.

¿Por qué hablar de visión carnavalesca en *Palinuro de México*? El carnaval, que es propio de la cultura popular, es un fenómeno esencialmente ambivalente en el que pierden vigencia todas las leyes de la vida normal y en su lugar se instauran nuevas relaciones entre las personas, los valores, los objetos, las ideas, etc., lo que da lugar a una especie de mundo al revés. El carnaval tiene por fin transgredir todo lo establecido por la cultura oficial, la cual se caracteriza por el dogmatismo, la autoridad, la formalidad y la estabilidad. Pero el carnaval como evento no es el único espacio de lo carnavalesco; también se presenta en otros ámbitos de la cultura popular en México. Uno de ellos, relacionado directamente con la literatura, es el albur, en el que el habla se sexualiza y donde lo sagrado y lo profano no parecen estar divorciados. Junto al albur aparecen igualmente la procacidad y las palabras malsonantes. Todo lo anterior puede relacionarse con un hecho típico de la cultura mexicana: el "relajo". En su estudio sobre este comportamiento, Jorge Fortilla [1984] lo define en términos tales que no podemos sino considerar

que este otro hecho participa profundamente de lo carnavalesco (el relajo entra en contacto ambivalente y contradictorio con los valores predominantes; dentro de él se encuentran elementos como la digresión, el desorden, la negación de lo establecido, la liberación).

Es incuestionable la presencia de lo carnavalesco en la obra que nos ocupa. Y si se trata de transgresión, pensemos en la que Fernando del Paso lleva a cabo contra los esquemas formales que rigen a la narrativa moderna, que si bien resulta cada vez menos convencional, sigue manteniendo "la vigencia de un sumario cuanto flexible número de reglas" (Montes de Oca [1984], p. 42).

La estructura del trabajo que aquí presentamos es la siguiente. En el primer capítulo nos proponemos dar una visión global de la trayectoria de Fernando del Paso como escritor, visión en la que incluimos breve información sobre sus otras dos obras narrativas: *José Trigo* y *Noticias del Imperio*. En seguida ofrecemos ciertos aspectos generales de *Palinuro de México*, entre los que destacamos la participación de los personajes y damos un panorama de algunos de los temas principales de la obra. En el segundo capítulo entramos ya al planteamiento teórico propiamente dicho y llevamos a cabo un análisis de los mecanismos barrocos de *Palinuro de México* con base en el sintético estudio que Severo Sarduy hace en su artículo "El barroco y el neobarroco". El capítulo tercero se encarga de mostrar algunos de los elementos carnavalescos que están presentes a lo largo de la obra de Del Paso. Para realizar esta parte de nuestra investigación consideramos fundamentalmente dos obras de Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* y *Problemas de la*

poética de Dostoievski. Aquí es necesario señalar el carácter universal de este festejo que en ciertos contextos mexicanos ha sabido guardar los rasgos que lo marcaban en aquella época lejana. En esa medida, nos parece que los aspectos destacados por Bajtin pueden ser adecuadamente aplicados en la realidad cultural en que vivimos y, por lo tanto, en particular, pueden servirnos para descubrir la manera como esa realidad se expresa en *Felinuro de México.*

FERNANDO DEL PASO Y PALINURO DE MÉXICO

En este capítulo nos proponemos dar una visión global de Fernando del Paso como escritor y de Palinuro de México, obra monumental de la que nos ocuparemos a lo largo de este trabajo. Hablaremos primero en términos generales de los otros textos de este escritor a fin de dar un panorama de su obra narrativa, sin pretender ningún tipo de análisis de los mismos, puesto que este trabajo gira en torno a la novela que la editorial Joaquín Mortiz publicó en México en 1980.

1. Fernando del Paso: el escritor y su trayectoria

Fernando del Paso nació en la Ciudad de México en 1935. Realizó estudios de economía y biología y en 1958 publicó Sonetos de lo diario (en la colección Cuadernos del Unicornio que dirigía Juan José Arreola), con los que realizó su primera incursión en el campo de la literatura. En 1966 aparece su primera novela, José Irigo, que mereció el Premio Xavier Villaurrutia. Pocos años después viajó a Londres, ciudad en la que permaneció hasta mediados de la década de los ochentas. Fue precisamente ahí donde concluyó Palinuro de México, después de cerca de diez años de trabajo, lo que se ha vuelto una constante en él: cada década arroja una nueva y vasta creación novelesca del escritor mexicano. La obra, a pesar de ganar el Premio Novela México 1975, se publicó originalmente en España en 1977, y tres años después

apareció la edición mexicana. En 1981 obtuvo el Premio Rómulo Gallegos y en octubre de 1985 apareció en Francia la primera edición de Palinuro de México con gran aceptación por parte del público. En ese país seleccionaron el texto como la mejor novela extranjera de 1986, lo que convirtió a Del Paso en el primer mexicano que recibe esa distinción y significó el tercer galardón para Palinuro de México. A finales de 1987 se publicó la tercera novela de este escritor, Noticias del Imperio, que ha tenido gran éxito en México, contando hasta el momento con seis ediciones. Del Paso reside actualmente en Francia, donde desempeña el cargo de Agregado Cultural de la Embajada Mexicana.

Del Paso ha declarado en varias ocasiones que en su actitud hacia la literatura la influencia de Flaubert(1) ha sido determinante. Flaubert se entregaba por completo a este arte, es decir, dedicaba su vida a la literatura: "vivir para ella, hacer de ella el motivo y la razón principal de la existencia", dice Del Paso al hablar sobre el escritor francés en una entrevista que le hizo Jorge Ruffinelli.(2) En esa medida, para Del Paso sus "padres literarios" no son sólo aquellos que lo han influido por lo que escribieron, sino también aquellos artistas que tienen esa actitud de entrega absoluta al arte. Son muchos los escritores que han sido importantes para su producción; él mismo ha nombrado a Mann, Rabelais, Pavese, Faulkner, Broch, Homero, Cervantes y sobre todo James Joyce, sin olvidar a los autores latinoamericanos que admira.

Por lo que toca a la posición que un escritor toma ante los problemas políticos y sociales de su época, Del Paso ha mencionado que le parece imposible que un autor deje de adoptar una actitud definida frente a ellos. Incluso en el caso de un

artista que dice que no toma ningún partido, señala nuestro autor, está ya asumiendo una actitud de rechazo. En su caso personal afirma: "yo no me puse a analizar, a efectuar un análisis histórico de las situaciones [...], por ejemplo del conflicto ferrocarrilero en los años cincuentas, o del conflicto estudiantil en el 68. Entre otras cosas porque me parece que falta perspectiva histórica para juzgar estas dos cosas, están demasiado cercanas. Pero son cosas que a mí me afectaron profundamente y me di cuenta que no podía dejar de hablar de ellas de alguna manera, aunque sea relatándolas a mi modo y relatarlas era recrearlas".(3)

Resulta muy difícil trazar una línea divisoria entre una generación y otra. Sin embargo, podríamos decir que Del Paso pertenece a la generación de escritores en la que están incluidos Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Agustín, Gustavo Sainz, José Emilio Pacheco, a pesar de las diferencias de edad entre ellos. La semejanza en la obra de estos escritores es notable, por lo que quizá no pueda hablarse de una escuela, pero sí de un aspecto común que los une: su preocupación por el lenguaje, que en muchos casos ha dado lugar a la metaficción -reflexión de los autores sobre su acto de creación-, de la que tanto han hablado algunos estudiosos de la literatura. Esto no significa que estas obras no se ocupen de la realidad extraliteraria, sólo que, en nuestra opinión, su mensaje más importante está en el lenguaje. Este aspecto es claro en la obra de Del Paso, sobre todo en José Trigo, su primera novela.

Este gran desarrollo de la novela mexicana no puede entenderse si no se consideran los antecedentes históricos de nuestro país en el campo de la literatura. Ya desde la primera

mitad de este siglo se destacan los integrantes del Ateneo de la Juventud, los escritores del colonialismo, el grupo de los contemporáneos, los narradores de la Revolución. Algunos críticos consideran que 1947, año de la publicación de Al filo del agua de Agustín Yáñez, marca el comienzo de la novela mexicana contemporánea. Después aparecen nombres de la talla de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, quienes darán paso a las nuevas generaciones (Vicente Leñero, René Avilés Fabila, José Agustín, etc.). (El caso de Fuentes es un tanto especial: empezó a producir antes que los demás escritores que incluimos en la generación de Del Paso, pero no ha dejado de crear obras innovadoras, y de hecho un año después de la publicación de José Trigo aparece su Cambio de piel, que sin duda representa una nueva propuesta en el ámbito literario.)

Por supuesto, aquí no hemos hecho sino una sumarisima presentación de nombres y grupos literarios que tiene por fin ubicar en un contexto más amplio a nuestro autor. Consideramos que entrar en mayores detalles sobre los muchos escritores de importancia en nuestro país rebasaría con mucho los límites de este trabajo.

2. José Trigo y Noticias del Imperio

El mundo de José Trigo se despliega en Nonoalco-Tlatelolco, sobre todo en los campamentos de ferrocarrileros ubicados a los lados del puente de la Avenida de los Insurgentes. La novela tiene tres partes, el Oeste, el puente (que es la parte intermedia) y el Este; los capítulos van del uno al nueve en el Oeste y del nueve al uno en el Este, pues de alguna manera hay una correspondencia entre los capítulos de la primera parte y los

de la segunda con el mismo número. José Trigo es una obra poco accesible para el lector por varias razones. Una de ellas radica en la variedad de estilos y técnicas narrativas que Del Paso empleó de capítulo a capítulo; otra en el vocabulario de la obra, que va del anacronismo al neologismo, del regionalismo a los términos técnicos. En esta novela nos encontramos con las historias que los personajes o el narrador nos cuentan sobre sus vidas, pero quizá pueda decirse que todo gira alrededor de dos hechos históricos: la Cristiada y el conflicto de los ferrocarrileros de 1960, aunque Del Paso hace referencia a muchas etapas de la historia de México. El personaje más importante, por encima de Luciano, un líder ferrocarrilero, es el lenguaje, como el mismo autor lo ha declarado:

...mi libro es y no es una novela. Es, antes que nada, una epopeya del lenguaje, del lenguaje castellano del Siglo de Oro y del lenguaje híbrido que se habla en México actualmente, con todos sus barbarismos, galicismos, vulgarismos, etc.(4)

Noticias del Imperio narra la historia de la instauración y la culminación del Segundo Imperio mexicano que encabezaron Maximiliano y la emperatriz Carlota, en otro "vértigo" tan usual de este escritor en el que se mezcla un enorme caudal de información histórica con la imaginación desbordante de Del Paso. La novela tiene una estructura en la que los capítulos nones (doce) están dedicados al discurso de Carlota ya recluida en el castillo de Bouchout poco antes de morir, en 1927, y los capítulos pares (once) dan sobre todo información histórica de gran minuciosidad que está apegada a registros históricos de toda índole. No debe pensarse que Noticias del Imperio es una historia

hecha novela; este libro es mucho más que eso puesto que está presente la habilidad de su autor para tejer una trama en la que es imposible señalar cuál es el final de la realidad y cuál el principio de la ficción. En los capítulos nones estamos frente al soliloquio de la locura de Carlota que abunda en datos reales, entreverados en el espacio y en el tiempo y donde la imaginación se inserta a cada paso con los recursos literarios que Del Paso maneja a la perfección, como ya lo había demostrado en sus obras anteriores. Los pares no se limitan a transcribir los hechos históricos, sino que, aun cuando también narran sucesos reales, la ficción está siempre presente en sus páginas. En Noticias del Imperio proliferan los matices: está lo dramático, lo patético, lo estrujante, lo ingenuo. Y aparece también un elemento que fue omnipresente en su segunda obra: el humor, ya que para Del Paso éste no parece estar divorciado de una visión rigurosa de la historia.

Por supuesto, estamos conscientes de que hacer un resumen de estas obras, además de desvirtuarlas hasta cierto punto, resulta casi imposible dadas la complejidad y la riqueza que las caracterizan. Por un lado, no se puede transmitir en unas cuantas líneas el mundo que contienen; por el otro, queda fuera de ese intento de descripción el elemento más avasallador de ambas: el lenguaje de Del Paso. Nuestra intención fue simplemente presentar grosso modo algunas de las temáticas en las que ha trabajado nuestro autor. (5)

3. Palinuro de México

En Palinuro de México se narra la historia de un estudiante de medicina que es asesinado durante el movimiento de 1968. La

novela cuenta una parte de su infancia, su relación con familiares y amigos, su interés por la medicina y la pintura, su incursión en el mundo de la publicidad. Palinuro no es un héroe típico de novela; a lo sumo puede considerársele como una especie de semihéroe, (6) aunque nosotros lo vemos más como un pretexto para dar lugar a una trama, es decir, una textura cuya superficie está infestada de elementos de un sinfín de facetas de la cultura: encontramos en ella nombres y fechas, referencias de historia -tanto mexicana como de otros países-, anotaciones geográficas y científicas -sobre todo de medicina, aunque no faltan las otras ciencias-, citas sobre literatura, pintura y mitología. Y todo esto junto a elementos de la cultura popular, a situaciones obscenas y palabras malsonantes, etc. Por otra parte, en Palinuro de México hay una gran mezcla de registros lingüísticos que incluyen el filosófico, el místico, el cómico, los relatos de aventuras. Nada falta en este texto y tampoco puede decirse que exista algo en él que salga sobrando. A nuestro parecer, quitarle algún aspecto, como sería el relativo a la profusa erudición, de la que tanto se han quejado algunos críticos, significaría mutilar un cuerpo que está conformado de manera tan similar al humano, con todas sus perfecciones y aberraciones, y que funciona en la medida en que se trata de un todo orgánico. Walter dice en un momento dado dentro de la narración que el libro que escribiría alguna vez sería "tan enfermizo, frágil y defectuoso como el ser humano", pero al mismo tiempo igual de complicado y magnífico. Fernando del Paso, en la entrevista que le hizo Ignacio Trejo, (7) declara que al elaborar Palinuro de México tenía el mismo propósito que Walter y que, aunque resulta imposible lograr esta analogía, su intención fue

llevarla a cabo. No sabemos si realmente esta tarea es irrealizable, pero para nosotros esta novela si se asemeja, en complejidad y funcionamiento, a un organismo viviente que en su desbocada proliferación alcanza las dimensiones de un universo.

En este capítulo nos ocuparemos de señalar algunos aspectos generales de Palinuro de México.

3.1. Razón del título y el mito de Palinuro

En la Eneida de Virgilio Palinuro es un piloto troyano que se queda dormido al timón de la nave, por lo que cae al mar y las aguas lo arrastran hasta las costas de Italia, donde es asesinado por los habitantes de la región. El poeta y ensayista inglés Cyril Connolly retomó a este personaje en su obra La tumba sin sosiego y Del Paso a su vez se inspiró en este último texto para crear a su Palinuro. Palinuro es el símbolo del hombre que se deja llevar por sus sueños y muere a causa de ellos. Pero también es, en la interpretación de Connolly, la imagen del fracaso. El personaje de Del Paso fracasa en varios sentidos y se encuentra involucrado en acontecimientos que no alcanzan su objetivo: participa en el movimiento del 68, en el que muere, (8) y que fue un suceso histórico de desenlace desafortunado; abandona la carrera de medicina por la pintura, pero se dio cuenta de que "no había nacido para la medicina" y de que "la pintura no había nacido para él"; no puede ser padre porque Palinuro-hijo muere en el octavo mes de su gestación, etc. Y también puede tomarse la otra interpretación y considerar que el Palinuro mexicano se dejó arrastrar por sus sueños libertarios y murió a causa de ellos.

Ahora bien, por lo que toca a la segunda parte del título de esta obra, hay un pasaje de la novela en que Palinuro dice que va a obtener el diploma de médico y que algún día sería célebre:

Y así como hubo en la antigüedad un Rufus de Éfeso y un Jenócrates de Afrodisia, también un día yo seré tan famoso que las generaciones venideras vincularán mi nombre con mi país de origen y me llamarán Palinuro de México (pp. 96-97).

3.2. Personajes

Palinuro es el personaje más importante de la obra(9) y siempre está presente en ella. A lo largo de la novela nos enteramos de muchos aspectos de su vida, como ya lo mencionamos anteriormente. Palinuro no es simplemente Palinuro, sino una combinación de personajes -Walter, Molkas, Fabricio-, y constantemente sufre desdoblamientos dentro del texto, por lo que a menudo hay en la narración un Palinuro y un "yo" que tiene las mismas características de Palinuro. Por otra parte, encontramos una relación casi de identidad entre Walter y este personaje.

Palinuro nació en la casa del abuelo Francisco y ahí vivió sus primeros años, escuchando las historias sobre medicina del tío Esteban, obedeciendo las órdenes de la abuela Altagracia, descubriendo con la tía Luisa los "rostros en el claroscuro de los nomeolvides", conociendo el amor, primero fraternal, después erótico, con su prima Estefanía. Después se va a vivir al cuarto de Santo Domingo y comienza la carrera de medicina. Conoce a sus amigos Molkas y Fabricio, descubre que no puede superar las "náuseas atávicas, el horror cósmico" que le producen los cuerpos enfermos, decide abandonar la medicina y dedicarse a la pintura y a la escritura. Y ya vive en ese cuarto de la Plaza de Santo Domingo cuando, inconforme con la realidad, participa en el movimiento estudiantil del 68, en el que muere, como ya dijimos, si bien en el último capítulo asistimos a su nuevo nacimiento.

También Estefanía, prima-amante de Palinuro, hija del tío Esteban y de la tía Lucrecia, nació en la casa de la colonia Roma:

...una de las primeras cosas que me enseñaron al nacer fue a Estefanía [...] que ya tenía veinte días de haber nacido

no sólo en la misma ciudad de México -una ciudad que en esa época se columpiaba entre los abalorios de la primavera-, sino también en la misma casa porfiriana de nuestros abuelos, y por si fuera poco en la misma habitación donde dos veces, en menos de un mes, las mismas sábanas blancas radiaron sus tentáculos de bramante en honor del mismo acontecimiento... (p.27).

Crecieron juntos estos dos personajes y compartieron no sólo a los familiares, sino también su interés por la medicina -Estefanía se hace enfermera-, el trabajo, los amigos, el arte, la literatura, el amor, la cama, los sueños y los recuerdos. Quizá hasta sea posible decir que sólo hay dos cosas que los distinguen: el sexo y su actitud ante la medicina, pues mientras que Palinuro, como ya lo señalamos, siente terror frente a los hechos "vivos" de esta ciencia, pero puede hablar de cualquier cosa sobre el tema sin la menor inquietud, a Estefanía le pasa exactamente lo contrario, pues a pesar de ser una enfermera eficiente, no puede oír una sola palabra que haga referencia a las "miserias humanas" sin padecerla. Así, la equivalencia entre Palinuro y Estefanía es evidente y se ve reforzada por su relación incestuosa. Además, Estefanía es el otro personaje que aparece con mayor frecuencia en la novela.

Mónica Mansour hace notar la identificación de Estefanía con los personajes femeninos más importantes del texto -mamá Clementina y la tía Luisa-, y hace una analogía con el país que nos parece muy interesante:

Estefanía se identifica con [...] el país México [...] por el aborto forzado de un niño que a último momento se le muere dentro de las entrañas; Palinuro le saca el feto muerto por partes. Y a México se le muere en las entrañas un movimiento por la libertad y la justicia (1968) y es retirado también fragmentado en pedazos de sociedad que aparentemente pueden juntarse en una sola cosa, pero que nunca se llegan a unir... (10)

En las primeras páginas de Palinuro de México nos encontramos con el tío Esteban, que nació a la orilla izquierda del Danubio y llegó a los 32 años a la casa del abuelo Francisco. Él fue el que introdujo en el mundo de Palinuro el fantasma de la medicina, pues aunque el tío Esteban nunca ingresó a la universidad, desde su nacimiento estuvo marcado por esta profesión. Es con este personaje con el que el "yo" del texto inicia su narración y nos cuenta los avatares del tío en una Europa que vive la primera Guerra Mundial. Después el tío Esteban viaja a Estados Unidos y tras recorrer ese país de costa a costa, aborda el barco que lo lleva a México, donde conoce a la tía Lucrecia, con la que se casa. La presencia del tío Esteban es importante en el universo del relato ya que además de ser el iniciador de la "corriente médica", es el padre de Estefanía.

En la casa porfiriana del abuelo Francisco nos encontramos con personajes que tienen diferentes grados de trascendencia dentro de la novela. Está, por supuesto, el abuelo, que tuvo su época dorada dentro de la vida política del país -llegó incluso a ser gobernador interino- y que es la representación de la vida alegre y sin mayores preocupaciones. Su relación con Palinuro y Estefanía es intensa cuando éstos son niños. Este personaje es un gran conocedor de la historia de México, sobre todo del México de la Revolución, y a menudo narra a sus nietos episodios históricos a los que les da forma de fábula. Es una especie de abuelo de cuento de hadas: nació en Bagdad y eso les cuenta a sus nietos, dándose aires de personaje salido de Las mil y una noches, y siempre evita mencionar que se trata de un pueblo de México del mismo nombre. Por otra parte, en su recámara tiene un ropero, que no deja de recordar al de la famosa canción infantil, del que

saca amigos y cuentos. Su mujer, la abuela Altagracia, que ama a su jardín por sobre todas las cosas, es la portadora del título "reina de la cocina y administradora de la charola del pan", como la nombró Palinuro. La abuela es la representante del orden, de las cosas bien hechas y de la pulcritud, y es quien decide hacer de su mansión porfiriana una casa de huéspedes cuando la fortuna y la suerte del abuelo Francisco empiezan a mermar. Los abuelos son padres de Lucrecia, Clementina, Enriqueta y Felipe, y con ellos viven el tío Esteban, Eduardo, esposo de Clementina y padre de Palinuro, el tío Austin, esposo de Lucrecia, la tía Luisa, hermana del abuelo Francisco, y que se rige por la hora de París, y los huéspedes de la casa, entre los que destaca don Próspero, el vendedor de enciclopedias, que un día no encontró sus anteojos y después de buscarlos por diferentes lugares, se le ocurrió ir a la letra "A" de la enciclopedia para ver si corría con más suerte y los encontraba ahí. Después de eso, empezó a leer la enciclopedia letra por letra pues, dice él, para "saber qué cosas no estaban en la enciclopedia [como fue el caso de sus lentes], era necesario saber cuáles sí estaban" (p. 174).

Destaquemos ahora la participación de dos de estos personajes. Clementina es la madre de Palinuro y el capítulo 17, "O my darling Clementine!", es la parte del texto que se dedica íntegramente a ella. En este capítulo Palinuro narra la muerte de su madre, suceso que lo lleva a reflexionar sobre lo que ella significó para él y a rememorar los momentos vividos a su lado. Éste es un capítulo profundamente emotivo, en el que se describen con profusión los sentimientos de un niño hacia su madre, desde el amor entrañable que ella le despierta, hasta las ganas de verla muerta, con los remordimientos que esto implica

("A veces cuando estoy despierto deseo que te murieras. Luego me arrepiento cuando estoy dormido" (p. 363)), desde el intenso agradecimiento por mil cosas, hasta el reproche por verdades y acciones que la madre no debió confesar o realizar. Pero sobre todo está la desesperación y la impotencia por su muerte:

Mamá, carajo, que se le hundió como una catedral se hunde en el mar, espectorando espumas verdes. [...] Y luego mamá y las embolias, mamá y los coágulos, mamá y su entierro, mamá y las lágrimas, mamá y el retraso imperdonable, de años quizás, entre la idea que tenía Palinuro de su madre y esa realidad que se le mostraba ahora, desnuda como un país sin respiraderos (p. 361).

Ya al final del capítulo Palinuro ha asimilado la idea de la muerte y muestra la actitud de quien sabe que, de una u otra forma, su madre sigue siendo alguien importante para él.

La tía Luisa nació en París y a los tres meses la trajeron a México. A los 18 logró lo que tanto anhelaba al hacer un viaje a París donde conoció a Jean Paul, con el que nunca pudo casarse porque lo mataron en Guadalajara poco antes de la boda. Sin embargo, ella vivió mucho tiempo como si Jean Paul no hubiera muerto y es que en su cabeza había cierta confusión entre su amor por su novio y su amor por París. Este personaje, cuya perseverancia tanto nos recuerda a algunos de los que pueblan Cien años de soledad, está cargado de humor, y en el capítulo 21 nos encontramos con su teoría muy elaborada sobre el incesto en la que concluye que éste está prohibido no por razones morales o por los monstruos que podrían procrearse, sino por los "enormes embrollos de parentesco" que surgen con él. (11) La tía Luisa es la "loca de la casa" que a veces tiene muestras de una lucidez total. El abuelo Francisco ve en el episodio de Luisa y Jean Paul

una serie de coincidencias y paralelismos con el de Maximiliano y Carlota y, como él sabe mucha historia, va enumerando estos puntos en común en forma tal que el lector no puede dejar de divertirse con lo que el abuelo Francisco dice y con las reacciones de la tía Luisa ante las palabras de su hermano. Por ejemplo, hay un pasaje en el que el abuelo cuenta cuando Carlota, loca y muerta de hambre, metió los dedos en el chocolate del Papa. "Si un día te atreves a meter los dedos en mi chocolate, pobre de ti, Luisa", le dice el abuelo. La tía Luisa no se molestó por que la llamaran loca, sino porque su hermano se atreviera a pensar que "ella podía confundirlo nada menos que con el Papa Pío IX" (p. 478). Así es la tía Luisa, que organizó un gran recibimiento cuando supo que París iba a visitar a la ciudad de México. Y ella, sin saberlo, con su idea de que las cosas son y no son al mismo tiempo, idea que la llevó a desarrollar su teoría sobre el incesto, les quitó de encima el posible peso que representaba para Palinuro y Estefanía su propio amor incestuoso.

Palinuro empieza a estudiar medicina y ahí conoce a dos de sus mejores amigos, Molkas y Fabricio. Con ellos habla de medicina, de filosofía, de arte, pero también juntos investigan los secretos del sexo y maquinan algunas bromas y juegos. Molkas, como veremos en el capítulo 3, se distingue por una "vulgaridad diamantina", y Fabricio es el mago provinciano que dejó atrás su pueblo de "verano bucólico" para dirigirse a los "surcos fétidos" de la ciudad de México. Los tres llevan a cabo el robo de un cadáver de una mujer joven y bonita para hacerle el amor y la autopsia ("Una misa en technicolor"), participan en la broma de la Friapiada (capítulo 20), y van a la Cueva de Caronte para conseguir un esqueleto humano. Para ejemplificar el tipo de

aventuras que Palinuro vive con sus amigos, en las que a menudo nos encontramos con el "relajo", veamos esta parte del texto (final del capítulo 23) en la que se nos narra cómo los tres amigos van una noche a esta cueva (que en realidad es una especie de bodega que el portero del anfiteatro cavó en la antigua fosa común de un panteón) para integrar, hueso por hueso, un esqueleto de estudio. Una vez más el humor está presente a lo largo de estas páginas y Del Paso incluye en el juego verbal de los personajes elementos de historia y de cultura popular. Palinuro tiene que arrastrarse por un túnel angosto que lo lleva a la cueva, y con la ayuda de un saco y de cuerdas, envía a sus dos amigos lo que va encontrando junto con recados:

"Envíoles doce costillas. Punto. Sospéchase costilla de Adán una de ellas. Punto." [...] "Sospéchase iliacos Padre de la Patria Miguel Hidalgo." Palinuro, en el otro extremo del túnel, solo y acompañado de los huesos de todos sus ancestros, abrió el costal (con un recado de sus amigos): "Pendejo. Dos puntos: Sospéchase son iliacos de mujer." "Entonces -respondió Palinuro-, deben ser los iliacos de La Madre de la Patria..." (p. 546).

Y cuando ya tienen todo su esqueleto, y recordando que en las huesotecas de las universidades de Estados Unidos se pintan los huesos para identificarlos, Fabricio preguntó de qué color los pintarían ellos, a lo que Palinuro respondió que rosa mexicano. Ante la determinación de Palinuro a no aceptar otro color, Fabricio accede diciendo que si hay "una Vida en Rosa, ¿por qué no va a haber también una Muerte en Rosa?"

Palinuro comparte numerosos momentos con sus amigos. A veces se reúne con ellos en su cuarto de Santo Domingo para hablar de sí mismos y de muchos otros temas; también los ve en la escuela de medicina, sobre todo en la sala de autopsias; o se va de juerga

con ellos a la cantina La Española, donde también se encuentran con el general del ojo de vidrio, con don Próspero, con el billetero y con el primo Walter cuando está en México.

Este primo Walter, que vive en Londres, es otro de los personajes importantes de la novela. Walter, junto con su chaleco de rombos, es el símbolo de la erudición a ultranza y la elocuencia. Es el "sabelotodo" que se convierte en una plaga para la familia pues no hay tema que se toque que él no desarrolle hasta la saciedad, sin importarle si en su disquisición hiere la susceptibilidad de los presentes. Walter es, además, un desdoblamiento muy importante de Palinuro. La clave para identificar a este personaje es precisamente su chaleco de rombos y cuando el "yo" de la novela tiene su primer encuentro con Palinuro, éste viste el famoso chaleco. Por otra parte, en dos pasajes del texto se hace alusión a las estrellas gemelas Cástor y Pólux, que son como Walter y Palinuro:

Hablaremos y brillaremos alternativamente, como Cástor y Pólux. Para eso, te prestaré en su oportunidad mi chaleco, que tiene virtudes mágicas: cuando te lo pones, te pones la elocuencia y la cultura... (p. 52).

La otra referencia a estas estrellas aparece en el capítulo 24, cuando muere Palinuro. Asimismo hay que señalar que en el capítulo 22, "Del sentimiento tragicómico de la vida", el mismo Walter dice: "...confirmé por la enésima vez que más que primos, Palinuro, somos gemelos" (p. 501).

Walter es el personaje que reflexiona más ampliamente sobre temas existenciales y filosóficos; es el que se pregunta qué somos, qué es el mundo, qué la muerte, qué la vida y, algo en lo

que profundiza, cuándo puede decirse que algo pertenece a alguien, en especial cuando se trata de nuestro propio cuerpo.

Mónica Mansour (12) hace un señalamiento que nos parece atinado. Ella menciona que los capítulos dedicados a Walter (9, 12, 22) se caracterizan por el discurso que Del Paso utiliza: los párrafos y los enunciados son muy largos (llegan a ocupar varias páginas) y las enumeraciones, que de por sí abundan en la obra, aquí aumentan y son profundamente eruditas.

En las páginas de la novela que tratan del primo Walter, y concretamente en el capítulo 12, Del Paso aprovecha las características de su personaje para burlarse de la erudición por la erudición. Cuando Falinuro habla de su primo Walter, dice:

Sí, sin duda la erudición del primo Walter era más bien un lastre. Saber que el ojo humano tiene siete millones de conos, no parecía un conocimiento que lo ayudara a ver mejor, porque el primo Walter fue siempre bastante miope. Saber que el rubor es causado por la dilatación de las vasos faciales periféricos, no parecía tampoco servirle de gran cosa, porque Walter se sonrojaba contra su voluntad [...] Saber, por último, que nuestro sistema nervioso tiene diez mil millones de neuronas y cien mil millones de células gliales, no parecía [...] un conocimiento que contribuyera a la propia inteligencia del primo (pp. 259-260).

Consideramos que esta presentación de los personajes puede bastar para dar una idea muy general de quiénes son algunos de los habitantes más distinguidos de Palinuro de México.

3.3. Temas

Palinuro de México es una novela exuberante que mediante una diversidad de tonos -humorístico, reflexivo, fantasioso, satírico- nos muestra aspectos políticos, médicos, eróticos, amorosos, históricos, filosóficos. Así, una multiplicidad de

temas está presente en este texto al que, repetimos, con facilidad puede atribuírsele el adjetivo de universal. Sin embargo, aquí intentaremos entresacar algunos de los temas predominantes de la obra, aclarando que resulta casi imposible establecer fronteras precisas entre uno y otro, ya que nos topamos con una estrecha relación de por medio: a veces se mezclan y superponen, en algunos casos incluso se confunden. De esta manera, hay que tener presente que la separación que nosotros hacemos es hasta cierto punto artificial y obedece a razones prácticas. Por otro lado, en este apartado sólo haremos una referencia muy general de la manera en que nuestro autor maneja los temas.

Hablemos primero de una constante de la novela: la medicina. La ciencia médica, que en Palinuro de México está íntimamente relacionada con el arte, aparece desde la primera línea del texto. En el mundo narrativo de Palinuro, ser médico implica realizar las actividades propias de cualquier oficio aplicadas a la cura del cuerpo humano:

...médico es la mejor profesión del mundo [...] porque cuando se es médico [...] se es todo. El médico es un arquitecto, un abogado, un cocinero, un mago, un policía, lo que tú quieras: el médico es todo (p. 48).

Y esto no se queda en una simple afirmación; a lo largo del capítulo 3, Palinuro va explicando por qué dice que ser médico es ser todo. Veamos algunos ejemplos:

El médico, hermano, es el detective... el investigador que le sigue el rastro al rigor_mortis (p. 53).

...el médico [...], es un artista que esculpe senos y modela vientres... (p. 55).

Hablando de jeroglíficos, pienso que el médico, ante una radiografía, es el moderno Champolion que descifra las piedras color de rosa de la vesícula (p. 55).

Pero también da sus razones para afirmar que el médico es actor, arqueólogo, plomero, dictador, etc. En este texto, la medicina da lugar a que los personajes hablen de la historia de esta ciencia, de un sinnúmero de enfermedades y de curaciones, del cuerpo humano en tanto que objeto de estudio, de grandes investigadores. A pesar de que este tema está a lo largo de toda la novela, no debe pensarse que ésta es una especie de manual médico. La manera en que Del Paso utiliza los elementos de esta ciencia, y su combinación con los otros temas de la obra, hace que el lector conciba de diferente manera su entorno biológico. Por un lado, como señala Montes de Oca, (13) está el propósito de recordar que detrás de la belleza del cuerpo se encuentran los horrores del mundo visceral; por el otro, se encuentra la relación constante de la medicina con el arte, sobre todo con la literatura ("¿pero no dijo Novalis que poesía es el arte de construir la salud trascendental? ¿Y no fue Baudelaire el que habló del sentimiento que precipita a ciertos poetas a los anfiteatros y a las clínicas?" (p. 396)), y con la pintura: en primer lugar por el elemento común que hay en ambas: el color, después por las múltiples analogías que Del Paso hace entre una y otra, como es el caso de la descripción de Palinuro del músculo risorio que lo lleva a referirse a la sonrisa de la Gioconda, y por último, por descripciones de órganos y enfermedades que recuerdan cuadros famosos. (14) Así, el tema médico está en función de las miserias

y las maravillas del cuerpo humano y en relación directa con la vida y la muerte, que son dos presencias continuas en la obra.

Para Fernando del Paso, la importancia y trascendencia del amor y el erotismo son enormes y los prefiere juntos, "aunque se toquen apenas la punta de los dedos", (15) interés que resulta evidente en Palinuro de México, donde estos temas ocupan buena parte de sus páginas, y van desde el amor que el tío Esteban sentía por la enfermera polaca -en el que abundan los piojos y la podredumbre-, hasta el amor inconcluso de la tía Luisa y Jean Paul, pasando por el que Molkas le tiene a una prostituta. Pero la pareja indiscutible es la compuesta por Palinuro y Estefanía. Son varios los capítulos que se consagran a describir el amor de estos dos personajes. En los capítulos 4, 15, 25, no sólo encontramos amor y erotismo, sino también una ternura inmensa; el amor de ellos es tan grande y tan "caleidoscópico" que se extiende a lo que los rodea, ya sean personas, objetos, o palabras, tocándolos y trastocándolos con su influencia (capítulos 6, 8, 10):

Nada más natural: queríamos tanto a nuestro cuarto, que lo considerábamos como un ser vivo: le festejábamos sus cumpleaños y le contábamos cuentos a la hora de dormir. [...] O le contábamos el cuento que más le gustaba, y que era el del patito feo, porque siempre se imaginó que él también, un día, iba a transformarse en un cuarto bellísimo con ventanas a los jardines de Versalles (p. 121).

Y a su vez el amor se transforma en un objeto más que convive con ellos ("Si alzabas la punta de la alfombra te encontrabas un montoncito de amor" (p. 143)).

El amor de ellos es infinito y no necesita razones ("Te quiero por solamente", le dice Palinuro a Estefanía (p. 623)),

sus juegos eróticos hacen alarde de una imaginación ilimitada y, desde luego, Del Paso aprovecha estos temas para ironizar sobre los clichés y las imágenes fantasiosas que se han utilizado para comerciar con el amor y el sexo:

Pero muy poco nos duró la ilusión de tener una infinitud de hijos [después del baño de semen a que Palinuro sometió a su primal], porque en su cuello y en su barriga comenzaron a aparecer una ronchas púrpuras [...] y cuando la comezón y la urticaria se extendieron por su cara y sus brazos, yo no tuve más remedio que [...] darle un baño-maría (p. 77).

El amor reordena al mundo a través del lenguaje, dice Mónica Mansour, y en efecto, en esta obra el amor de Palinuro y Estefanía tiene la cualidad de nombrar de mil maneras una sola cosa, de referirse a varias con una sola palabra, de desaparecer los adjetivos para después hacerlos aparecer en combinaciones inusuales y deslumbrantes. De la primera a la última página el amor surge con su capacidad transformadora y regeneradora.

El movimiento estudiantil de 1968, en el que no profundizaremos aquí puesto que se trata en diferentes partes de este trabajo, es otro tema importante de Palinuro de México. El capítulo 24, penúltimo de la obra, se refiere íntegramente a ese suceso histórico y en él se narra la muerte de Palinuro después de ser arrollado por un tanque. En las páginas 539 a 544, que corresponden al capítulo 23, se habla también de este movimiento y encontramos diversas alusiones a este hecho en diferentes partes del libro. Hay un pasaje en el que Palinuro explica al "yo" la situación del país y cuando termina de hablar, leemos el siguiente diálogo:

"Palinuro -le dije-, no entendí una sola palabra."
 "ése es el problema: que nadie entiende -me contestó-,
 pero ven a verme después de la manifestación y te contaré"
 (p. 544).

En el capítulo siguiente, después de la manifestación, Del Paso se encarga de mostrarnos cómo en efecto nadie -o por lo menos casi nadie- entendió cabalmente qué era lo que sucedía entonces en este país.

Para concluir esta sección nos ocuparemos de un tema que, por sus características, tiene la peculiaridad de contener prácticamente un mundo completo: se trata de la publicidad, a la que Del Paso dedica el capítulo 11. Si a lo largo de la novela nos encontramos con una multitud de temas de diferente índole, en este capítulo está compendiado el afán totalizador de la obra. Desde un punto de vista comercial, nuestro autor trata aspectos tales como el tiempo, el espacio, la posibilidad, los conceptos universales, la nostalgia, la injusticia, junto a otros más pedestres como el dinero, la comida, el trabajo, los juegos, las bromas. Del Paso trabaja los temas de tal manera que siempre desemboca en el absurdo, ya sea porque lleva el asunto a extremos límite, ya porque caricaturiza situaciones o actitudes. A continuación citamos un fragmento que ejemplifica esto último:

LA ISLA DEL ALQUILER

para viajar a la cual Palinuro alquiló un medio de transporte, alquiló un camino y alquiló un mapa, unas maletas, una ropa, un guía y unas vacaciones. [...] Incluso alquilamos la vida y la muerte [dice el guía]: si usted quiere nacer, le alquilamos el hospital, el médico, los padres y los padrinos, los biberones y los fórceps. Si quiere usted morir, le alquilamos el ataúd, le alquilamos las flores y las esquelas, le alquilamos las plañideras, le alquilamos tres metros de tierra (p.226).

Pero, en nuestra opinión, el objetivo de este tema consiste en burlarse, haciendo uso de un gran sentido del humor, de un sistema de vida que basa sus relaciones y posiciones en la fórmula compra-venta.

A manera de recapitulación, digamos que Palinuro de México es una obra que hace uso de gran número de recursos -desdoblamientos, monólogos, saturación de detalles, superposición de estilos, juegos espaciales y temporales, combinación de lo erudito y lo vulgar- para referirse a un universo vivencial. Sin embargo, creemos que si tuviera que hablarse del tema principal de la novela, quizá podría decirse, siguiendo a Nabokov(16) cuando habla del Ulises de Joyce, que Palinuro de México trata fundamentalmente del Destino. El Destino es el que hace que Palinuro herede de su tío la profesión de médico, es el que une a Palinuro y a Estefanía, que desde su nacimiento vivieron juntos, es el que lo hace comprometerse con el movimiento del 68, que conmocionó a la juventud mexicana, llevándolo a su destino final, el de todos, la muerte.

NOTAS

1 Gérard Genette apunta que Flaubert fue el escritor para quien el ejercicio de la literatura se volvió profundamente difícil: para él, la literatura ya no es un oficio que se aprende y se ejerce sin más problemas que los estrictamente técnicos -como era en Balzac, por ejemplo. Flaubert "ha vivido la literatura como una suerte de dificultad permanente y de principio, y, más precisamente, a la vez como una 'necesidad' y una 'imposibilidad'. Es ese doble lazo lo que Kafka expresará más tarde al decir: 'Dios no quiere que yo escriba, pero yo sé que debo escribir'. Esa situación paradójica que hace de la literatura una especie de 'vocación prohibida' aparece por primera vez, según pienso, en la Correspondencia de Flaubert y es su presencia lo que hace que sea uno de los textos fundadores de la literatura moderna, es decir, de la literatura simplemente, en el sentido radical, sin compartirla con nada y sin receta (sin remedio, tal vez), que damos hoy a esa palabra" (Genette [1980], p. 3).

2 Jorge Ruffinelli [1974], p. 47.

3 Ibid., p. 46.

4 Juan Carvajal [1966], pp. II-III.

5 Respecto a estas dos obras puede decirse lo mismo que Marco Antonio Montes de Oca señala sobre Palinuro de México:

Enunciar aquí la glosa de un capítulo sería arrancarle un rombo a este arlequin de caleidoscopio que es esta novela donde la desmesura del pretexto es otro pretexto para desenterrar las obsesiones de un lenguaje que no tiene tiempo de volverse a ver en qué se convierten sus creaturas ([1980], p. 44).

6 Fernando del Paso, en su Autoentrevista [1982], dice de Palinuro: "...¿quién es Palinuro? ¿Un héroe? ¿Un antihéroe? En todo caso yo diría que es un semi-héroe. Pero no es el estudiante de medicina, no personifica a un prototipo, aunque al mismo tiempo, Palinuro es una suma de personajes..." (p. 30).

7 Ignacio Fuentes Trejo [1980], p. 7.

8 El Palinuro de la Eneida no muere al caer al mar; llega todavía con vida a la playa y es ahí donde encuentra su fin a manos de los "salvajes", para usar el término de Virgilio, que viven en ese lugar. El Palinuro de Del Paso tampoco muere en el lugar en el que es atropellado por el tanque conducido por el "salvaje" aparato represivo; consigue llegar al edificio de Santo Domingo, y narra lo sucedido en el Zócalo a medida que se arrastra por las escaleras que conducen a la planta superior.

9 Esta afirmación, que parece una obviedad, en el caso de Del Paso no lo es tanto. Recuérdese que en José Irigo el personaje de ese nombre no es de ninguna manera el protagonista.

10 Mansour [1986], p. 43.

11 Cfr. Palinuro de México, pp. 483-486.

12 Mónica Mansour [1986], p. 66.

13 Marco Antonio Montes de Oca [1980], p. 42.

14 Veamos, por ejemplo, el siguiente fragmento que nos hace pensar en el Jardín de las delicias de El Bosco:

"¿Por qué tienes la sangre tan roja?' le preguntó Estefanía. 'Para morir mejor', le contestó el perro y éstas fueron sus penúltimas palabras. Las últimas, en realidad, fueron unas burbujas que le salieron por la boca y adentro de cada una había uno de sus órganos en miniatura: un pulmón cancerado, un hígado cirrótico, una lengua escarlatina. [...] Estefanía abrió otra habitación y se encontró con todo el cortejo de los funerales de Claude Bernard. Nunca había visto Estefanía una cola tan

larga y sobre todo tan triste de animales enfermos y tullidos... (p. 45).

15 Ignacio Trejo Fuentes [1980], p. 8.

16 Vladimir Nabokov [1983], p. 412.

BARROCO

(UN ANÁLISIS DE PALINURO DE MÉXICO SIGUIENDO A SEVERO SARDUY)

Hablar de literatura barroca en nuestros países latinoamericanos no es algo extraño. Algunos escritores afirman que la realidad misma de latinoamérica es barroca, desde sus paisajes -pletóricos de vegetaciones diversas, montañas, planicies, todas tan entreveradas- hasta ciertos rasgos del comportamiento de sus habitantes -debido a la mezcla de razas y por tanto de costumbres. Está presente en las artesanías, en los discursos de personas importantes, en la prensa y en muchas otras partes. Aunada a este barroquismo inherente, en las últimas décadas se da en la literatura una intención voluntaria por crear obras barrocas, "cuando el escritor reacciona contra el esquematismo y la descarnadura verbal que le precedieron, cuando advierte que una de sus tareas no menos importante que las demás [...], es buscar un lenguaje, reestructurar o redescubrir su propio idioma".(1) Así, tenemos escritores como Fuentes y Del Paso, en México, como Lezama Lima, Cabrera Infante y Carpentier, en Cuba,(2) como Guimarães Rosa en Brasil, etc.

El libro de Fernando del Paso que aquí estudiamos es una de las contribuciones más importantes al neobarroco mexicano, por lo que en este trabajo nos ocuparemos de señalar algunos de los elementos de la obra que hacen que se la clasifique dentro de

este estilo. Nos pareció conveniente presentar de manera muy somera los conceptos de barroco y neobarroco, antes de entrar al análisis propiamente dicho de la obra de Del Paso.

1. El barroco

Desde su aparición, el barroco ha resultado ser un estilo artístico muy difícil de manejar, no sólo por la complejidad interna que lo caracteriza, sino también por la diversidad de modalidades en las que aparece. (Encontramos, por ejemplo, que hay un barroco cortesano y uno protestante, que a su vez presentan ramificaciones con diferencias estilísticas tajantes.) (3)

Las obras de los artistas del barroco son más ricas y complicadas que las de los artistas del Renacimiento, pero al mismo tiempo son más indisolubles, más ininterrumpidas. En aquellas obras la unidad es una condición previa de la creación artística y no un resultado posterior.

Hauser [1985(19)] señala precisamente la dificultad que implica hablar de un solo barroco por estar éste constituido, como ya mencionamos, por formas tan diversificadas. Sin embargo, hay un rasgo común: la nueva ciencia natural -y la filosofía orientada hacia esta ciencia- que nace en la época barroca. En efecto, esta nueva ciencia natural se funda en la revolución copernicana y da lugar a una visión del mundo muy diferente a la que hasta entonces se había tenido. El hombre pierde su lugar privilegiado dentro de la creación y, lo que quizá sea más importante, desaparece cualquier clase de centro (4) en el universo, para descubrirse que éste está conformado por partes iguales y de igual valor. Así, el Universo aparece como algo

infinito y al mismo tiempo unitario; se habla de un sistema organizado, de un mecanismo ordenado que funciona a la perfección.

En estas circunstancias ya no cabe el concepto medieval de Dios que consiste en la creencia de un Dios personal que existe fuera del universo. En su lugar aparece el "estremecimiento metafísico", la angustia de Pascal -como lo anota Hauser- ante el "silencio eterno de los espacios infinitos". Por ello la obra de arte

pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. Cada una de estas partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e ininterrumpida; cada una contiene la ley del todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu.(5)

Por esta razón encontramos en este arte un afán hacia lo ilimitado, hacia la expresión de lo absoluto. Siempre está presente la infinitud intranquilizadora, el impulso por que cada forma se supere a sí misma. Esta tendencia siempre presente en el arte barroco fue la que llevó a críticos y legos a que tomaran las manifestaciones barrocas como "extravagancias" que no podían considerarse como obras de arte.

El barroco es símbolo de la superabundancia y de la prodigalidad. El artista no se limita a mostrar, sino que deforma, duplica, invierte. De lo que se trata es de llenar el vacío, es decir, todo el espacio disponible.(6)

2. El neobarroco

Sarduy señala que el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano presentan un universo móvil y

descentrado, pero todavía armónico. Por el contrario, el neobarroco es estructuralmente inarmónico, y su perspectiva no sólo es lo infinito sino que su objeto, en tanto que necesariamente parcial, se convierte en algo perdido. (7)

El neobarroco latinoamericano, en relación con los artificios del barroco anterior, ha ampliado la distancia entre el significado y el significante (a diferencia de lo que hace el arte clásico, que utiliza estos dos elementos del signo como si fueran indisolubles). De igual manera, puede decirse que la parodia, que es un elemento de todo el barroco, ha encontrado en el neobarroco su mejor campo de acción:

...sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor... (8)

El barroco trastoca el orden normal de las cosas; el lenguaje mismo, que tiene por función primordial comunicar (y de preferencia con la consigna de la economía del lenguaje), aparece en el barroco de manera exuberante, se dilapida, se derrocha, y todo en función del placer. El neobarroco rechaza cualquier ley, orden establecido o autoridad: es por ello que Sarduy lo llama "barroco de la revolución".

3. El neobarroco y *Palinuro de México*

En este apartado mostraremos algunos de los elementos neobarrocos que están presentes en *Palinuro de México*. Para ello, tomaremos fundamentalmente como punto de partida el estudio que sobre el neobarroco hace Severo Sarduy, (9) y respetamos la clasificación de este autor, aun cuando sentimos la necesidad

-dada su importancia en la obra de Del Paso- de introducir algunos aspectos que no se contemplan en ese análisis.

3.1. La sustitución

Cuando un autor utiliza algún recurso literario (sobre todo la metáfora) para referirse a algo que tiene su propio nombre, está recurriendo al mecanismo denominado sustitución. Lo que de hecho hace es remplazar el significante de algún significado dado por otro que está semánticamente alejado de él, pero que en el contexto en el que aparece logra comunicar los semas principales de éste.

En Palinuro de México encontramos numerosas muestras de sustitución. A manera de ejemplo mencionaremos sólo algunos casos:

La piel de esa espalda suya, recorrida a todo lo largo y a todo lo dulce por una cordillera de escalofríos que se podían leer con un solo dedo como el alfabeto Braille hasta llegar al trampolín puritano del hueso cóccix y desde allí darse un chapuzón en busca de mayores fechorías, plancton oscuro, estrellitas peristálticas (p.76).

"Lo hubiéramos encontrado prendido a los pechos", como un bebé, bebiendo el lujo joyante de esos caramelos oscuros, mientras la hermosa, la admirable mujer manipulaba su miembro, y como pasa siempre, de pronto y luego una gota embotonó la punta del pomo de la espada... (P.308).

El fragmento que a continuación citaremos nos parece importante en la medida en que muestra algo que es común en esta obra. Del Paso intercala constantemente segmentos en otros idiomas, con lo que logra texturas y valores cromáticos que hacen que su lenguaje adquiera aún más musicalidad. Este es un recurso

que ya otros autores han utilizado (por ejemplo Lezama Lima) y nos parece absurdo buscar corrección o incorrección, verdad o falsedad, en esas inserciones: lo que importa es el resultado estilístico. Como ahora intentamos ejemplificar la sustitución y no estrictamente el uso de otro idioma, el fragmento siguiente no es el más representativo de este último artificio:(10)

Y Palinuro [...] tuvo que confesar [...] que Estefanía usaba Tampax para sus menstruaciones; que él (dijo mostrando the real thing) usaba condones Durex (que eran nada menos que la extensión de su piel más querida)... (p. 251).

Pero Fernando Del Paso utiliza igualmente el proceso inverso a la sustitución, es decir, literaliza las metáforas, lo que muchas veces resulta en otro de los recursos que con mayor frecuencia nos encontramos en Palinuro de México: el humor. Éste aparece como un elemento que agiliza la novela y funciona igualmente como un "sedante" cuando se nos narran episodios llenos de desesperanza y de muerte. Como señala Ignacio Trejo Fuentes,(11) el humor se despliega a lo largo de la novela, incluso en los pasajes solemnes o "filosóficos", pero está tan bien dosificado, que ni se excede ni se echa de menos.

Ahora bien, es posible que un elemento más del barroco sea precisamente esta inversión total de la metáfora:

"¿Qué pasa? ¿Ya Acabas?"

"Por un pelito", le contesté, y en efecto, lo corté con la navaja, al sesgo y de raíz.

"¡Listo!"

"¿Seguro? ¿No queda ni un pelito?"

"¡Ni uno solo!" (p.105)

Y esto quería decir que papá no la satisfacía, y que a mamá comenzaba a darle comezón en todos los agujeritos

roñosos de su piel que destilaban miel de avispas y salía después al balcón a la media noche, a llorar y casi, casi a poner el grito en el cielo (p.371).

3.2. La proliferación

El segundo mecanismo del barroco del que vamos a hablar es la proliferación. Esta consiste en el uso de cadenas de significantes para dar el significado de un término que se omite. Esta cadena progresa metonímicamente y logra evocar el significado ausente al que de hecho circunscribe, y gracias a una lectura radial, como la llama Sarduy, podemos inferirlo. La proliferación se presenta a menudo en forma de enumeraciones (12) absurdas, de acumulaciones y yuxtaposiciones heterogéneas, de collages. Por ejemplo, en el capítulo "El método Ollendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio" nos encontramos a Estefanía, a Palinuro y al general, y estos dos últimos empiezan a recordar los viejos tiempos. Del Paso hace un listado de los temas que se tocan en la conversación y nos parece que el significado ausente en este párrafo es "divagación", pues se habla del Rolls Royce negro y plateado que el general tenía en Londres, de la muerte de Carlos Pereyra y la invasión, por parte de las brujas cartomancianas, de la ciudad de México, del Folies Bergère y del asesinato de Trotsky, del canibal Al Packer de Colorado y de la declaración de guerra de México al Eje, de la ópera Elixir de Amor y del Teatro Gran Tabor, y no faltan sus ganas de cantar, así que ambos interpretan Mambroy s'en vart-en guerre y el general termina su intervención en la plática cantando como Emilio Tuero. (13)

No siempre es posible hacer esta lectura del significado omitido. Algunas veces la cadena es abierta, así que cuando creemos que nos estamos acercando a un significado determinado, aparece un nuevo elemento que nos desvía de él. Se trata de una lectura radial deceptiva, es decir, se nos ofrecen cadenas que nos hacen pensar en unos temas concretos y de pronto, en vez de presentarse el elemento que venga a completar el sentido que imaginábamos, se nos da uno que viene a anular a los precedentes. En las páginas 232 y 233 tenemos una proliferación de este tipo:

LA ISLA DE LOS NUEVOS USOS

...y [Palinuro] se enteró de que el día en que el mercado internacional se saturó de peladores de papas, los genios de la Agencia descubrieron que también podían usarse para pelarle la piel a los indochinos, de la misma manera que [...] las planchas Westinghouse para quemarle el vientre a los soldados norvietnamitas y los cigarrillos Pall Mall para tostarles los pezones a sus mujeres.

Hasta aquí puede especularse la lectura del significado "tortura", pero Del Paso añade una cadena más, "[se reveló] que las sábanas Queen sirven para escaparse de las cárceles y de los manicomios", que nos evoca el de "liberación", por lo que en conjunto éstas no funcionan como unidades que se complementan, sino que van invalidando el sentido en ciernes para dar lugar a una significación inconclusa.

La proliferación es uno de los artificios que permite a Del Paso dar rienda suelta a su lirismo. Ya se trate de uno u otro tipo de proliferación (o de la combinación de ambos), encontramos en nuestro autor una riqueza verbal que muchas veces sólo insinúa un sentido global, lo que da lugar a una especie de paradoja y más si pensamos que logra esto haciendo gala de una imaginación y de una erudición que consiguen que el lector tenga una multitud

de imágenes y sensaciones a la vez. A diferencia de lo que algunos críticos han comentado, (14) nos parece irremplazable el caudal de información que esta obra proporciona, independientemente de que con frecuencia carezcamos de los conocimientos suficientes para acceder a una aprehensión total de lo que se nos dice, y resulta evidente la intención del autor por "burlarse" de la solemnidad que suele acompañar a la erudición. Pensamos que quienes han visto en este aspecto un mero afán de hacer alarde de sabiduría no pasaron de una simple lectura superficial de Palinuro de México. Del Paso mismo ha declarado (15) que trabajó el elemento erudición con un tratamiento rabelésiano y es sabido que Rabelais se burló de la cultura aun cuando nunca dejó de sentir respeto por ella. Consideramos, en fin, que Palinuro de México no sería la gran obra que es si le faltara el ingrediente omnipresente de la erudición.

3.3. La condensación

La condensación estriba en la permutación, fusión o intercambio entre los elementos de dos de los términos de una cadena significativa que al chocar -o, en otras palabras, al condensarse- hacen que se manifieste un tercer término que compendia sistemáticamente los dos primeros. En el capítulo once ("Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias"), específicamente en la sección que se llama "Palinuro en Productolandia", Del Paso, además de jugar lingüística y estilísticamente con las onomatopeyas y las marcas de infinidad de productos, distorsiona las formas, esto es, lleva a cabo condensaciones, y en este caso particular lo hace a nivel fonético. Con todos estos recursos juntos se obtiene a lo largo

de todo el capítulo una proliferación de palabras que sólo puede calificarse de desbordante.

[Palinuro] en medio de Productolandia, habiéndose ganado la admiración de sus coterráneos y de sus congéneres al demostrar sin lugar a dudas que estaba en capacidad de ser Kodakófilo, y Fordólogo, Kraftívoro, Pepsicoladicto, Colgadista y Nabiscófago como el que más... (p. 245).

En su análisis de los mecanismos del barroco, Sarduy habla de la condensación únicamente en su acepción rudimentaria, es decir, en el plano de la permutación fonética. Nosotros nos preguntamos si este artificio es posible sólo a ese nivel y aventuramos la hipótesis que considera una nueva clase de condensación que no trata ya con fonemas sino que ahora se ocupa de las palabras. Hacemos esto porque Del Paso continuamente modifica fragmentos de cuentos, refranes, frases hechas, etc., cambiando algunos de sus elementos y, en nuestra opinión, logra una condensación al nivel del léxico. No se trata aquí de la literalización de las metáforas de la que hablamos en el apartado 3.1, sino de un nuevo recurso, de un nuevo juego de palabras, que tiene como resultado la transmisión de un contenido semántico que se alcanza mediante el encuentro de la representación mental que tenemos del cuento, refrán, etc., que conocemos y el nuevo significado que Del Paso intercala en él, con lo que aparece un nuevo sentido global que nace precisamente de la unión de ambos. Son muchos los casos de este uso en Palinuro de México: véanse, por ejemplo, las páginas 52, 54, 99, 103, 635. Nosotros nos limitaremos a transcribir un fragmento de la página 53:

"Y calcetines... bueno, éstos ya están para la basura: ¡tienen más agujeros que un queso Emmental!"
"Será que un queso Gruyère", le dije.

Palinuro me quitó la gorra, se la puso, frunció la nariz y afirmó:
 "Emmental, mi querido Watson..."

4. La parodia

Ya en el apartado 2 hacíamos mención de la parodia, anotando que nos encontramos con ese mecanismo cuando un texto esconde otro texto que puede descifrarse mediante la lectura en filigrana. El neobarroco latinoamericano participa de la parodia tal como Bajtín la definió, esto es, relacionándola estrechamente con el folklore carnavalesco, que se caracteriza por el predominio de lo "anormal", por la presencia de profanaciones, excentricidades y ambivalencias. (16) La carnavalización contiene a la parodia en la medida en que equivale a la intertextualidad: en la obra barroca se construyen diálogos de textos con otros textos, dando lugar a una red de conexiones compuesta por una mezcla de géneros, por la aparición de un tipo de discurso dentro de otro de una clase diferente.

Ahora bien, una obra incorpora de diversas maneras los elementos de textos ajenos. Aquí, siguiendo a Sarduy, distinguiremos esas inserciones justamente con base en la forma que el autor escogió para introducir otros textos en el conjunto de su creación. Pero antes de pasar al análisis nos parece importante destacar el innegable valor estilístico de este recurso: al utilizar explícita o implícitamente elementos de otros textos, la obra ofrece una pluralidad simultánea de voces que enriquecen y abrigarran aún más el ya de por sí prolijo discurso narrativo de Palinuro de México.

4.1. La intertextualidad

Primero hablaremos de la cita, que es la superposición de un texto extranjero a la superficie del nuevo texto, sin que ninguno de los dos altere su propio estilo. Luego revisaremos la reminiscencia, en la que el texto extranjero se amalgama con el primero "sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología". (17)

4.1.1. La cita

En Palinuro de México las alusiones a poetas y escritores son múltiples y, en algunos casos, evidentes. El mismo Del Paso señala esto en su Nota final, donde especifica la proveniencia de algunas de sus inserciones (habla de Octavio Paz, Gorostiza, Merwin). También encontramos en diversos pasajes la utilización de elementos que pertenecen al Ulises de James Joyce. En la cita que empleamos para la nota 10 de este capítulo, no sólo está presente el nombre de un personaje de Ulises, Buck Mulligan, sino que parte de la situación misma y la frase en latín se encuentran en esta obra. (18) En la página 246, donde se describe un desayuno ampliamente "comercialero" de Palinuro (toma jugo Sunkist, Nescafé, pan Wonder, Rice Krispies, y quién sabe qué más), éste va al baño a lavarse los dientes y habla de "la piel de sus dientes", frase que está tomada del título de la famosa obra de teatro de Thornton Wilder (The Skin of Our Teeth), que a su vez proviene de la expresión inglesa que significa "por un pelito". Y no hay que olvidar que algunos nombres están sacados de la literatura de la Antigüedad: tenemos, por supuesto, al

propio Palinuro, y a un personaje menor, el portero encargado del anfiteatro, al que llaman Caronte.

En esta obra, las citas no se limitan al campo de lo literario; hay igualmente otras que hacen referencia a la biología, la medicina, la historia, la pintura, la escultura, el cine. La lista, pues, sería interminable. (19) Quisiéramos, sin embargo, agregar una extraída de la película El perro andaluz de Buñuel:

...el ojo único de Palinuro adquirió una expresión cada vez más agradecida y yo no resistí la tentación de calcar la escena de una película famosa y pasé el filo de la navaja por el ojo azul de Palinuro... (p.102).

4.1.2. La reminiscencia

Una obra tan extensa y contrastante como Palinuro de México está llena de reminiscencias. Podríamos hacer una especie de clasificación de ellas con base en diferentes aspectos de la obra. Por ejemplo, encontramos en esta novela un afán totalizador que hace que pensemos en el Ulises, en En busca del tiempo perdido, quizá en El hombre sin atributos. En otro plano, la abundancia de los juegos lingüísticos nos recuerda a Cabrera Infante, a Cortázar, a Guimarães Rosa, entre otros. En la reseña que hace sobre este libro, Marco Antonio Montes de Oca (20) señala, y coincidimos con él plenamente, que la escatología, y en particular la obscenidad, podría ajustarse a la "técnica de conmoción" de Henry Miller, como la denominó Lawrence Durrell. El humor tiene distintas caras: algunas nos remiten a Rabelais, otras a Cabrera Infante, otras a Cervantes. Y... resulta inútil el intento de abarcar todo, o al menos de acercarnos al todo, en

el caso de una obra que, como dice Montes de Oca, tiene como recurso favorito el prurito de la exhaustividad.

4.2. La intratextualidad

Dentro de la intratextualidad se agrupan los textos que no entran en la obra como elementos alógenos -como es el caso en la intertextualidad-, sino que intervienen en el acto creativo: son los "gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura".(21) En este apartado veremos a grandes rasgos los gramas fonéticos, los sémicos y los sintagmáticos que se presentan en Palinuro de México.

Por lo que toca a los primeros, los gramas fonéticos, diremos que la aliteración es una de sus más indiscutibles representaciones (como también lo son el caligrama, el acróstico y el bustrófedon). En la aliteración se hace patente el trabajo fonético que tiene por fin último el ser precisamente un divertimento fonético. Esto es claro en el pasaje que a continuación citamos:

Con "P" de Pedro Pérez Palinures, Panuliro, Parulino, Palinduro, Palunido, Paniduro, Pariluno, Poeta, Peluquero, Publicista, Pinta Paisajes Para París, Pone Pelucas Por Pocas Pesetas, Produce Patent Perforated Paper, Proclama Pilules Pink Pour Personnes Pâles... (p. 211).

Los gramas sémicos se descifran "detrás del discurso", ya que el significado a que se refiere este discurso declarado no ha dejado salir a la superficie los significantes del grama. Por ello, se dice que los gramas sémicos son "idioms reprimidos": nunca se manifiesta en la página, pero su presencia latente hace que la lectura se modifique. Es el caso del fragmento que dice

"solo y abandonado y aferrado a los barrotes de la cabecera como un prisionero condenado a castidad perpetua [...]; solo y abandonado como un caballero que pasa las noches velando su Única arma que la esperó, fiel..." (p. 635), en el que encontramos la figura típica de la exclusión: la perífrasis.

En cuanto a los grammas sintagmáticos podemos señalar lo siguiente. El discurso es un encadenamiento de sintagmas que el lector va elucidando a medida que avanza en el conocimiento de la obra hasta llegar a conseguir el sentido de la totalidad de ésta. En la obra barroca, "el sentido de la totalidad" es mucho más amplio que la mera reunión de los sintagmas que la componen (reunión que de por sí implica dificultades en este tipo de obras). En estos encadenamientos no se hace referencia a ninguna otra obra ni a la obra misma, sino al artificio formal que le sirve de fundamento. En Palinuro de México la estructura primaria de secuencia estaría conformada por lo ejes "libro como mundo" y "mundo como libro". (22) Como dice Sarduy, la categoría nunca se hace explícita sino que sólo hay señales de sus redes, las que van "dirigiendo" las lecturas posibles. En la obra de Del Paso, tenemos muchas lecturas: la de la ciencia, la del arte, la de la historia, la de la filosofía, la del tiempo y el espacio, la de la identidad. Y todas ellas, junto con otras que no nombramos, solo pueden hacernos pensar en el sentido "mundo".

5. Otros artificios

Al principio del apartado 3 señalamos que íbamos a mostrar algunos de los elementos neobarrocos de Palinuro de México basándonos en el análisis de Severo Sarduy. Eso hemos hecho hasta aquí. Ahora queremos hacer mención de algunos otros aspectos que

aparecen con cierta frecuencia en este libro y que no entran en la clasificación del autor de Escritos sobre un cuerpo.

5.1. La espiral

Si nos atenemos a lo que los diccionarios dan como definición de espiral, (23) creemos que no estamos en un error al denominar de esta manera al mecanismo que Del Paso utiliza en su obra, quien toma un objeto como punto de partida y empieza a tejer una estructura alrededor de él que va creciendo en sus dimensiones:

quiere [el abuelo Francisco] comprarse un escritorio para guardar sus memorias, una casa para guardar el escritorio y un jardín para guardar la casa (p.37).

Aunque no faltan las espirales en sentido inverso, es decir, que empiezan con un elemento mayor y que consisten en la reducción del diámetro de los círculos incompletos:

Un día le regalábamos [en este caso el punto de partida es el cuarto de Palinuro y Estefanía] un tapete para su piso, y otro día le comprábamos una mesa para su tapete, una carpeta para su mesa, un florero para su carpeta, una flor para su florero (p. 121).

Y todavía hay otros que nos recuerdan a un resorte estropeado que tiene círculos menores que están flanqueados por ambos lados por otros mayores e incluso cuya distancia de separación es irregular (qfr., por ejemplo, la página 355).

Pero el mejor ejemplo de este artificio (y en este caso es, digamos, progresivo) se encuentra en las páginas 114 a 117 de Palinuro de México. Del Paso toma como pretexto una fotografía de Estefanía para empezar a construir cosas en torno a ella. Primero, por supuesto, mandaron a hacer la pared en que colgarían

la fotografía. Pero eso no fue suficiente, así que se hicieron las demás paredes, una escalera, un edificio a la medida, vecinos que habitaran el edificio, una ciudad alrededor del edificio, un país alrededor de la ciudad, un mundo alrededor del país, un universo alrededor del mundo y una teoría alrededor del universo, "cuidando que todos los detalles hicieran juego o contraste con el retrato de Estefanía". Del Paso no se detiene ahí: la fotografía lleva a Palinuro y a Estefanía a crear un tiempo anterior y otro posterior al retrato, los que debían contener acontecimientos históricos, cosmogónicos, literarios, políticos, psicológicos, etc. Como también incluyeron la desidia que les impidió mandar a hacer un vidrio a la medida del retrato y éste empezó a maltratarse con el paso del tiempo, ordenaron la Teoría de la Relatividad y convirtieron su cuarto en un vehículo que se desplazara, "inmóvil", a la velocidad de la luz en un eterno presente.

Como puede verse, Del Paso lleva a cabo una especie de "viaje a la semilla en sentido contrario" que obtiene su calidad estilística y poética echando mano justamente de una vasta imaginación y de un caudal de información que algunos han calificado de "enciclopédica".

5.2. El tiempo y el espacio

Tiempo y espacio son elementos esenciales de la estructura narrativa y se les ha manejado de diferentes formas a lo largo de la historia de la literatura. En la obra de Del Paso, estos aspectos se utilizan en una forma poco convencional. De entrada, la narración contiene múltiples referencias cruzadas y en un momento dado se recuerda algo que en la novela sucede después y

se dice que se va hablar de un asunto que de hecho ya se narró con anterioridad. Pero además ninguno de estos dos aspectos responden a un orden lógico. Algunas veces en un solo fragmento encontramos condensados muchos de los tiempos, pasados y futuros, de la vida de una persona, así como la mención de los distintos lugares en que se realizaron algunas de las acciones:

'No más porque es usted igualito a mi hijo, capitán, no lo mando fusilar.' [...] 'Con perdón de mi general... ¿a cuál de sus hijos me parezco?', preguntó el capitán, que no sabía que Pancho Villa hubiera tenido hijos. 'Al que nunca he tenido', contestó Pancho Villa, y se derrumbó en su equipal [...] porque de alguna manera [...] tenía un ojo puesto en su pasado, en su Hacienda de Río Grande, en la Battalla de las Escobas, en el corneta de diez años que salvó el sitio de Celaya y en los hombres de la División del Norte [...]; y el otro ojo puesto en Columbus, y en la ciudad de Parral donde murió acribillado [...], y en el gringo que profanó su tumba para robarse su cabeza... (p. 476).

De igual manera, hay otras partes en las que los tiempos aparecen con una cronología desordenada y los espacios se superponen y cambian continuamente (cfr., por ejemplo, el capítulo 9; sobre todo las páginas 164 y ss). Como señala Mónica Mansour, en ciertos pasajes, para situar un solo hecho dentro de la novela, Del Paso hace mención de infinidad de tiempos y de espacios, en otros engloba estas medidas en una única unidad y en otras las describe como objetos concretos. (24)

También tenemos que mencionar que en este libro el tiempo y el espacio se intercambian, es decir, el tiempo puede recorrerse como si fuera un espacio y el espacio transcurre como si se tratara del tiempo ("dos recamaras más allá y cuarente años después"). El manejo del lenguaje en Falinuro de México hace posible que el tiempo se transforme, cambie su dirección, su

ritmo, el efecto que provoca. Y estas mismas modificaciones del tiempo dan lugar a cambios en la realidad del discurso narrativo. Por ello no es extraño que al final del libro se anuncie el próximo nacimiento de Palinuro o que ya avanzada la novela, en la página 447, se nos diga que por cambiar el futuro, Palinuro tendría que pagar el precio de perder a sus amigos, pues "nunca los conocería", para después describir cómo Palinuro acaricia el cuerpo de una mujer con las manos de Fabricio y la contempla con los ojos de Molkas.

Quizá lo dicho hasta aquí no sea suficiente para dar una idea de la complejidad del uso de estos dos elementos en Palinuro de México. Quede pues como el inicio de una historia que sólo se puede concluir con la lectura de la obra misma.

NOTAS

1 Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad", en: César Fernández Moreno (coordinador) [1984 (9)], p.215.

2 El maestro Jaime Cortés nos hizo notar cómo en Cuba, donde no hay un gran desarrollo del barroco colonial, nos encontramos con una amplia tendencia de los autores por escribir en estilo barroco. En Sarduy ([1969], pp.68-69) nos topamos con un pasaje que quizá sea una explicación de esto:

Lo cubano como superposición. No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como diferencia de culturas, nos reconstituya de ese modo su espacio. Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos "arqueológicos" de la superposición -podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino- y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el volumen del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea.

Y más adelante afirma:

El universo de la superposición implica o coincide con el del barroco (p.71).

3 Recuérdese que el término 'barroco' se aplicó, en el siglo XVIII, a las manifestaciones artísticas que eran consideradas confusas, desmesuradas, ilógicas. Esto muestra el rechazo -por lo demás muy generalizado- que el barroco despertó: se hablaba de mal gusto, de elementos innecesarios, de modos y actitudes antinaturales.

4 Severo Sarduy nos dice cómo con el barroco el círculo pierde su predominio como la figura geométrica por excelencia para dar

lugar a la elipse, en la que ya no hay un solo centro, sino dos:
 "...ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único,
 irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese
 foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero
 obturado, muerto, el centro ciego, reverso del yang germinador
 del Sol, el ausente". (Sarduy [1974], p.56)

5 Arnold Hauser [1985 (19)1], vol.2, p.102.

6 Un prejuicio antibarroco consiste en evitar el "horror al
 vacío". La idea de una proliferación incontrolable que hace de la
 obra un todo continuo que no deja un solo intersticio, lleva a
 hablar de desperdicio y de exceso. "En el barroco, la poética es
 una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no
 admite en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo
 generador, de un referente individual, centrado, que se exprese
 -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida
 de signos." (Sarduy [1974], p. 51.)

7 "El trayecto [del neobarroco] - real o verbal - no salta ya
 solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un
 fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto
 está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se
 desplaza." (Sarduy, op. cit., p. 103.)

8 Sarduy [1984 (9)1], p. 175.

9 Sarduy, op. cit.

10 Un buen ejemplo sería el que aparece en el capítulo 5, cuando,
 después de que Palinuro cita un fragmento de El barbero de
 Sevilla, empiezan a aparecer citas en italiano y latín:

"Salí de la habitación, cerré la puerta y golpeé con los
 nudillos: toc, toc, toc.
 "¿Quién es?", preguntó Palinuro.
 "¡El barbero de la esquina!"

"¿El barbero de la esquina? ¿qué quiere?"

"Vengo a farvi la barba!"

"¿Viene a afeitarme? ¡Hoy no quiero!"

"¡Pues quiera usted o no quiera vengo a afeitarlo!" [...] Con la bacía en la mano, bati el jabón hasta que se desbordó la espuma, y con el mejor acento Buck Mulligan exclamé: "Introibo ad altare Dei"... (pp. 100-101; y continúa en el mismo tono).

11 En "Revisión de Palinuro de México". (Tercera parte: Excelente aparato humorístico), en: Excelsior, Sección cultural y fin., LXV, 23, 821, 31 de julio de 1982, p.2.

12 En Palinuro de México éstas abundan: "La enumeración es definitivamente el recurso más utilizado en la obra. Se leen abundantes listas de sustantivos, verbos o adjetivos, de frases u oraciones completas, de símbolos o metáforas, lo cual hace parecer una descripción exhaustiva a cualquier tema tratado..." (Mansour [1986], p.20).

13 Cfr. Palinuro de México, p. 198.

14 No podemos dejar de mencionar la crítica que Gonzalo Martré [1985] hace de esta obra de Del Paso. Martré, después de afirmar que la mejor novela ("por todos conceptos") de las que tratan el movimiento del 68 es la suya (Los símbolos transparentes), pasa a "desmembrar" a Palinuro de México "pasito a pasito para colocarla en su verdadero y exacto lugar". De entrada acusa a Del Paso de atosigar al lector con datos "cultos", los que, según él, son tan abundantes que hacen que el libro crezca innecesariamente. Cuando un lector suspicaz, como él, se da cuenta de esto, empieza a "saltarse renglones, después párrafos... y muy pronto capítulos" (lo que, pensamos nosotros, es ideal para poder "desmembrar pasito a pasito" una obra). Entonces, dice Martré, cuando llegamos a la página cien, nos percatamos de la verdadera intención de Del Paso: ¡Lo único que éste hizo fue planear

alevosamente la novela para aburrir al lector! (y además, agregamos nosotros, no tuvo la gentileza de ponernos sobre aviso, aunque fuera de manera medio encubierta, de que ése era su objetivo principal al escribir sus casi 700 páginas, por lo que habría que acusar a Del Paso de un pecado más: desconsideración premeditada hacia el lector). Y el escritor Martré continúa colgándole adjetivos -y, por supuesto, muchos en superlativo- a Palinuro de México: aburridísima, asfixiante, espantosamente grande, martirizante, etc.

No mencionamos el trabajo de Martré a causa de su disgusto por la obra de Del Paso; podemos entender que una obra guste o no y eso depende de muchas cosas. Lo que nos sorprende es su falta de seriedad profesional al hacer una crítica literaria. ¿O acaso nos sucedió lo que le atribuimos a él y en realidad no nos percatamos de su sentido del humor extremadamente fino, por lo que interpretamos literalmente lo que dijo con un consciente afán caricaturizante? (Aunque, tenemos que confesar, su artículo sí nos pareció extremadamente chistoso.)

15 Cfr. Trejo Fuentes [1980], p.7.

16 No profundizaremos aquí en la carnavalización ya que el capítulo siguiente se encarga del estudio de los elementos carnavalescos en Palinuro de México.

17 Sarduy [1984(9)], p. 177.

18 "Solemne, el gordo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera, llevando un cuenco de espuma de jabón, y encima, cruzados, un espejo y una navaja. [...] Elevó en el aire el cuenco y entonó:

-"Introibo ad altare Dei" (Joyce, [1983(9)], vol.1, cap.1, p. 75). Con esa frase en latín, Joyce a su vez está remitiéndose a un texto ya existente, el de la misa.

19 No resistimos la tentación de poner los primeros nombres de esta lista interminable: Lewis Carroll, Charles Perrault, Nerval, Rabelais, Shakespeare, Calvino, Saint-Exupéry... Y partes de "Palinuro en Productolandia" nos hacen pensar en un poema de J. E. Pacheco, "Ya todos saben para quién trabajan", pero llevado a sus últimas consecuencias.

20 Montes de Oca [1980], p. 42.

21 Sarduy [1984(9)], p. 178.

22 O quizá, como dice Mónica Mansour [1986], podría pensarse en Universo más que en mundo.

23 "Línea curva desarrollada en un plano alrededor de un punto del cual se aleja gradualmente, de modo que no llega a cerrarse." Moliner [1981], vol.1, p. 1209.

24 Mansour, op. cit., pp. 26-27.

CARNAVAL

El espectáculo del carnaval, que es de naturaleza simbólica y en el que impera lo anormal, es un ámbito que da lugar a confusiones, a excentricidades y a ambivalencias. Muchas características del folklore carnavalesco participan del concepto de barroco, como es el caso de la parodia, como ya lo anotábamos antes. (1) Ahora bien, como dice Bajtín, el carnaval en sí no es un fenómeno literario, sino "una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual". (2) Hablar de carnaval significa referirse a un hecho de la cultura popular cuya forma heterogénea ostenta múltiples variaciones dependiendo de las épocas, pueblos y manifestaciones en lo que se presenta. Pero como lo que nos interesa ahora es el carnaval en Palinuro de México, nos ocuparemos de los elementos carnavalescos que es posible "traducir" al lenguaje literario.

En el carnaval pierden vigencia todas las leyes que marcan la dirección que una vida normal debe seguir y, en su lugar, se instaure una nueva forma de relaciones entre las personas, los valores, los objetos, las ideas, dando lugar a una especie de "mundo al revés": "Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido,

etcétera".(3) De ahí que otra característica del carnaval sea la profanación. Todas estas modificaciones en la manera de ver al mundo han sido tomadas por los escritores barrocos, lo que los ha llevado a emprender una transformación en la organización de sus obras.

Por otra parte, la idea principal del carnaval puede resumirse diciendo que es la fiesta en la que el tiempo aniquila y renueva todo. La ceremonia más importante de esta festividad es la coronación. Este símbolo, como todos los del carnaval, es ambivalente. Se festeja la coronación que lleva implícito el destronamiento, y a quien se corona es el polo opuesto del rey verdadero. Así, las alegorías del carnaval conllevan la idea de la negación o su contrario. Como dice Bajtín, el nacimiento está preñado de muerte y la muerte, de un nuevo nacimiento: el carnaval se limita a relativizar y, por lo tanto, nunca absolutiza nada (ni siquiera a la muerte).

Otro elemento del carnaval es la risa. Esta también se dirige hacia el trastocamiento del orden establecido; la risa se provoca por los cambios y contrastes constantes y por las formas de parodias, por las degradaciones, las profanaciones, etc., y también es ambivalente: por un lado es alegre y general (todos ríen) y por otro es burlona y sarcástica.(4)

El lugar por antonomasia de las acciones carnaavalescas es la plaza y las calles que la rodean.(5) Esto se explica por el carácter popular y universal del carnaval: todos deben participar y la plaza (lugar abierto al que cualquiera puede llegar) se convierte en el espacio en el que se da un contacto familiar con todo y con todos.

Ahora bien, hacia la segunda mitad del siglo XVII se inicia el descenso del carnaval. Hasta esta época, la gente participa directamente de las acciones y de la visión del mundo carnavalescas. A partir de ese siglo, dice Bajtín, la tradición carnavalesca se da simplemente a través de la literatura ya carnavalizada anteriormente. Por ello, también hay modificaciones en las características de la carnavalización literaria posterior; en una literatura que ya no está en contacto directo con este fenómeno, los elementos carnavalescos cambian y adquieren un nuevo sentido. Pero, a pesar de todos los cambios, el carnaval sigue presente en muchas obras contemporáneas. Quizá esto tenga una explicación en lo que Bajtín (1986) llama "la gran función" de la carnavalización literaria:

En el desarrollo posterior de la literatura europea (y en la literatura latinoamericana de las últimas décadas, agregaríamos nosotros) la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc., eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido (p. 189).

Es necesario señalar, sin embargo, que el carnaval es una manifestación popular que en su concepción original tiene características comunes en todas las partes en que se presenta. Las descripciones con que contamos del carnaval medieval son profundamente similares a las que se han hecho de los carnavales de los grupos indígenas de México, por citar un ejemplo. (6) ¿Se podría hablar, en este sentido, de una dimensión carnavalesca en la cultura mexicana? ¿Podría afirmarse que Palinuro de México constituye en el campo de la literatura una espléndida caja de resonancia de ese espíritu perturbador que constituye el núcleo

del carnaval, tal como éste ha anidado en estratos importantes de la cultura en México?

Como acontecimiento que forma parte del ciclo de las festividades religiosas del catolicismo, el carnaval tiene en el país una presencia diversa. La mención que hemos hecho de los carnavales indígenas no es casual. Como acontecimientos sociales, son unas de las manifestaciones carnaavalescas más orgánicas de la cultura popular en nuestro país. Aquí habría que hacer una corrección terminológica, pues hablar de cultura mexicana es denominar con una expresión unitaria lo que en realidad es una realidad altamente compleja, estratificada y contradictoria. De entrada, habría que oponer cultura oficial y cultura popular como dos niveles (o mejor: desniveles) de cultura en cuyo contrapunto podrían ubicarse los hechos culturales más relevantes no sólo para la literatura, sino para la historia del país. En este sentido, el carnaval entre los grupos étnicos es una tradición popular que, en forma ambivalente, recupera y resiste a la cultura oficial, en este caso a la religión católica. Esta concepción orgánica del carnaval indígena no ha sobrevivido en igual forma en las fiestas mestizas que se desarrollan sobre todo en las ciudades. Ahí, el evento se ha convertido, en la mayoría de sus aspectos, en un acto oficial en el que los sectores populares son espectadores. Al igual que en la cultura occidental, el carnaval como fiesta nacional en México ha declinado paulatinamente. El ingreso a la órbita de los medios masivos ha degradado la fiesta. El control oficial de la transgresión ha implicado un repliegue en la participación popular en los centros urbanos. Sin esa participación, los valores inherentes del evento se pierden, pues aun cuando se

presentan en él ciertos aspectos primigenios de estas festividades -ambivalencia de símbolos, acción de coronar/destronar, prevalece la plaza pública- se encuentran más del lado de la cultura oficial que de la popular.

Pero el carnaval como evento no es el único ámbito de lo carnalesco. Por ello habría que buscar huellas de este espíritu en otras esferas de la cultura popular en México. En una de ellas, vinculada directamente con la literatura, lo carnalesco ha adquirido una presencia casi institucional. Es indudable que el albur es un elemento inherente al lenguaje popular en México. En él, el habla se sexualiza, se torna en terreno movedizo donde lo sagrado y lo profano parecen reconciliarse. Junto con el albur aparecen la procacidad y las palabras malsonantes, que son aspectos altamente festivos del habla mexicana.

Todo esto tendría que contextualizarse en un hecho fundamental de la cultura mexicana: el relajó. Según Jorge Portilla, (7) este tipo de comportamiento entra en un contacto ambivalente y contradictorio con los valores predominantes. Dentro del relajó se destacan elementos como la digresión, el desorden, la negación de lo establecido y la liberación. Como puede verse, este concepto típicamente mexicano está inmerso en la visión del mundo propia del carnaval.

Sentadas estas bases, pasemos ahora a estudiar los aspectos del carnaval que queremos analizar en Palinuro de México.

1. La risa

Bajtín [1974] señala que la actitud del Renacimiento respecto a la risa puede definirse como un elemento que posee un profundo valor de concepción totalizadora. Es una de las formas

por medio de las cuales se expresan la naturaleza, la historia y el hombre; "es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo". (8) Por el contrario, la actitud ante la risa a partir del siglo XVII cambia y ya no ve en ésta un factor que pueda expresar una concepción integral, sino que sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales de la vida social; lo esencial e importante no puede ser cómico (reyes y héroes, por ejemplo), y se considera que únicamente el tono serio es el que debe tratar las cosas fundamentales del hombre y su entorno. De ahí que la risa ocupe un lugar secundario en la literatura que se ha hecho desde ese siglo.

A continuación trataremos de mostrar cómo la risa (y el vocabulario, como veremos más adelante) en Palinuro de México comparte muchas de las características que presenta en autores del Renacimiento -Rabelais en concreto- y cómo puede decirse hasta cierto punto que en la obra de Del Paso este elemento se inserta en la visión del mundo que impera en este libro.

De entrada daremos una apreciación general. En Palinuro de México, como ya hemos hecho notar, se toca un sinnúmero de temas de los más diversos campos del conocimiento, amén de la multitud de situaciones históricas que describe, sobre todo de nuestro país. Ahora bien, Del Paso no hace distinciones en el tono que utiliza para ocuparse de estos tópicos, esto es, no emplea uno serio para tratar ciertos temas y otro "relajado" para otros. Por el contrario, a lo largo de toda la obra nos topamos con un lenguaje lleno de humor, en el que prevalecen los juegos de

palabras, la burla, la ironía, el ingenio. Pensemos, por poner un ejemplo, en el capítulo 24, "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia". Nadie puede pensar que Del Paso fue insensible a los acontecimientos que México vivió durante el movimiento del 68. Y nadie, después de leer este capítulo, puede dejar de apreciar la profunda huella que dejó en nuestro autor el asesinato masivo de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas. Sin embargo, Del Paso recurre a la Comedia del Arte para hablar de este suceso. Las características de la Comedia del Arte son profundamente carnalescas: sus personajes (Arlequín, Scaramouche, Pierrot, Colombina, etc.) aparecen disfrazados y son la parodia de las debilidades humanas y de las inmensas contradicciones de la vida del hombre. Aun cuando tratan temas que atañen y preocupan a una población dada, lo hacen con humorismo, lo que les permite decir las cosas tal como son sin que resulten excesivamente agresivos. Del Paso no se limita a estos personajes e incluye a otros: por supuesto a Palinuro, a Estefanía y a los habitantes más prototípicos del edificio de la Plaza de Santo Domingo, sin dejar fuera a la muerte, que además de tener un papel importantísimo en el suceso histórico al que remite, es un símbolo fundamental dentro de la tradición popular de México. En nuestra opinión, el autor de José Irigo lleva a cabo, por medio de la risa carnalesca, una especie de catarsis para curarnos (y curarse también él) del trauma colectivo que significó ese acontecimiento.

La idea de que el mundo puede vencerse mediante la representación de desfiguraciones cómicas, de imágenes burlescas de la muerte (la-muerte-ropavejera, la-muerte-autor, la-muerte-detective), de símbolos del poder y la violencia vuellos

inofensivos y ridículos (la-muerte-su-alteza-serenísimael-señor-presidente, los tanques que Palinuro y los otros estudiantes toorean)(9) y de suplicios que son divertidos (los golpes que el Capitano Maldito le da a Arlequín cuando éste baja del techo disfrazado de "piñata gorda"), está presente en la idiosincrasia del hombre medieval, el que tendía a convertir en ridículo todo lo que le resultaba temible. Pero el hombre de esa época sólo pensaba así en los tiempos de fiestas y carnavales y el resto de sus días los pasaba con un gran temor ante la ira de Dios. No fue hasta el Renacimiento cuando esta manera de ver al mundo se extendió y dejó de haber ese contraste tan tajante de la Edad Media.(10) (Nos parece indispensable ir haciendo anotaciones sobre ciertas características de esas épocas puesto que nos sirven de fundamento para la afirmación que hicimos respecto a que Del Paso comparte algunos rasgos con autores renacentistas.)

En La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Bajtín analiza, considerando también lo que otros estudiosos de Rabelais han dicho, el significado de la risa en el autor de Gargantúa y Pantagruel. Tomaremos las partes de ese estudio que, en nuestra opinión, pueden aplicarse a la obra de Del Paso.

En Palinuro de México la risa constituye por sí misma parte del argumento.(11) No sabemos si Del Paso cree, como Rabelais, que la risa origina una vida pura que permite al hombre acceder a la verdad, pero sí nos parece que en su novela logra un efecto de relatividad "universal" al poner junto lo superior y lo insignificante, lo ficticio y lo real, lo sublime y lo soez, la más alta erudición y la más regocijante chabacanería de la publicidad (cfr., por ejemplo, p. 249). La risa en Palinuro de México es, además una risa positiva, puesto que no se dirige

Únicamente a los fenómenos adversos de la realidad. Veamos lo que dice Pinski sobre la risa en Rabelais:

No se trata en general de la sátira en el sentido preciso de la palabra [...]. Los compañeros de Pantagruel, en especial los hermanos Juan y Panurgo, no son satíricos, sino los principales portavoces de la comicidad, a través de la cual se manifiesta sin restricciones la naturaleza de los personajes dominados por sus sentidos: [...], la sensualidad de Panurgo, la indecencia del joven Gargantúa, no tienden a suscitar la indignación del lector. [...] Panurgo cumple la función de divertir, hacer reír, sorprende, e incluso instruye al auditorio rabelesiano, sin escandalizar. (12)

Encontramos muchos puntos de contacto entre esta descripción de los personajes de Rabelais y los del propio Del Paso. Palinuro, Molkas, Fabricio y Walter (a su manera), son también portavoces de lo cómico. La sensualidad de Panurgo puede identificarse con la de Palinuro, la indecencia de Gargantúa con la de Palinuro y la de Molkas: "De Molkas, Palinuro heredó la vulgaridad", nos dice el narrador en la página 532. Y todos hacen reír, divierten e instruyen, sin "escandalizar". (13)

2. El vocabulario

El uso que algunas veces hace Del Paso de lo escatológico se acerca mucho a la idea carnavalesca del Renacimiento que relaciona la fecundidad, y específicamente el ciclo vida, muerte y nacimiento, con las imágenes de excrementos y orina. Además, estas imágenes se enlazan directamente con la risa. Puede decirse que en la satisfacción de sus necesidades fisiológicas el hombre pierde toda su categoría superior de ser racional para asemejarse a cualquier animal inferior. Es proverbial el aspecto cómico que estas funciones corporales han despertado en el hombre desde la

Antigüedad. Ahora bien, ¿por qué decimos que en Palinuro de México hay una relación entre lo escatológico y el ciclo vital? Recordemos que el libro se ocupa en gran medida de la medicina. Como se sabe, esta ciencia obtiene mucha información sobre el estado de los pacientes con base en los análisis que realiza: la forma definitiva para obtener la certeza de que una mujer está embarazada depende de un estudio de este tipo y lo mismo podría decirse sobre una persona que tiene contados sus días. Del Paso no desaprovecha la oportunidad de hacer bromas sobre estos temas. A continuación citamos un fragmento que pone esto en evidencia:

Sin embargo, perdoné a mi amigo porque supe que estuvo muy enfermo y que le dio tal cantidad de diarrea, pero tal cantidad, que hubo necesidad de ponerle una transfusión de caca (p. 123)

Este uso no puede calificarse simplemente como "obsceno". Se tienen que considerar que todos estos elementos no están aislados, sino que, por el contrario, conforman un todo que da lugar a un sistema de imágenes muy característico de lo material y lo corporal, además de ser un aspecto que determina el estilo de la obra.

Otro elemento que encontramos en los autores renacentistas, y que Del Paso emplea, es el que consiste en la unión, poco usual, de elogios con injurias. Para Bajtin [1974] estas son dos caras de una misma moneda. Los elogios son irónicos y ambivalentes, y a veces se acercan a la injuria, y lo mismo pasa con las injurias, que a veces se acercan a los elogios. Aunque normalmente estos dos aspectos están separados, en el vocabulario carnavalesco ambos parecen conceptualizarse de manera diferente, por lo que con frecuencia las injurias tienen un sentido

afectuoso. Quizá podamos afirmar que el caso más claro de este mecanismo en la novela de Del Paso se presenta cuando Palinuro habla de su prima Estefanía. En el capítulo 4, "Unas palabras sobre Estefanía", nuestro autor no encuentra mejor manera de describir a Estefanía que haciendo una enumeración descomunal de adjetivos. Éstos no siempre son positivos, pero en el contexto (y por el tono con que se dicen) incluso los negativos son muestra del amor entrañable de Palinuro. Veamos algunos ejemplos:

Pura, inocente, impávida [...]
 Y bella también, y angelical, y pálida [...]
 Por si fuera nada todo esto, mi prima Estefanía, mi prima íntegra y tersa, mi prima pura y nítida, después de hacer el amor conmigo, la maldita, se quedaba junto a la ventana y bajo su retrato, quieta, sentada, contradictoria como un huracán congelado y como si corriera por sus venas gelatina de piedra (p. 69)

Y más adelante dice Palinuro:

...aparte de ser excelsa y admirable, y sobre todo alejada y pulcra, afiligranada y quieta, la perversa [...], y en su forma de señalar a los pájaros como si supiera, la tonta [...], como si esperara, la ilusa [...] y en todo lo demás Estefanía era Única y maravillosa, adorable y más que nada impoluta, la hipócrita... (pp. 71-72).

Al principio de este capítulo señalamos que la ceremonia más importante del carnaval es la de coronación, que en sí misma contiene el destronamiento. Pensamos que en este uso de adjetivos positivos/negativos hay una especie de coronación/destronamiento. Vemos como una acción de ascender y descender, como un sube y baja, en los adjetivos referidos a Estefanía: con "pura, inocente, impávida, bella", etc., Palinuro hace ascender a Estefanía los peldaños que la convierten en una reina; cuando la llama "maldita, perversa, hipócrita", la hace bajar y le quita la

investidura. Pero, repetimos, nunca dejamos de percibir al amor que siente Palinuro, que, como el propio personaje lo declara, es infinito.

Pasemos a un tercer aspecto. En una de las Islas Imaginarias, en "Palinuro en Productolandia", Del Paso hace uso de su amplísimo conocimiento de productos comerciales. Nos habla de marcas de alimentos, aparatos eléctricos, cigarros, bebidas alcohólicas, medicinas, artículos de baño, etc. Nuestro autor sabe de lo que habla y conoce igualmente el código en el que debe hablar, por lo que el pasaje tiene el ritmo propio de los comerciales (claro que con el vértigo, como dice Mónica Mansour, que es propio de su estilo y llevando a cabo una transgresión más: volver poético un lenguaje que difícilmente puede considerarse como literario). Nos retrata el mundo de la abundancia -en comida, bebida, objetos domésticos- que es muy similar a lo que los escritores (y pintores) del Renacimiento quisieron transmitir en sus obras. (En esa época, los productos se anunciaban mediante pregones que hacían los charlatanes de las ferias, los drogueros, los cómicos, los vendedores de horóscopos, etc.) Por supuesto, éste es un factor más que nos permite referirnos a la obra de Del Paso como carnalesca. Y por si queda alguna duda sobre la fundamentación de esta hipótesis, veamos, en el mismo capítulo, la sección que se llama "La isla de los gastrónomos". Si en el Renacimiento sentían un gusto especial por la cocina y los placeres de la mesa, aquí Del Paso no se queda atrás. Sobre esta isla, nos dice nuestro autor, el cuerno de la cabra Amaltea derramó "toda la abundancia de los alimentos terrestres". En ese lugar, los tordos asados vuelan alrededor de las personas pidiendo que se los coman y las casas tienen puertas

de cecina, umbrales de pan y columnas de queso añejo. Los habitantes de esa isla son, entre otras cosas, coprófagos y caníbales, por el delicioso sabor que tienen. Claro que los habitantes de esta isla "en realidad nunca mueren porque cuando revientan comienzan [...] a comerse a sí mismos [...] y cuando ya se han comido el maxilar inferior, comienzan a crecerles nuevos órganos de formas, olores y sabores distintos" (pp. 219-220).

3. La sátira menipea (14)

La sátira menipea fue uno de los primeros conductores de la visión carnavalesca de la literatura. En la producción literaria actual no se presenta en estado puro, pero como es muy flexible y cambiante, es capaz de penetrar en otros géneros, a los que les da rasgos inconfundibles. A continuación diremos, con base en Bajtín [1986], cuáles son grosso modo las características de la menipea.

1. En general puede afirmarse, aunque hay que tomar en cuenta la flexibilidad de la que hablábamos, que en la menipea se da un incremento del elemento risa.

2. Se encuentra libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa (aunque no excluye necesariamente a héroes y situaciones que sean históricas y legendarias), así que en ella abunda la invención y la fantasía.

3. En la menipea la fantasía y la aventura se justifican y se "consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. Subrayamos que lo fantástico sirve no para encarnar positivamente la verdad sino para buscarla

y provocarla y, sobre todo, para ponerla a prueba". (15) Para ello, los personajes principales de la menipea caen en situaciones inconcebibles, viajan por países fantásticos y desconocidos, etc.

4. En la menipea se combinan la fantasía y el simbolismo con una descripción de la realidad ("naturalismo de bajos fondos", lo llama Bajtín) que es extrema y hasta puede decirse que grosera.

5. En este género aparece la representación de estados psíquico-morales anormales del hombre: desdoblamientos, ilusiones irrefrenables, sueños raros. Estos elementos sirven para mostrar el carácter inconcluso del hombre.

6. En la menipea es común todo tipo de violaciones a las reglas establecidas: hay escenas de escándalos, de conductas extravagantes, etc.

7. En la menipea es frecuente que se introduzcan géneros dentro de otros diferentes y es típica la mezcla del discurso en prosa y en verso.

8. Lo mencionado en el punto anterior es fundamental para que se dé una pluralidad de estilos y tonos que es característica de la menipea.

9. En este género están presentes los sucesos, de mayor o menor importancia, de la época, se hace alusión a personalidades contemporáneas, a líderes de cualquier esfera de la vida social e ideológica.

Por supuesto, todas estas características se encuentran integradas internamente y, como dice Bajtín, junto a esta lógica interna, la menipea tiene una gran plasticidad exterior que se debe en gran medida a la mezcla de géneros y estilos en los que se inserta.

Ahora pondremos algunos ejemplos de Palinuro de México en los que encontramos las características de la menipea que acabamos de enunciar. Desde luego, en la mayoría de los casos seleccionamos las citas por ser sintéticas y de ninguna manera pretendemos ser exhaustivos. Por lo que toca al primer punto, que se refiere a la risa, no creemos que sea necesario dar más ejemplos, puesto que ocupamos una sección para su estudio. Pasemos, pues, a la segunda característica.

En el capítulo en que Walter habla de su estancia en Londres ("Del sentimiento tragicómico de la vida"), hay una parte en la que reflexiona indignado sobre el hecho de que seamos más inteligentes o más tontos, más talentosos o más ineptos dependiendo de nuestro cuerpo y de su intercambio con el mundo que lo rodea. Y entonces dice:

Casi me pareció divertido admitir la posibilidad de que Jorge III haya perdido prematuramente las colonias británicas de América debido a la porfiria que padecía; casi también que Robert Walpole cambiara de ideas políticas según aumentaban o disminuían las molestias que le causaban las piedras que tenía en la vejiga. Más me divertió pensar que el destino de Francia hubiera dependido nada menos que del estreñimiento de Napoleón Bonaparte... (p. 497)

Aquí a Del Paso lo que menos le importa es la verosimilitud. El tono y la temática que había tratado en ese capítulo lo llevaron a fantasear sobre las posibles y nunca estudiadas causas que pudieron haber provocado los hechos históricos de lo que habla. Poco interesa si Jorge III perdió las colonias de América por la situación social y económica por la que atravesaban tanto Inglaterra como las propias colonias. Por qué no suponer que una razón fundamental fue la porfiria del rey (¿realmente padecía de

esa enfermedad?), lo que además da lugar para que nuestro autor invente una Historia diferente. En Palinuro de México son profusos los ejemplos de este tipo.

En el punto tres se señaló que en la menipea la fantasía y la aventura tienen por fin poner a prueba la verdad y para ello se sirven de situaciones excepcionales, como serían los viajes por países fantásticos. En el libro que estudiamos, Palinuro hace un viaje por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias. Pensamos que en muchas de las islas que visita Palinuro se pone a prueba la verdad, o por lo menos la validez, de las formas de vida a que el hombre ha llegado. No puede hablarse de una corriente filosófica específica, porque Del Paso menciona elementos de varias de estas escuelas. Pero toca, y esto es muy importante, temas cuyo común denominador es la preocupación que despiertan en las sociedades contemporáneas, y cuya diferencia primordial radica en las tan opuestas maneras que asumen para tratarlos. Así, se nos habla de la hambruna, de la pobreza, de las enfermedades, del desequilibrio que el hombre ha provocado en el sistema ecológica, de las catástrofes naturales, de la explosión demográfica, de la agresión y de la represión sociales, de la guerra y del armamento nuclear, de la posible explosión final que destruya a la tierra, etc. Y con humor, Del Paso externa su posición al desmitificar, o al menos al poner en su verdadero lugar, a algunos avances tecnológicos, al uso que se le ha dado a ciertos descubrimientos científicos, lo que no es privativo de este capítulo, pero lo escogimos porque en esta parte de la novela Del Paso sitúa la acción en un entorno irreal para caricaturizar, mediante la exageración, situaciones y actitudes muy reales.

En toda la novela nos encontramos con pasajes en los que la fantasía se incorpora a descripciones de un realismo en el que predomina la expresión del mal, de la licencia y de la trivialidad. Pensemos, por ejemplo, en el capítulo 24, donde junto a Palinuro herido que habla de cosas como la libertad, la justicia, la igualdad, aparecen personajes insensibles e inconscientes, como el burócrata y la vecina del 15, que no desaprovechan la oportunidad de "conocerse" más íntimamente, otros como el cartero que no se da cuenta de nada e insiste en tratar a Palinuro como si éste estuviera borracho, o el policía retirado, que en lo único que piensa es en descansar y en jugar, sobre todo si hay apuestas de por medio. No falta que alguien haga mención de una gran fiesta ni la actitud del doctor borracho del edificio que intenta curar a Palinuro pero sin olvidar pasarle el recibo de sus honorarios. Todo esto nos permite decir que la característica de la menipea que marcamos con el número cuatro está presente en la obra de Del Paso.

El punto cinco se refiere al carácter inconcluso del hombre y de los recursos que tiene la literatura para mostrar esta concepción. En la entrevista que Trejo Fuentes hizo a Fernando Del Paso, (16) este último dice lo siguiente sobre el desdoblamiento:

Desde hace tiempo pienso, junto con Borges, que todos somos uno, que yo soy todos, que todos soy yo. Esta experiencia, claro, no se puede explicar, ni transmitir, porque se adquiere a nivel de revelación, y es, muy posiblemente, lo que me ha llevado a la creación de personajes que se desdoblán en dos, en tres, o en un número indefinido de personajes (p. 7).

Mencionemos algunos de los desdoblamientos que se dan en este texto. Está el de Palinuro, que es muy explícito (véase, por ejemplo, el capítulo "Mi encuentro con Palinuro") y que cuando se presenta aparece un Palinuro y un "yo". Tenemos también el de Palinuro y Walter, y otros casos en los que quizá no pueda hablarse concretamente de desdoblamiento, donde se hace convivir en un momento dado a una persona con ella misma en diferentes etapas de su vida (como le sucede al abuelo Francisco en el capítulo "Estefanía en el País de las Maravillas").

También los sueños se comparten en esta novela. En la página 41 leemos que Estefanía y Palinuro dormían y soñaban: "Dormía Palinuro, soñaba Estefanía. Dormía Estefanía, soñaba Palinuro". En efecto, se nos empieza a hablar de un sueño de Palinuro en el que está en un lugar excepcional y en la página 43 nos enteramos de que no es Palinuro el que soñaba, sino que se trataba de Estefanía, quien además soñaba que ella era Palinuro.

Para ejemplificar el punto seis, tomaremos fundamentalmente los capítulos 14, "Más confesiones: la buena y la mala leche de Molkas", y el 20, "La priapiada". Desde luego, no son los únicos en los que encontramos conductas extravagantes o violaciones a las reglas establecidas, pero nos parecen muy representativos de la característica de la menipea de la que nos ocupamos ahora. Quisiéramos hacer un señalamiento: en la obra de Del Paso es muy común encontrarse con acciones y maneras de decir las cosas que pueden calificarse de "vulgares" junto a un lenguaje científico, a citas francamente eruditas y a multitud de metáforas de gran riqueza poética.

"Más confesiones: la buena y la mala leche Molkas" habla de la obsesión de este personaje por los senos y la leche materna.

Ya antes, en el capítulo 7, nos enteramos de que Molkas se masturbaba "todos los días y a todas horas". En el 14, el propio Molkas narra las dificultades que implicó tener su primera relación sexual a causa de los senos: o bien se trataba de una prostituta que no estaba dispuesta a que Molkas tomara el lugar de un bebé de pecho, o bien de otra que carecía de pechos. En fin, lo extravagante de la conducta de este personaje radica en que consiguió consumir su primer acto sexual gracias a que una quinta o sexta prostituta lo amamantó (literalmente). En el capítulo 20 se nos cuenta una broma que idean Molkas, Fabricio y Palinuro. ésta consiste en robar penes del anfiteatro de la Escuela de Medicina, ponérselos y fingir que a Molkas le da un ataque de epilepsia durante el cual saca unas tijeras y lo corta en dos. Hace esto delante de unas señoras que están en el departamento de perfumería del Palacio de Hierro. Su objetivo era escandalizar a las personas que vieran la actuación, y lo lograron. Hay que anotar que una vez más el humor y la alusión a elementos de la cultura popular mexicana se encuentran presentes en todas estas acciones.

En la menipea, decíamos en los puntos siete y ocho, es frecuente que se combine géneros diferentes y que se mezclen discursos en prosa y en verso, siendo ambos discursos fundamentales para lograr una diversidad en el estilo. En Palinuro de México tenemos ejemplos de los dos mecanismos. Todo el capítulo 24 es una pieza de teatro, y en algunas partes del texto encontramos inserciones de poesía (una de ellas, que es un poema de Octavio Paz, aparece en la misma obra de teatro). Creemos que en el caso de esta novela no hay que esperar únicamente la aparición de un discurso en verso para estar ante

un lenguaje poético. Del Paso, además de incluir versos de otros poetas en ciertos pasajes de su narración sin que nos "avise" de ello, trabaja en numerosos momentos una prosa que nosotros calificaríamos de poética. A continuación daremos ejemplos de ambos casos. En la página 340 nos encontramos con una alusión a Nerval (de su poema "El desdichado") en la siguiente descripción:

Y Molkas se acercó a la ventana y con los ojos fijos en el redondo y negro sol de la melancolía que se ocultaba tras la realidad...

Por lo que toca a nuestro segundo señalamiento, que paradójicamente no es fácil de ejemplificar por haber tantos pasajes de dónde escoger, veamos lo que Del Paso escribe en la página 80:

Y sabía también que si por arte de magia se hubiera transformado de pronto en los elementos primarios que componían su cuerpo, se hubiera hecho agua o menos que agua: viento y polvo...

Y en la página 140:

Esta novia, que había nacido para hacer el amor con Fabricio, se llamó Celia, se llamó Carmen, se llamó Carla y Catalina, pero siempre fue la misma: una mujer sin rostro, y no obstante con ojos grandes y amazónicos poblados de espasmos...

La última característica de la menipea que nos queda por tratar es la que se refiere a la presencia de sucesos de la época y la alusión a personalidades contemporáneas. Ya hemos señalado la aparición de un hecho importante de la historia de México, el movimiento del 68, sobre el cual Del Paso nos habla en diferentes partes de la obra y al que le dedica todo el capítulo 24. En este

capítulo, los personajes de la Comedia del Arte reproducen fragmentos de discursos del presidente, del secretario de defensa, del regente de la ciudad, los que intercalan en sus parlamentos. (17) Nuestro autor dedica también una parte extensa del capítulo 23 para hablar del movimiento, cuando Palinuro explica la actitud del gobierno, la situación del país (sin dejar de mencionar las Olimpiadas y la preocupación del gobierno por el desprestigio de México a los ojos del mundo) y el punto de vista de los estudiantes. Nunca dice los nombres de las autoridades que intervinieron en el suceso, pero es posible saber de quién se trata por las partes de los discursos o por frases que, como ya anotamos, Del Paso introduce (por ejemplo, el "todo es posible en la paz" de Díaz Ordaz que aparece en la página 542 en boca de Palinuro).

Para terminar quisiéramos hacer notar que algunas de las partes que se ocupan de este hecho histórico están cargadas de ironía. Veamos, por ejemplo, lo que dice Palinuro en la página 543:

Y cuando el general que no tenía ningún ojo de vidrio hizo un llamado a la ley y el orden y pidió el apoyo de la Cámara para el señor presidente, ese hombre solitario que carga sobre sus espaldas las enormes responsabilidades de toda una Nación -dijo- lleno de misericordia exacta para su pueblo descalzo, sus juanes valientes y una juventud descarriada que él trata de arrastrar al buen camino a punta de consejos...

Y Del Paso después se burla, pues cuando estas palabras son ovacionadas, la gente de la Cámara aplaude de tal manera que "el caliche se desprendió de la cúpula" y cayó sobre las calvas venerables de los veteranos de la revolución.

Como puede verse por lo expuesto hasta aquí, Palinuro de México es una novela que participa ampliamente de la visión carnalesca del mundo. Es probable que los aspectos estudiados en este capítulo sirvan sólo como una introducción a un tema que es muy amplio y complejo y más tratándose de un texto como el Del Paso en el que el carnaval es únicamente una de sus múltiples facetas.

NOTAS

1 Cfr. capítulo 2, parte 4.

2 Bajtín [1986], p.172.

3 Ibid., p. 174.

4 Bajtín [1974] señala que una de las diferencias esenciales entre la risa carnavalesca y la risa satírica estriba en que el autor satírico, que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y convierte a la risa en un fenómeno particular, mientras que la risa carnavalesca expresa una opinión sobre el mundo en evolución en el que están incluidos los que ríen (cfr. p. 17). Éste es un aspecto difícil de estudiar, pues la risa se ha ido transformando con el paso del tiempo. En el grotesco romántico, por ejemplo, la risa sigue siendo universal y liberadora, pero ya no tiene una fuerza generadora. Nosotros pensamos que Palinuro de México, aun cuando es una obra contemporánea y en esa medida necesariamente tiene una concepción de la risa que pertenece a este siglo, comparte hasta cierto punto las características de la risa carnavalesca y de la época romántica, pero no de la risa satírica como la define Bajtín.

5 ¿Será una simple coincidencia que muchas de las acciones de Palinuro de México se lleven a cabo en la Plaza de Santo Domingo?

6 Cfr. Fernando Berítez [1970].

7 Jorge Portilla [1984].

8 Bajtín [1974], p. 65.

9 Bajtín [1986] considera la corrida de toros como otro de los festejos carnavalescos. Cfr. p. 185.

10 Cfr. Bajtín [1974], cap. I.

11 Si consideramos la importancia de la medicina en este obra, no podemos dejar de señalar una concepción de carácter universal en el Renacimiento que atribuía a la risa cualidades curativas; se decía que la risa distingue al hombre del animal y "se relaciona con el tratamiento y cura de los enfermos". (Cfr. Bajtín [1974], p. 69, en una cita que hace de El mimo, de Reich.

12 L. Pinski, "La risa de Rabelais", en El realismo de la época renacentista. Citado por Bajtín [1974], p. 127.

13 No pretendemos menospreciar la originalidad de Falinuro de México al hacer estas comparaciones. Sólo tratamos de apoyar la idea de que Del Paso quiso participar de la risa de Rabelais y dejar de lado, en lo posible, la risa del siglo XX que con frecuencia es hiriente y desesperanzada.

14 Quizá sea importante anotar que no creemos que Del Paso haya considerado en forma consciente la utilización de este género. Más bien pensamos que como incluyó en su obra muchos elementos carnavalescos, la menipea fue surgiendo en la medida en que se trata de un género cómico-serio que está impregnado con una percepción carnavalesca del mundo.

15 Bajtín [1986], p. 161.

16 Ignacio Trejo Fuentes [1980].

17 Cfr. Falinuro de México, p. 580.

CONCLUSIONES

El libro de Fernando del Paso que aquí hemos estudiado es una de las grandes contribuciones al barroco mexicano. Su carácter barroco es claro en la medida en que los elementos propios de este estilo -suplemento sinonímico, parodia, intratextualidad, connotación, etc.- orientan el desarrollo y la proliferación de su discurso narrativo. La obra de arte barroca, como un todo unitario, se quiere símbolo del universo, por lo que siempre está presente un afán hacia lo ilimitado, hacia lo absoluto, y en su trayectoria trastoca el orden normal de las cosas. En Palinuro de México vimos cómo su autor aprovecha todas las libertades que le da la novela en cuanto género, y cómo al mismo tiempo infringe el género mismo para conseguir la máxima libertad de la palabra y así abarcar lo más posible dentro de su mundo narrativo, todo esto en una estructura sólida y espléndida. En esta obra, cualquier asunto se lleva a un desbordamiento que hace que nunca se toque fondo y conduce a una prolijidad ilimitada y prodigiosa tan cercana al "horror al vacío".

Un rasgo sobresaliente de Palinuro de México es su extenso y magistral manejo de la parodia, considerada como un equivalente a la intertextualidad. En esta obra parece como si el mundo de ficción que se crea no se bastara a sí mismo y por lo tanto la novela ofrece constantemente, mediante la referencia explícita o implícita a otras obras, nuevas lecturas que se presentan en

forma simultánea enriqueciendo el abigarrado mosaico de su escritura al lograr la convivencia de una pluralidad de voces, de géneros y de discursos. Innumerables son los intertextos en Palinuro de México que generan nuevos significados al transformarse y absorberse en la obra de Del Paso. Y estos intertextos remiten a ámbitos de la cultura tan lejanos como la medicina, la literatura, el medio publicitario, la pintura, tal como lo vimos a lo largo de este trabajo.

En el barroco, el círculo pierde su predominio como la figura geométrica y en su lugar se coloca la elipse, en la que hay dos centros en lugar de uno. El hecho de que Palinuro no sea el protagonista conformado como individuo sino que se complementa con las características de otros personajes, sufra desdoblamiento, por momentos tenga la identidad de Walter, Molkas o Fabricio, nos hace pensar en un posible deseo voluntario del autor por desplazar el centro único, "irradiante y luminoso", característico de la novela clásica. La elipse, figura geométrica, está directamente emparentada con la elipsis, figura retórica, y en ambas se puede apreciar la supresión de algo. A Palinuro se le ha elidido la calidad de héroe y en su lugar se le ha otorgado la posibilidad de desdoblarse/desbordarse en una perturbación del orden normal de las cosas tan común del barroco.

Palinuro de México, en tanto que obra barroca, participa ampliamente de la visión del mundo propia del carnaval. En este fenómeno, típico de la cultura popular, son abolidas las leyes que la vida normal sigue y en su lugar aparece un nuevo tipo de relación entre las personas, los valores, las ideas, subvirtiendo las jerarquías y renovando la realidad. En la literatura, la carnavalización permitió la posibilidad de conjuntar géneros,

estilos, sistemas de pensamiento. Palinuro de México constituye un soberbio ámbito en el que el espíritu disruptor del carnaval encuentra eco a muchos niveles y se relaciona directamente con otras esferas de la cultura popular mexicana imbuidas de lo carnavalesco, como son el albur y el relajó. El lenguaje de esta obra contiene en forma esencial a la risa, característica carnavalesca de gran importancia; en él, encontramos innumerables juegos de palabras, burla, ingenio, ironía, con lo que se logra relativizar la realidad al unir lo superior y lo insignificante, lo sagrado y lo profano, la más alta erudición y las burdas, si bien afortunadas, creaciones publicitarias. También en el manejo de cierto tipo de vocabulario Palinuro de México se inserta en lo carnavalesco. Están, por ejemplo, lo escatológico en relación con el ciclo vida-muerte-nacimiento, la unión inusual de elogios e injurias, la mención de productos comerciales que nos remiten a los pregones del carnaval.

Asimismo, en esta obra se reúnen algunos de los rasgos más distintivos de la sátira menipea, género que fue uno de los primeros conductores de la visión carnavalesca de la literatura. Encontramos la libertad ante la verosimilitud, la abundancia de la invención y la fantasía, la representación de estados anormales, la violación a las reglas establecidas, etc.

Con Palinuro de México Fernando del Paso lleva hasta sus últimas consecuencias el deseo de cambiar la realidad, transmutándola hasta abrir las posibilidades de un nuevo acercamiento a lo infinito. Con esta obra es clara la intención del arte de no permanecer inamovible: encontramos en ella la voluntad de transformar su estructura y romper con la rigidez de su lógica, para concebir a la creación literaria como una

realidad en sí misma, con sus propias leyes, temporalidades, espacios y recursos.

¿Y cuál fue el medio que Del Paso utilizó para llevar a cabo su trastocamiento radical? Nos parece que la transgresión está en la base de la transformación que propone esta obra. Qué otra cosa podemos encontrar en la esencia misma de lo barroco y de lo carnavalesco. Estos dos aspectos, relacionados tan íntimamente como ya lo hemos visto, tienen como objetivo común ir en contra del orden establecido. Ya a lo largo de este trabajo hemos hecho mención de algunos casos claros de violaciones presentes en la novela, que se extienden hasta el ámbito mismo de la literatura, cuando Del Paso rechaza cualquier modelo novelesco.

El objetivo fundamental de este trabajo ha sido establecer un contacto inicial con Palinuro de México, conscientes de que no abarcaríamos la multiplicidad de facetas que integran esta obra de Del Paso y que nuestra investigación no sería sino una mera aproximación a una novela que se caracteriza por la riqueza de su discurso. A pesar de ello, confiamos en que este primer paso nos sirva como un punto de partida para un estudio más amplio sobre un autor al que, en términos generales, no se le ha otorgado la atención que merece, pese a la importancia de su obra dentro del desarrollo de la literatura en nuestro país.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Fernando del Paso

- PASO, Fernando del [1966], José Trigo, México, Ed. Siglo XXI editores, 536 pp.
- PASO, Fernando del [1980], Palinuro de México, México, Editorial Joaquín Mortiz, 651 pp.
- PASO, Fernando del [1987], Noticias del Imperio, México, Ed. Diana, 670 pp.

Obras de consulta

- ADQUM, Jorge Enrique [1984(9)], "El realismo de la otra realidad", en: César Fernández Moreno (coordinador), América Latina en su literatura, México, Siglo XXI editores, pp. 204-216.
- BAJTIN, Mijail [1974], La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, S. A., 430 pp.
- BAJTIN, Mijail [1986], Problemas de la poética de Dostoievski, México, Fondo de Cultura Económica, Breviario no. 417, 379 pp.
- BENITEZ, Fernando [1970], Los indios de México, México, Ediciones Era, 655 pp.
- CARVAJAL, Juan [1966], "José Trigo de Fernando del Paso" (entrevista), en: La Cultura en México, México, junio 8, no. 225, pp. II-III.
- GENETTE, Gérard [1980], "Homenaje a Flaubert, cien años después", en: Sábado, México, no. 132, 17 de mayo, p.3.
- HAUSER, Arnold [1985(19)], Historia social de la literatura y el arte, Barcelona, Editorial Labor, S. A., vol. 2, 412 pp.
- JOYCE, James [1983(9)], Ulises, Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 2 vols., 569 y 435 pp.

- MANSOUR, Mónica [1986], Los mundos de Palinuro, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias, Universidad Veracruzana, 103 pp.
- MARTRE, Gonzalo [1985], "El '68 en la novela mexicana", La Palabra y el Hombre, Xalapa, enero-junio, pp. 17-22.
- MOLINER, María [1981], Diccionario de uso del español, Madrid, Editorial Gredos, 2 vols., 1446 y 1585 pp.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio [1980], "Palinuro de México de Fernando del Paso", en Vuelta, México, marzo, no. 40, vol. 4, pp. 42-44.
- NABOKOV, Vladimir [1983], Curso de literatura europea, Barcelona, Editorial Bruguera, 543 pp.
- PASO, Fernando del [1982], "Autoentrevista", en: Revista de Bellas Artes, México, Tercera Época, abril, pp. 26-31.
- PORTILLA, Jorge [1984], Fenomenología del relato, México, Biblioteca Joven (FCE/CREA), 213 pp.
- RUFFINELLI, Jorge [1979], "Entrevista con Fernando del Paso", en: Vuelta, México, diciembre, no. 37, vol. 4, pp. 45-47.
- SARDUY, Severo [1969], Escritos sobre un cuerpo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 109 pp.
- SARDUY, Severo [1974], Barroco, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 122 pp.
- SARDUY, Severo [1984(9)1], "El barroco y el neobarroco", en: César Fernández Moreno, op. cit., pp. 167-184.
- TREJO FUENTES, Ignacio [1980], "El que despalinurice a Palinuro será un buen despalinurizador" (entrevista), en: La Semana de Bellas Artes, México, no. 138, 23 de julio, pp. 7-11.
- TREJO FUENTES, Ignacio [1982], "Revisión de Palinuro de México", en: Excelsior, México, sección cultural, LXV, 23, 29, 30 y 31 de julio.

INDICE

Introducción.....	1
Fernando del Paso y <u>Palinuro de México</u>	6
<u>Barroco (Un análisis de <u>Palinuro de México</u> siguiendo a Severo Sarduy)</u>	34
Carnaval.....	57
Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	85