



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



## EL EROTISMO EN PALINURO DE MEXICO

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA  
LITERATURAS HISPANICAS  
P R E S E N T A  
GERARDO HAZAEL PIÑA MENDEZ





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 esta 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.



# **El Erotismo en *Palinuro de México***

**por Gerardo Hazael  
Piña**

Quiero contarte mamá. Quiero platicarte un poco de estos cinco años:

Comienzo por decir lo inabarcable; la contendencia de los muros de la Facultad de Filosofía y Letras, sus pasillos, su gente. Por ejemplo Federico Álvarez, el mejor maestro que tuve y quien desde hace cuatro años puso en duda el enorme prestigio de su gusto literario: fue la primera persona en considerarme un escritor. Está Romeo Tello, quien nunca puso en duda su gusto literario, pero sí el cariño que tiene a su propio nombre, porque creyó casi a ciegas en mi capacidad y conocimiento de la Literatura y me abrió con ello la puerta de la primer aula a la que ya no entré como alumno. Está Greta, quien me enseñó en los primeros cincuenta minutos de su clase lo que es la Filosofía (sigo atrapado en ese instante). Están Aurora y Gaby, quienes me dieron mucho de su tiempo y paciencia a cambio de mis prisas, de mis quejas. Hay maestros como Aurelio, Silvia Vázquez y Ana María Morales, quienes —decir que cambiaron mi destino sería incorrecto— me dieron un destino en las letras.

Mamá, hay amigos que dejaron sus voces grabadas en los pasillos de la Facultad, en el alcohol de las Islas. Lo sé porque aunque algunos ya no están ahí, he podido escucharlos hace apenas unos días: Abraham, Eduardo y Víctor (quienes poseen el extraño don de ser además de amigos, compañeros), Maribel, Valeria, David, Miguel, Geovana, Norma (que me enseñó a beber la poesía), Alejandro Vidal, Iliana y Myrna (aunque abrevie su nombre, ella ocupa otra página incompleta; una maravillosa que entre los dos seguimos escribiendo). También están otros amigos como Tania, Pablo, Mariana (de quien recibí el sueño más hermoso de estos cinco años), Ennio, Murat, Rodrigo, Luz (quien me dio un gran apoyo y el dibujo más importante de mi vida), el maese David que ha compartido conmigo tanto su saber de la música como de la amistad a mares, a ratos, al lado (no en vano es el maese). Alejandro, Luis y Óscar Durán (porque han hecho tanto contagiándome sus ganas), Vanessa Monsiváis, que me dio alojamiento en su soledad y en la mía, Óscar Aguirre, que me enseñó a leer aunque yo ya tenía diecisiete años de edad. Sigo sin aprender, pero él sigue enseñándome. Eduardo Chávez, de quien aprendí que mucha gente hace música sin saberlo. Eduardo Espinoza nunca me dijo que lo hiciera, pero su amor por educar me hizo seguir estudiando. Y David Roque, con quien he jugado pocas veces al ajedrez, pero gracias a eso aprendí que el tablero se expande, que se derrama en ciertos libros y ciertas calles

Mamá, hay personas que te son más cercanas y que me han apoyado mucho también. Mi tío Fákir es uno de ellos, aunque tiene un defecto: nunca se puede decir qué pesa más en él; su sencillez o su bondad. Mi abuela, que me acogió en su casa y me regaló las tardes más divertidas del mundo. Mi abuelo, que me acogió en sus libros y me llevó de la mano —una mano que

estando lejos es firme, estrechable, cariñosa— a conocerlos. Mi tío Vicente, de quien he recibido el cariño más honesto y una complicidad infantil inagotable. Mi tío Pancho, a quien siempre he querido como a un libro de cabecera. Ricardo Juárez, un tío con el que puedo compartir las letras y el cine. Nayla, que siendo tan buena amiga tuya nos levanta el ánimo a los dos y Arnoldo, ese extraño genio matemático, filósofo y sobre todo excelente compañero.

Ma. Elena, mi hermana, que al ayudar a niños discapacitados me recuerda que cada logro sólo se mide por el esfuerzo, no por otros logros.

Anahí, el único poema que es capaz de escribirse a sí mismo sin pronunciar palabra; alguien que hace tiempo quiso mostrarme el universo, pero ese día no pude voltear, no pude dejar de mirarla.

Mi padre, un hombre que me sigue sorprendiendo por su enorme dedicación y constancia, por sus ganas de aprender; un hombre por el que junto contigo, no daría mi vida, sino lo que de ella y del mundo valen. Mamá, de ti no he querido hablar mucho porque basta nombrarte para saberte en cada instante, para sentir tu apoyo desde siempre. No me pidas que te agradezca tantas cosas porque tendría que cambiar el mundo y dártelo. Acepta lo que significa este trabajo como un abrazo, como una dedicatoria.

Hay alguien a quien quiero agradecer palabra por palabra. A Cortázar, Borges, Sor Juana, Shakespeare, Poe, Homero, Saramago, Wilde, Nietzsche, María Zambrano, Quevedo, Rulfo, Kafka, Quiroga, Calvino, del Paso, Leonardo, Van Gogh, Lautrec, Rubens, Siqueiros, Miguel Ángel, Einstein, Newton, Duke Ellington, Thelonious Monk, Beethoven, Charlie Parker, Miles Davis, Louis Armstrong, Clapton, B.B. King, Los Beatles, Los Stones, Serrat, Lenny Kravitz, Led Zeppelin, Janis Joplin, Joaquín Sabina, Soda Stereo y Radio Futura. Si el mundo gira no es por ellos, es por lo que han hecho.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
I. RECEPCIÓN DE PALINURO	7
II. LA PALABRA	20
III. DIONISIO, APOLO, EROS	
1	43
2	46
3	56
4	69
IV. CONCLUSIÓN	92
BIBLIOGRAFÍA	96

## INTRODUCCIÓN

He leído las novelas de Fernando del Paso y he hallado en ellas un quehacer literario muy particular. Fernando del Paso no tiene tantos lectores como otros escritores mexicanos (Sabines, Rulfo, Fuentes), y aunque *Noticias del Imperio* le ha ganado bastantes, no deja de ser un escritor poco leído en nuestro país. Sin duda la enorme extensión de sus obras puede ser un motivo, pero no me parece suficiente. En todo caso sería más común encontrar lectores de *Linda 67*, ya que es una excelente novela policíaca y de breve extensión, y no es así. Esto me llevó a pensar respecto al lugar que tiene del Paso en nuestras letras y debo decir que es sumamente variable (porque variables son las perspectivas). Sin duda del Paso es un narrador a la altura de Juan Rulfo o Carlos Fuentes, pero su fama dista mucho de la de ellos. Sin ocuparme en dar razones inequívocas, me parece que es un autor que exige mucho a sus lectores y por ello es que tiene pocos. En sus obras hay una constante referencialidad a motivos y conceptos provenientes de múltiples campos: historia (*Noticias del Imperio*), medicina, filosofía y arte (*Palinuro de México*), léxico especializado de mexicanismos (*José Trigo*), y la poesía de Federico García Lorca (*La muerte se va a Granada*), por ejemplo. Una parte de la recepción literaria de *Palinuro de México* en nuestro país —aunque también refiero un poco lo sucedido en Francia y Estados Unidos— es lo que muestro en el primer capítulo de este trabajo. En él doy algunos ejemplos de reseñas periodísticas que hablan sobre la novela y comento sobre ellas con la intención de hacer notar las semejanzas que hay entre las distintas notas, así como un cierto estancamiento en las opiniones.

El lector de *Palinuro de México* tiene ante sí un texto difícil de clasificar, ya que si vemos esta obra como una novela en un sentido tradicional, puede que no se ajuste cabalmente a esa definición. El hilo conductor es vago y la estructura débil. Algo similar a lo que ocurre con *Paradiso* de Lezama Lima. En cambio, si vemos cada capítulo como una unidad que mantiene una relación con los otros, pero que explora una forma distinta de abordar el gran tema del cuerpo, encontramos un texto fascinante e interminable. En el segundo capítulo, “La palabra”, hago un análisis de los procesos estilísticos más

comunes a que recurre del Paso para construir las imágenes de la novela, sobre todo aquéllos que tienen que ver con el erotismo. La enumeración y la negación son algunos de ellos, pero hablo de los mecanismos en general, partiendo de la referencialidad de los conceptos y del léxico empleado por el autor. Cuál es la posible intención del autor al emplear un léxico tan abundante de la medicina y del arte; cómo funciona al volverlo Literatura y parte esencial de la novela. Todo ello apuntando hacia una posible interpretación de la obra en su conjunto, ya que con frecuencia se mira a *Palinuro de México* como una obra compleja porque los referentes metatextuales que aparecen en ella son muchos y más bien propios de la erudición. Y así paso directamente a abordar el erotismo como el tema central de este trabajo.

En toda la obra podemos encontrar tres hilos conductores principales: el primero es el léxico empleado en ella; en cada página del Paso utiliza un lenguaje propio de la medicina en sus distintas ramas (patología, fisiología, anatomía, etcétera), de la filosofía y del arte principalmente. El segundo es el humor, que va desde juegos de palabras como las aliteraciones hasta un humor negro como el expuesto en el capítulo "La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos". El tercero sería el erotismo, pero no el reflejado únicamente en las escenas de amor y sexo tan frecuentes en la novela, sino en el propio estilo de la narración. La novela se nos muestra como un gran cuerpo humano que permite ser explorado desde varias perspectivas, pero en todas ellas el erotismo puede funcionar como una de las más importantes y enriquecedoras. Es éste el propósito del presente trabajo: proporcionar un análisis del erotismo en varios niveles de lectura para enriquecer la mirada de algún lector.

El erotismo aparece desde la creación misma de la novela. El acto de escribir es el primer acto erótico porque en él se involucran los sentimientos, las pasiones y el juego. El segundo es el que conforma una combinación de elementos de carácter masculino y femenino en el artista y en los personajes. El tercero es el erotismo que viven los personajes y que se da en el goce que muestra el autor en el lenguaje y en la búsqueda constante de nuevas formas para hablar del amor, de la pasión y del juego. Para el primer nivel de análisis me he basado en el concepto de artista que expone

Nietzsche en su libro *El nacimiento de la tragedia*<sup>1</sup>; de él he tomado la importancia del arte trágico como producto de una fusión de los instintos apolíneo y dionisíaco del creador para lograr una obra que resulte universal y que rescate la esencia del sentido humano del arte. El arte habrá de ser para Nietzsche (desde esta perspectiva) una creación que excluya todo carácter de idealización metafísica. En *Palinuro de México* vemos una constante exploración del cuerpo humano, de sus padecimientos y manifestaciones; siempre acompañada de la poesía, el juego, la ciencia y la filosofía, bajo un ritmo que cambia constantemente. Conforme avanzan las imágenes, unas nuevas se superponen manteniendo la sorpresa y el deleite poético, pero borrando prácticamente aquéllas recién construidas líneas atrás. Desde luego no pretendo decir que Fernando del Paso haya retomado el concepto de artista trágico de Nietzsche, pero me parece que en buena medida hay la misma actitud, ya que combina una investigación y un gran conocimiento de conceptos de disciplinas científicas para darles vida literaria. Este autor logra la conjunción de una obra artística con el rigor científico al que alude Nietzsche en su obra, pero conservando las ideas de finitud, juego y un ritmo que permite una sucesión de imágenes y conceptos que se renuevan constante y sorpresivamente.

Para el segundo análisis, el del carácter masculino y femenino en el artista, me he basado en el libro *El erotismo* de Lou Andreas-Salomé. En él, la autora habla de las diferencias fundamentales entre el hombre y la mujer en el acto erótico y en la creación artística. En estas diferencias yo he tomado al “hombre” y a la “mujer” de manera simbólica; como dos partes integrales del artista independientemente de que éste sea hombre o mujer. Lo anterior porque un análisis puntual del comportamiento masculino y femenino en la realidad, se aleja mucho de la intención de este trabajo y requeriría un estudio de tipo psicológico, también porque los enfoques esencialistas ya quedaron superados. Pero los elementos que aparecen en sus descripciones se ajustan al análisis erótico desde la perspectiva del artista; tomar una parte masculina y una femenina para hablar del acto erótico resulta necesario y pertinente. No requerimos hablar de cada

---

<sup>1</sup> La ficha bibliográfica de las obras mencionadas en esta Introducción aparecen completas en los capítulos siguientes al calce y también al final del trabajo en la Bibliografía.

hombre y mujer para hablar de la relación masculina y femenina. La visión de un artista puede contener ambas y de hecho combinarlas al momento de crear sus obras y personajes.

Respecto al erotismo que viven los personajes, me he limitado a exponer algunos de los momentos de la novela (dado que son demasiados), mostrar las distintas maneras en que éste es vivido por ellos y analizar los procesos mediante los cuales el autor construye estas imágenes y relaciones eróticas, desde una perspectiva que combina el carácter filosófico y el literario. Encontramos el amor, la pasión y la ternura fusionados. Todo representado por el constante juego con el lenguaje que hace del Paso en la novela. Los constantes hallazgos poéticos del autor son de vital importancia para toda la novela, pero en especial para lo referente al erotismo, ya que son muchos los momentos en que éste aparece y sin embargo cada ocasión es distinta, siempre ocurren las cosas de una forma sorprendente.

Del tema del humor sólo he dado algunas señales porque su importancia requiere de una tesis aparte. Por ello no hablo de la relación de Palinuro con sus amigos Molkas y Fabricio, ya que es ahí donde se evidencia en mayor grado el humor de la novela, pero son capítulos que no se relacionan tan estrechamente con el erotismo. De igual forma ocurre con el capítulo de “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy” y con “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. Son capítulos que por sí solos podrían dar materia para estudios independientes. De hecho, “Palinuro en la escalera” se publicó como una obra de teatro aparte de la novela. Acerca del misterio del narrador de la obra (ya que en ocasiones Palinuro parece desdoblarse) Lilia Bendayán en su trabajo *Palinuro de México*, ha hecho un análisis e incluso ha distinguido a más de un Palinuro en la novela; por supuesto, partiendo del Palinuro que aparece en los cantos VI y VII de la *Eneida* de Virgilio. Por eso es que no me he ocupado de hacerlo de nuevo.

Finalmente me gustaría hacer una aclaración respecto al manejo de las fuentes. He revisado los libros de crítica acerca de la obra de del Paso, pero casi ninguno me ha parecido útil o pertinente para este trabajo y por ello aparecen en la bibliografía crítica, pero no así en el texto. El único trabajo que se relaciona directamente y que además constituye un excelente análisis de la novela es el de Mónica Mansour, *Los mundos de*

*Palinuro*, publicado por la Universidad Veracruzana. Sin embargo, aunque ahí también se aborda el tema del amor y del erotismo, se hace de manera completamente distinta. Asimismo debo decir que he tenido cierta dificultad para citar partes de la novela porque el propio estilo del autor hace que se vuelva complicado saber dónde es pertinente cortar la cita que se utiliza como ejemplo. Por ello hay citas que ocupan a veces más espacio que el texto principal. La edición de *Palinuro de México* en que me he basado para la tesis es la de Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 1999. Para evitar un constante llamado a pie de página me he limitado a poner entre paréntesis el número de página correspondiente a esta edición en cada caso.

## I. RECEPCIÓN DE PALINURO

*“Lo primero que se me ocurre decir es que la crítica literaria no existe en México. Sin embargo, ésta es una verdad a medias. Hay en nuestro país personas ampliamente capacitadas para ejercer una crítica literaria de altura, sólo que no se ocupan de ella o lo hacen en ocasiones muy raras. Los llamados críticos actuales, por otra parte, no hacen sino reseñar los libros de una manera superficial, o dedican sus columnas a la chismografía”.*

Fernando del Paso en *Punto de partida* número 5, página 42.

El propósito de este capítulo es presentar algunas reseñas que ayuden a dilucidar la recepción de las obras de Fernando del Paso y especialmente de su novela *Palinuro de México*. La razón por la cual formulo un análisis a partir de reseñas es porque considero que éstas son el primer eslabón de una cadena de recepción literaria. Cuando una obra es publicada, lo primero que sabemos de ella se da a través de la reseña. *Palinuro de México*, la segunda novela del autor, fue publicada por primera vez en el año de 1977 en España por la editorial Alfaguara. El original recibió el premio de Novela México en 1975, pero por extrañas razones no se publicó en nuestro país sino hasta 1980 por la editorial Joaquín Mortiz (el tiraje fue de cinco mil ejemplares y tardó diez años en agotarse. Esto equivale a un promedio de 500 ejemplares por año. ¿Cuántas personas dedicadas a la lectura crítica, académica o aficionada había en nuestro país en 1980? ¿Cuántas hay ahora que hayan leído *Palinuro*?); en 1982 recibió el premio internacional de novela Rómulo Gallegos en Venezuela; en ese mismo año aparece la versión portuguesa (Difel) y en 1985, la francesa (Fayard) recibiendo el premio a la mejor novela extranjera. Premio que hasta entonces ningún mexicano había ganado. Posteriormente fue traducida al Inglés, Alemán y Holandés.

Fernando del Paso forma parte de una lista en la que podemos incluir a José Carlos Becerra, Marco Antonio Montes de Oca, Josefina Vicens y Francisco Tario: escritores que se leen muy poco o nada en nuestro país y cuyas obras son excelentes. ¿Cuál es el motivo? ¿Cómo nace la recepción literaria de una obra en México? ¿Quién o qué nos aleja de estos autores? Analicemos algunas posibles respuestas:

Si una editorial ya decidió publicar la obra del autor (esto es el final de un largo y penoso proceso que no es mi intención describir), entonces se anuncia la presentación del libro en los medios de comunicación masiva y se añaden comentarios de gente “informada” o “profesional” del medio literario, en donde invariablemente se dicen maravillas —también invariables— de la obra. Lo anterior se acentúa si la obra ganó algún premio. El premio se acentúa si la casa editorial es grande y el autor famoso (no bueno ni malo: famoso). En cualquier caso, la obra queda cubierta por una densa capa de palabrería y lo que es peor, en muchos lectores esa palabrería se convierte en lo que han de buscar ¡y encontrar! al terminar de leer la obra. En una primera etapa, la obra es un vehículo para hablar del autor. Con el paso del tiempo —meses, años y en ocasiones siglos (recordemos el caso de Sor Juana y de Góngora)— la obra adquiere su verdadero peso dentro de la historia de la Literatura y a través de ella o de otras, también el autor. Este paso del tiempo o la historia literaria misma no son otra cosa que la recepción literaria. Somos los lectores los segundos, las horas, los siglos en que transcurre la Literatura. ¿Todos los lectores?

Aquí surge el primer problema y para despejarlo propongo dos tipos de lectores: Los que se acercan a la obra, la leen con atención y procuran determinar sus características a través del conocimiento previo o posterior de los referentes externos de ésta para un mayor disfrute y una mejor apreciación, y los que no; los que leen sin proponer una interpretación del texto. Estos últimos se centran en el mero goce y disfrute de lo que la obra les depara. Los lectores del primer tipo son los que pueden proporcionar una teoría o una crítica literaria, y es ésta la que da con frecuencia una ubicación de la obra dentro del panorama literario cuando acaba de ser publicada o después de algún tiempo. La calidad de una obra y la cantidad de ejemplares vendidos son cosas distintas que rara vez coinciden, así como los profesionales de la Literatura y los verdaderos críticos.

Una interpretación parte necesariamente de un sentido literal. Conforme avanza la lectura de un texto se van haciendo conjeturas sobre los significados de las frases, imágenes y figuras retóricas que en él aparecen. Acto seguido se procede a elaborar un análisis que presente una estructura de sistema en el cual se van a registrar las relaciones halladas entre el texto y determinado campo conceptual o teórico designado. Al resultado de esto podríamos llamar interpretación<sup>2</sup>. Es decir, hay tantas interpretaciones como posibles sistemas de relaciones semióticas<sup>3</sup> (semánticas) puedan elaborarse para analizar una obra. La intención de quien elabora un análisis puede acercarse más al campo de la teoría o de la crítica, pero sin abandonar nunca un primer acercamiento conjetural o de “sospecha” frente al texto.

“Naturalmente también una lectura crítica es siempre conjetural o abductiva, por lo que tampoco la definición de un “idolecto abierto” de la obra [...] (es decir, la determinación de la matriz estratégica que lo hace susceptible de muchas interpretaciones semánticas) podrá ser nunca única y definitiva. Pero debemos distinguir entre utopía de la interpretación semántica única y teoría de la interpretación crítica (que se propone conjeturalmente como la mejor, pero no necesariamente la única) como explicación de por qué un texto consiente o estimula interpretaciones semánticas múltiples”.

Las interpretaciones críticas son entonces infinitas, pero no por ello todas son válidas o correctas. Después de haber leído *Palinuro de México* se puede realizar una interpretación que busque señalar las relaciones que existen entre la historia de la medicina, la anatomía y los estados de ánimo de Palinuro y Estefanía, cuyos resultados pueden ser interesantes, aburridos, correctos, parciales, etcétera, pero de ninguna manera impertinentes. En cambio, si se busca la influencia de la literatura maya en el estilo de del Paso, se construye una interpretación posible, pero definitivamente errónea, inválida y sobre todo inútil. Si bien el número de interpretaciones posibles de la novela en cuestión es inmenso, no es infinito, ya que el valor de interpretar radica en la pertinencia y en la relevancia que el análisis tenga en la lectura de la obra, y aquí parece cerrarse un círculo

---

<sup>2</sup> Para una referencia precisa del concepto de “interpretación” en el que me he basado, consultar la bibliografía concerniente al próximo capítulo de este trabajo.

<sup>3</sup> Umberto Eco distingue semiótica de semiótica, porque mientras la última tiene que ver con la relación de los símbolos incluyendo la crítica y apreciaciones que de éstos se hacen; la primera relaciona los símbolos con respecto a sus distintos significados

necesario: Somos los lectores quienes elaboramos dichos análisis, y somos nosotros también los que tomamos en cuenta dichas interpretaciones al momento de leer o releer un texto. Es decir, las teorías y las críticas de una obra, al estar dirigidas a nosotros mismos, constituyen un campo abierto, de debate y de enriquecimiento que fácilmente puede alejarse de la obra misma a que alude y alcanzar nuevos horizontes, pero quizá poco válidos o relevantes.

Segundo problema: este mundo de interpretaciones también puede alejarse de una pertinencia con respecto a la obra que se analiza, pero no porque la crítica elaborada acerca del texto halla encontrado relaciones francamente lejanas, sino también porque los lectores no se distancian un poco más de las interpretaciones previas. Tal es el caso de *Palinuro de México*. Hay bastante desconocimiento de la obra, pero se habla mucho de su gran extensión y dificultad de lectura. El concepto de novela “total” o “totalizadora” se ha convertido en un lugar común al definirla, no porque sea inexacto, sino porque pareciera que esta palabra delimitara con exactitud la potencialidad expresiva de la obra. Es cierto que en ella se trata un tema (el cuerpo humano) desde muchas perspectivas y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Y existe el concepto como algo connotado:

“Esto deriva de una concepción de la novela como mayor condensación de la vida vivida. La única forma de revivir este pasado será profundizando en él, seleccionando lo intrascendente en apariencia, pero que es, en realidad, sustancial. El talento del artista consiste esencialmente en percibir los pormenores externos que se relacionan necesariamente con una manera de ser o de obrar”<sup>5</sup>.

Pero hay muchas cosas más que definen a *Palinuro de México*; actitudes o propuestas filosóficas y estéticas que la obra propone y que muchas veces no nos detenemos a analizar porque nos dejamos llevar por el estilo con el que está construida. El consenso de la crítica al hablar de esta novela también incluye la influencia joyceana, el humor y la erudición como características; observaciones que desde luego son ciertas, pero tan evidentes, que ya no parecen decir mucho. Lo anterior se puede encontrar en distintas

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Palabra en el tiempo 214, traducción de Helena Lozano. Editorial Lumen, México. 1992, p. 38.

<sup>5</sup> Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, octava edición, Madrid, 1985, p.197.

críticas e interpretaciones que se han hecho de la obra. Desde notas periodísticas (que son de las que me ocuparé en este capítulo) hasta tesis académicas, ensayos y estudios de mayor extensión. Sin duda, las notas de periódico se encuentran en desventaja por su breve extensión y el poco tiempo con el que los articulistas cuentan para hacerlas. Pero son de gran importancia, ya que son éstas frecuentemente las que inician el proceso de recepción de una obra, especialmente cuando el autor no es muy conocido.

A continuación transcribo partes de reseñas periodísticas recogidas desde 1980 hasta el mes de abril de 1999. Me he limitado a extraer sólo aquéllas que hablan de *Palinuro de México*, porque las últimas obras del autor, así como sus exposiciones de pintura acaparan las noticias que de él aparecen. Las citas en inglés fueron extraídas del Internet<sup>6</sup>. Los originales no aparecen fechados.

“*Palinuro de México* es ante todo, una novela polifónica, desbordante, y su voracidad artística parece no tener límites. Su riqueza proviene en gran medida de la reciprocidad existente entre su recuperación de materiales literaturizables de muchas áreas del conocimiento humano y los aportes imaginativos con que compensa aquellas inagotables extracciones (...) En torno a la novela de del Paso pueden plantearse intentos exegéticos de carácter psicológico, sociológico, morfológico, lingüístico, antropológico, moral... y su resistencia a todos ellos (en el sentido inicial de ofrecer ángulos de acceso) le confieren una personalidad singularísima dentro del panorama de nuestra literatura”

Ignacio Trejo Fuentes, “Excelsior”, 29 de julio de 1982.

“Los grandes recursos (el rigor técnico, estructural, lingüístico) (...) no parecerían tan eficaces sin la participación de otro, importantísimo: el humor. En toda la novela se despliega, en diferentes graduaciones y tonalidades, un excelente aparato humorístico. Aun en los pasajes deliberadamente ‘solemnes’ y hasta ‘filosóficos’ (...) el elemento hilarante se hace presente y se desborda. El humor aparece como atenuante o como motivo de exageración anecdótica, como punto enfático o de distanciamiento. Y es, en realidad,

---

<sup>6</sup> <http://dalkeyarchive.com/paso.html>

una de las muestras más atractivas del manejo del divertimento en la tan solemne narrativa mexicana, porque surge perfectamente dosificado aun dentro de su notable abundancia: no agobia ni se ausenta totalmente, no se excede ni se evade, mantiene un ritmo casi musical y puede plantearse, si tal necesidad hubiera, como el leit motiv sobresaliente del libro".  
Ignacio Trejo Fuentes, "Excélsior", 31 de julio de 1982.

En las dos notas anteriores vemos elementos importantes como son las grandes y variadas ("ángulos de acceso") perspectivas desde las cuales se puede analizar la obra, además de la enorme importancia del humor. Esto ya comienza a dar cuenta de la gran riqueza de la novela.

"El universo de *Palinuro de México* rebasa el de sus personajes principales y abarca curiosamente, algo que está muy cercano a la construcción de una nueva sensibilidad, como en 'Cien años de soledad' o en 'El señor de los anillos', de J. R. R. Tolkien. Aquí no se trata de recapitular eventos fundamentales, ni de inventar seres míticos, pero la riqueza de lenguaje enfatiza toda una nueva actitud hacia la vida, y en este sentido, *Palinuro de México*, al igual que otros libros clave en México representa el advenimiento de cambios sustanciales en la complejidad de nuestra vida"  
José Agustín, "Excélsior", 2 de agosto de 1982.

Esta cita ya nos propone un horizonte muy abierto, incluso para quien haya leído la novela. Cuando esta nota se publicó, la mayoría de los lectores no habían conocido *Palinuro de México* (en España se publicó en 1977 y en nuestro país en 1980), pero muy probablemente sí habían leído obras de José Agustín. Es por ello que resulta más trascendente el contenido de la nota. Sin embargo, ésta deja al lector en una incertidumbre total acerca de qué es lo que puede encontrar en la novela, ya que J. Agustín menciona obras muy disímiles entre sí (*El señor de los anillos* y *Cien años de Soledad*). No hay referencia anecdótica y la conexión entre ellas resulta de una "nueva sensibilidad". Término también demasiado amplio. Se comprende la intención del reseñista, es decir, que *Palinuro de México* al igual que las otras obras mencionadas tiene una gran originalidad,

pero fuera de eso las relaciones entre ellas son mínimas. Queda fuera el ámbito de la medicina, la influencia joyceana, el humor, etcétera. Sólo hay una referencia a la riqueza del lenguaje, que ya contiene algo un poco más específico, pero a mi parecer sigue siendo una observación muy vaga.

“La novela es un cuerpo en tanto sistema y organismo, con sus partes distintas y complementarias. Y también, en tanto que es un ser con vida, descarnado y dionisiaco. El amor es un lenguaje, en tanto comunicación, pero sobretodo es el lenguaje de la literatura: el lenguaje creador y transformador que produce realidades nuevas entre seres humanos, entre objetos y entre los seres humanos y el mundo (...) Es muy importante el humor, fundamental. El personaje es un estudiante de medicina; y algunos de sus amigos también son estudiantes de medicina. La novela se ubica en muchos tiempos, entre ellos, el 68. Hay muchas alusiones a lo que fue el movimiento estudiantil y a la frustración de su final”.

Mónica Mansour en entrevista con Javier Molina, “La Jornada”, 28 de octubre de 1987.

Éste es un comentario muy importante. Especialmente por la claridad con que Mónica Mansour expresa lo que sí es esencial en el libro: la creación de nuevas realidades entre los seres humanos y los objetos, su carácter dionisiaco, los tiempos en que la obra se desenvuelve. incluyendo sus alusiones al movimiento estudiantil de 1968 y el ámbito de la medicina que impera en los personajes.

“*Palinuro de México* fue una obra literaria que comenzó a circular de manera más fluida tras la aparición de *Noticias del Imperio*. Hasta antes de su tercera obra, pese a su enorme calidad como escritor, Fernando del Paso era casi desconocido para una generación, pero como él mismo dice: ‘lo más importante es que mi público no ha cambiado. Sabemos que *Palinuro de México* es un libro que pasó desapercibido durante muchos años hasta que *Noticias del Imperio*, por así decirlo, comenzó a empujarlo; ahora la gente lo conoce más que cuando salió. Cuando el libro se lanzó al mercado entusiasmo y causo interés en algunos jóvenes de 20 años, eso me halagó muchísimo. porque lo más importante para un autor es que lo comprenda la juventud. Ese fenómeno. no obstante, se ha vuelto a repetir

en Alemania y lo mismo sucedió hace cinco años en Francia. me satisface que el libro aún siga vigente, ya que al parecer mi relación con los lectores jóvenes no ha cambiado...’ El autor explica que nunca tuvo la intención de escribir para el sector joven de la población. La intención: ‘era escribir una serie de vivencias, recrearlas... filosofar sobre la literatura, meditar sobre la vida, el amor, la muerte, la desesperanza, la soledad, la alegría y el humor; pero no sabía exactamente a quién me estaba dirigiendo, lo que sí procuré fue no escribir para escritores, aunque aparentemente *Palinuro* sea más un libro para éstos que para un público en general (...) sigue siendo un libro vigente, incluso ahora se vende más que cuando salió y aunque el mundo haya cambiado tan vertiginosamente creo que mi novela no ha cambiado la relación con su público, eso me entusiasma mucho”.

Walter Ramírez Aguilar, entrevista con Fernando del Paso, “El Nacional”, 2 de febrero de 1993.

El propio del Paso ha mencionado una característica de recepción importante: los lectores jóvenes. El público joven, aunque con menos experiencia, es en cierta forma profético, porque normalmente la juventud está manifestando su gusto literario en obras que se contraponen o que son radicalmente distintas a su generación anterior. Algo similar ocurrió con *Rayuela*, que fue muy mal recibida por la crítica, pero aceptada con gusto por los jóvenes. Esto le dio gusto a Cortázar, quien declaró que le parecía extraña tal recepción del libro porque no lo había escrito pensando en un público joven. En el caso de la novela que nos ocupa, del Paso ha mencionado también que no está dirigida únicamente a escritores aunque lo parece, y muestra un gran entusiasmo porque la relación entre la obra y su público no ha cambiado a pesar de los grandes cambios externos. Pienso que ambas cosas se deben, entre otras, a que el tema central de la obra es el cuerpo humano. Sin importar cuántos cambios ocurran en la sociedad, el cuerpo es algo que siempre nos provoca asombro tanto fisiológicamente, como en sus múltiples relaciones (filosóficas, eróticas). De ahí el gran acierto de la obra.

“La reimpresión de *Palinuro de México* se llevó a cabo por la casa editorial *Dalkey Archive*, especializada en la publicación de obras de la literatura mundial destacadas o que

marcan un estilo o tendencias nuevas (...) La nueva edición en inglés está basada en la traducción de Elisabeth Plaister, la cual se publicó en 1985 en Londres. Cada ejemplar tiene un costo de unos 15 dólares, unos 100 pesos mexicanos. Para la crítica literaria Charlotte Ines (sic), la obra de Del Paso no ha perdido ninguna actualidad, la califica de posmoderna y señala que eso le valió muchos premios en México; incluso una radionovela; así como que en Francia tuviera tanto éxito (...) La crítica literaria señaló que otra buena razón para redescubrir *Palinuro* es sus pasos de tono serio a farsa o 'commedia dell'arte' y su tendencia, al igual que el internet actual, de conectar oleadas de información desconectadas aparentemente de los hechos, y que incluye desde factores enciclopédicos hasta el libro de los records Guinness". Carlos Ferreyra, "El Universal", 24 de julio de 1996.

La conexión entre Internet y *Palinuro de México* referida en esta nota nos hace pensar en sus semejanzas. Quizá la más importante sea el número de conexiones entre lo que está escrito y aquello a lo que se alude o con lo que se le puede relacionar. En este sentido tanto la novela como el internet resultan infinitos. Sin embargo creo que la comparación es poco afortunada. Especialmente porque se incorpora el término de posmodernidad; aun cuando este concepto tiene bien claras y definidas sus características, me parece que la calificación obedece más al hecho de que en esos años estaba muy de moda y se tendía a incluir demasiadas cosas dentro de ella.

"*Palinuro de México*: libro traducido a varios idiomas y reconocido en 1987 por el diario *Le Monde* como una de las 80 novelas más importantes del mundo en los últimos 15 años." Antonio Bertrán "El Ángel", suplemento de "Reforma", 6 de diciembre de 1998.

"Drawing from a cultural cornucopia, del Paso propels *Palinuro* and his companions though the real and the imaginary realms of mythology, science, politics, social comment, the arts, advertising and pornography. [Excelente síntesis de los temas de la obra] This

labyrinthine tour de force is a fusion of Rabelaisian wit, Swiftian satire, Shakespearean invention and pastiche ranging from Hawthorne to Galdos”.

Dalkey Archive.

Las comparaciones anteriores son varias y muy diferentes entre sí: William Shakespeare, François Rabelais, Nathaniel Hawthorne, Pérez Galdós y Jonathan Swift. Sin embargo se acercan mucho al tipo de escritor que es del Paso. Quizá para muchos la comparación con estos autores sea una exageración (Shakespeare), pero en términos de estilo y de temática *Palinuro de México* bien puede estar a la altura de *Los viajes de Gulliver* o *Gargantúa y Pantagruel*, por no hablar del humor (incluso con sus dobles sentidos, su vulgaridad) que impera en las obras de Shakespeare. Es importante subrayar que aquí se mencionan influencias y referencias de autores a los que alude directamente del Paso en la novela.

“At its deepest level, the narrative of *Palinuro of Mexico* embodies a totalizing ambition, reminiscent of Joyce, to investigate the conditions of culture and knowledge, to explore the relationship between myth and history, and to demonstrate the potential of literary language to revolutionize our ways of seeing the world”.

Times Literary Supplement.

“Translucent and epic, *Palinuro of Mexico* follows in the great tradition of those universal masterpieces by Homer, Rabelais, Virgil, even Joyce. A fascinating book”.

Humanite Dimanche.

“A linguistic fun house... *Palinuro of Mexico* is... a mirror of the fascinating, festering culture of a Mexico whose complexity we can see only thanks to a book like this”.

Washington Post Book World.

En esta reseña se hace ver la obra como una muestra de la compleja cultura mexicana, y aunque sin duda hay muchos elementos nacionales en ella (especialmente de la ciudad de México), no me parece que sea el tema principal. Al contrario, la obra incluye una multiplicidad de referencias al arte y a la filosofía universal en mucho mayor medida que referentes culturales propios de nuestro país.

“[Palinuro of Mexico is] dreamlike and fantastic, filled with sensuous, poetic language, a positively orgiastic love of life, bubbling humor and a special brand of literary alchemy”.  
Los Angeles Times Book Review.

“Palinuro has been compared to Cortazar’s ‘Hopscotch’, Augusto Roa Bastos’ ‘I, the Supreme’, Jose Lezama Lima’s ‘Paradiso’, and Cabrera Infante’s ‘Three Trapped Tigers’”.  
Bloomsbury Review.

Estas comparaciones no se han mencionado mucho. Sin embargo son muy atinadas. Las obras aquí referidas comparten la importancia del juego del lenguaje y de la forma. Hay un profundo sentido y deseo lúdico, erótico y filosófico (a excepción de *Yo el supremo* donde hay también una argumentación histórica y política central).

“...This is what makes the book unique: nowhere in literature can we find a book anything like it, a book into what such vast knowledge, organized by language, has been poured in an overweening aspiration to totality... Palinuro of Mexico viewed from the perspective of future years will be perceived as a milestone in Mexican narrative for having achieved ‘passage’ through cultural barriers to what lay beyond, to universal discourse”.  
Review: Latin American Literature and Arts.

“Grotesque, macabre, and Dionysiac... Del Paso is a great and unorthodox writer”.  
Le Monde.

Después de leer las reseñas anteriores nos damos cuenta de la distinta forma de analizar y exponer en unas cuantas líneas los elementos que se consideran significativos de la novela tanto en nuestro país como en el extranjero. La comparación de *Palinuro de México* con otras obras es múltiple y con frecuencia atinada. Sin embargo algunas conexiones resultan lejanas (Galdós, Tolkien) y es que situar una obra entre las demás es un proceso necesario para analizar o interpretar. La Literatura es un sistema contenido en otro (el arte) que a su vez está contenido en otro mayor (la expresión humana), y así sucesivamente. Por lo tanto no es fácil ubicar un punto de referencia que sea único y definitivo desde el cual partir para realizar todas las interpretaciones posibles. E incluso hay obras que reducen mucho esta referencialidad por sus características de estilo, léxico empleado e intertextualidad como es el caso del *Ulises*, *Paradiso* y el propio *Palinuro de México*, y simultáneamente la abren bastante por su enorme riqueza. Buscar un consenso en todo esto es prácticamente imposible. La influencia de Joyce es algo indudable de la novela que nos ocupa, pero la de Cabrera Infante ya no resulta tan obvia como tampoco la de Lezama Lima aunque ambas pueden rastrearse sin resultar ajenas ni impertinentes. La frontera contextual se expande. Realizar una reseña adecuada y breve es algo complicado, pero de vital importancia para la recepción e interpretaciones de una obra.

Los campos de análisis de *Palinuro de México* pueden ir desde estudios léxicos, lingüísticos o retóricos hasta sociológicos y clínicos. Pero para realizar todos ellos creo que debemos convenir en que se trata antes que nada de una obra literaria. Por ello la búsqueda de elementos no literales debe partir de los procedimientos y recursos retóricos contenidos en la novela. Tal vez no todos, pero sí los más importantes y adecuados para nuestro sistema de interpretación. De lo contrario los análisis estarán utilizando más que interpretando a la obra para leer en ella lo que se quiere y no lo que se puede encontrar. Ejemplo de esto es el hecho de que muchos lectores de esta novela dicen que se trata de un estudiante del 68 que muere en las escaleras de un edificio ubicado en la plaza de Santo Domingo. Esto es cierto, pero es sólo un capítulo el que trata el asunto y es justamente una obra de teatro de autonomía absoluta (se ha publicado de forma independiente). Las referencias al movimiento estudiantil aparecen en el resto de la obra, pero son escasas y poco importantes para centrar en ellas el tema de la obra. Una interpretación de este tipo

no es incorrecta, pero sí muy parcial. Lo mismo sucedería si alguien busca un campo léxico concreto como el de la medicina sin ligarlo directamente a toda la propuesta estilística de la obra, ya que todos los datos científicos que aparecen forman parte de una estética. Por ello, para el análisis que propongo en este trabajo en los capítulos siguientes, establezco las características más importantes de la propuesta estética del autor en la obra para llegar a mi punto de interés: el erotismo. No bastaría con registrar los momentos eróticos de la novela para analizarlos independientemente. Es necesario adentrarse un poco más en el análisis de la enunciación de del Paso, para poder después construir una interpretación.

Lo visto anteriormente en las notas de periódico me ha servido de base para dicho análisis, ya que en ellas se mencionan las influencias más notorias y una perspectiva general de los temas de la obra. Tomarlas en cuenta facilita el acceso a la obra manteniendo una actitud de “sospecha”, ya que tener en mente a Joyce, Rabelais, Swift y Lezama Lima resulta importante para ir contextualizando la novela. Es imposible que nuestro horizonte de expectativas sea el mismo en todos los lectores, pero justamente los comentarios, reseñas y críticas nos aproximan a una empatía al menos en lo concerniente a una misma obra. Mi intención aquí es ir un poco más allá de los conceptos que, sin quitarles su pertinencia ni validez (totalización, novela de humor, novela enciclopédica, etcétera), me parece que se han estancado y comienzan a tener un sabor a lugar común.

## II. LA PALABRA

En este capítulo voy a tratar el tema de la palabra en *Palinuro de México*. La palabra será entendida como el acto mínimo a través del cual se construye todo texto. Digo acto porque cada palabra es motivada por una necesidad de expresión, y en el caso del texto literario, por una búsqueda que pretende comunicar un significado distinto al habitual y mostrar una estética. Cada frase, cada párrafo, cada capítulo, es el resultado de una elección. Lo que pretendo en las próximas líneas es señalar las principales formas de relacionar las palabras que del Paso eligió para su novela. Mi propósito no es agruparlas en campos léxicos o definir las fonéticamente, sino por su valor semántico y estético, esbozando un marco referencial que sirva para una posible interpretación posterior de la obra.

Para el siguiente análisis, he dejado de lado las definiciones de la palabra en un sentido gramatical, por resultar sobrentendidas e innecesarias en este trabajo. Partiré de la palabra como una parte integral de la Lengua y principalmente de su función dentro de ésta, ya que toda significación de un texto se compone de la forma en que se relacionan los enunciados, y éstos del sentido expresado a través de las palabras. En el primer capítulo de su libro *El lenguaje de la poesía*<sup>7</sup>, Jean Cohen explica lo que él llama el “Principio de negación” en la Lengua, para después orientar sus conclusiones hacia el lenguaje y la estructura de la poesía. Dado que el análisis que realiza toma a la Lengua como una entidad absoluta y como objeto de estudio, no hay impedimento en confrontar sus ideas para aplicarlas a la prosa. En las páginas 37 y 38, Cohen cita a Saussure:

“Una diferencia supone en general unos términos positivos entre los que se establece; pero en la Lengua sólo hay diferencias sin términos positivos (...) Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes respecto al sistema lingüístico, sino sólo diferencias conceptuales y diferencias fónicas de este sistema (...) los fonemas son ante todo entidades opositivas, relativas y negativas (...) cuando se dice que dichos valores [los significados] corresponden a conceptos, se sobrentiende que éstos son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. Su característica más exacta es ser lo que otros no son.”

---

<sup>7</sup> Jean Cohen. *El lenguaje de la poesía*, Editorial Gredos, España, 1993.

Con base en estas citas, Cohen afirma que la lengua está compuesta por diferencias, por conceptos binarios, pero reconoce que están las palabras cuyo contenido no admite una oposición: verde, madera, ciego, etcétera. Existe también el dispositivo de negación universal que constituye la forma negativa de los verbos y que reitera los continuos opuestos que tácitamente se hallan en un sistema lingüístico, como por ejemplo en la premisa siguiente: *x es sordo*. Si no lo es, no hay una palabra para designarlo, no hay un antónimo correspondiente. En tal caso bastaría con decir que *x no es sordo* para construir la negación de la premisa anterior y con ello sustentar la estructura binaria de la Lengua. “La Lengua no ha previsto un nombre para lo que juzga normal y previsible” dice Cohen. Ahora bien, yo creo que el hecho de añadir la negación al verbo no conforma lo binario del concepto en cuestión, ni creo que en la realidad sea tan fácil definir aquello que es “normal” y que la Lengua no nombra por darlo por hecho. Es decir, si digo que *x no es sordo*, no digo que *x* escucha perfectamente bien y absolutamente todo —que sería el verdadero concepto de oposición—, en esa negación bien puede incluirse que *x es casi sordo* o *parcialmente sordo* porque la relación oír-no oír no es dicotómica, no es parte del lenguaje binario, no es encendido o apagado, aunque con frecuencia así lo veamos. Decir que *x no es sordo* sólo reduce el infinito de posibilidades del universo de la lengua y de sus referentes de expresión empleados para definir algo; ya que *definir* en el sentido *saussureano* se trata de afirmar la cualidad de algo excluyendo por *default* lo que no es. En su libro *Teoría de la Interpretación*<sup>8</sup>, Paul Ricoeur nos recuerda la misma definición de Saussure, si bien no de manera tan detallada:

“...ninguna entidad perteneciente a la estructura del sistema tiene un significado propio; el significado de una palabra, por ejemplo, deriva de su posición a las otras unidades léxicas del mismo tipo. Como dijo Saussure, en un sistema de signos sólo hay diferencias, pero no existencia sustancial.”

Ricoeur añade la importancia de la relación que existe entre los elementos de un sistema, sin la cual ninguno de sus elementos tiene un significado propio. Es cierto que una palabra no vinculada a otra ni a un contexto no significa nada, también es cierto que al

---

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, “El lenguaje como discurso” en *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Editorial Siglo XXI. México, 1998, p.19.

calificar algo estamos diciendo lo que no es al mismo tiempo: si fulano es sordo estoy diciendo implícitamente que *no oye*, estoy negando algo simultáneamente, pero la naturaleza no es tan tajante ni es bipolar y la Lengua parte de la naturaleza. No existe ninguna palabra (ya como parte de un sistema) que pueda estar desligada de todo y entonces no tener un significado propio, ya que toda palabra parte de un referente y de una intención; alguien crea o re-crea cada palabra. Lo que puede ocurrir es que su significado se relativice. Por ejemplo, si alguien me dice una palabra en un idioma que no conozco, lo que sucede es que a mí se me muestra como una entidad aislada, sin significado, porque desconozco el sistema del cual proviene. Esto no significa que sea así para todos evidentemente. Si cada palabra nace como la manera de fijar una idea o una designación de algo, siempre tiene un referente al cual se puede llegar (real o no) y éste puede no ser unívoco o tan concreto. Entre decir que x es sordo o que no lo es hay una cantidad infinita de matices que estoy excluyendo o negando implícitamente también, y que son parte de la Lengua (medio sordo, sordo severo, etcétera), por lo tanto *definir* es elegir una cualidad de algo entre una infinidad de cualidades que no necesariamente se oponen o excluyen; es de hecho una actitud y una perspectiva de la vida, ya que definir es juzgar.

Es imposible nombrar o calificar sin contexto, pero ¿cuál es el contexto de universalidad para los conocedores de una misma lengua? Bien, *no* existen conocedores de una misma Lengua en un estricto sentido, ya que una Lengua es una entidad virtual. Sólo existen sus realizaciones; coincidencias sincrónicas y relaciones diacrónicas de realidades léxicas entre las personas. Dichas realidades son subjetivas, son aprehensiones de una realidad que se revela ante un grupo de personas. El sistema lingüístico es como el bosque de Ortega y Gasset:

“Desde uno cualquiera de sus lugares es, en rigor, el bosque una posibilidad. Es una vereda por donde podríamos internarnos (...) El bosque es una suma de posibles actos nuestros [las palabras que podemos crear o repetir], que al realizarse perderían su valor genuino [el de mera posibilidad, el de idioma Español en abstracto, inabarcable]. Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata es sólo pretexto para que lo demás se halle oculto y distante.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Editorial Rei, página 103. Lo puesto entre corchetes es mío.

En el ámbito de la interpretación literaria Ricoeur dice algo similar aunque no con las connotaciones filosóficas de Ortega: “El texto es una totalidad singular como un objeto, puede ser visto desde distintos lados, pero no todos a la vez”<sup>10</sup>.

Cuando comprendemos cabalmente aquello que leemos o que se nos dice, es porque estamos decodificando lo establecido en un mismo sistema lingüístico o contexto, y estamos accedando a él porque también somos parte de ese sistema. A cada paso se establecen las coincidencias de concepto y realidad entre el emisor y el receptor (diacrónica y sincrónicamente).

Cohen dice que cuando A es diferente de B, entonces se da un predicado P, un elemento común entre ambos que se afirma de A, pero que se niega de B. Cohen vuelve a citar a Saussure, quien dice que en la Lengua no hay “ideas ni sonidos preexistentes respecto al sistema lingüístico, sino diferencias conceptuales (...) dentro de este sistema”. Sin embargo, hay que recordar que la Lengua ha sido creada por los seres humanos para comunicarse y referir partes de esa realidad que se les revela en común en una primera aprehensión. Por lo tanto la realidad misma, la naturaleza, es todo un código preexistente desde el cual formarán los seres humanos otro código para explicarse esa realidad. Después las personas construyen una “realidad” aparte que está compuesta por sus deducciones acerca de lo que les ocurre o excede, no es sólo la elaboración de un sistema propio, sino también la abstracción particular de lo externo refiriéndolo en cada momento. Esta “realidad” a la que me refiero es aquélla en la que los conceptos no tienen un referente externo en el mundo (una obra de arte, un tópico literario, etcétera) aunque pudiesen tenerlo. Cuando hablamos de *la gravedad* no estamos *hablando la fuerza de gravedad en sí*, sino nuestra idea de ella o nuestra aprehensión de ella, pero ya sin detenernos a comprobarla o a experimentarla cada vez que la nombramos. Este concepto es claro para todos porque el referente de la fuerza de gravedad es parte de nuestra vida y se nos revela a todos por igual. Explicarle a alguien lo que es no resulta complicado porque la decodificación es sencilla en un primer nivel, pero si hablamos de la gravedad en otro contexto, (no me refiero a otro uso de la palabra “gravedad”) donde se vea afectada por otra serie de elementos no tan claros ni fáciles de separar de ella, la decodificación es

---

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, “La explicación y la comprensión” en Op. cit. p.89.

más complicada y en muchos casos imposible de realizar sin conocer primero otros conceptos. Para ejemplos bastaría leer tratados o textos especializados de Física.

La Lengua está compuesta por una relación de niveles. Dentro de éstos está el léxico; mismo que sustenta el resto del sistema porque a través de una palabra analizamos su significado, evolución, descomposición, fonemas y realizaciones. Cada palabra expresa su idea de ser de la realidad exterior, pero ¿qué pasa cuando se crean nuevas cosas en la realidad? Hay que nombrarlas. Por ejemplo escanear, fotocopiar, etcétera. Estas palabras cobran un valor universal a partir del uso común de los aparatos a que hacen referencia. Lo mismo sucede cuando es en nuestra mente que creamos un concepto y que no tiene un valor universal; hay que nombrarlo también aunque éste no sea evidente para las demás personas. Y si su creación no implica su diferenciación conceptual dentro del sistema, tampoco su necesaria oposición; es parte de un nuevo sistema lingüístico (un poema, un cuento, una novela, etcétera) completo, con su propia lógica y ordenamientos donde cada palabra se re-significa, pero no por obtener más significados que los previos “establecidos” o consensuales solamente, se re-significa por adquirir nuevos: si en el poema aparece el adjetivo verde, bien puede encontrarse su referente en el macro sistema lingüístico consensual; en ese *Español* de fuera de la obra y que a diario todos decodificamos, pero bien puede ser sólo un préstamo de nombre para crear un nuevo “verde” cuyo referente está exclusivamente dentro de la obra de arte y que decodificarlo requiere de otros conocimientos y medios que los que habitualmente utilizamos en nuestro macro sistema lingüístico: ¿qué es *verde*? Y después ¿qué es *verde* en “Verde que te quiero verde...”? En ambos casos la respuesta es difícil y lo que aparentemente todos concebíamos como obvio (esto es, el significado de “verde”) en realidad no lo es. De hecho, el mismo adjetivo dentro de la realidad afuera del poema, difícilmente podría tornarse consensual (verde limón, verde claro, verde agua, etcétera). Es decir que cada palabra tiene un referente en la realidad evidencial o revelada para todos, pero hay realidades creadas a través de palabras-ecos del sistema “establecido” que como dije se resignifican representando quizá lo mismo que en aquel otro sistema y quizá algo nuevo también para ese sistema, pero natural dentro de su realidad (la obra de arte) y sistema propio; Más aún, la obra literaria es un sistema lingüístico que fuera de sí representa todo.

algo distinto en la realidad y es en sí misma su propio y único medio de expresión: medio y significado son uno aunque no lo mismo.

Para Ricoeur, la oración es la unidad mínima de análisis de un texto, porque aunque éste puede ser dividido en palabras, es la enunciación la que les da un sentido. Las palabras se relacionan formándolo. Esta enunciación es la base del discurso y en ella está plasmado un mensaje (o varios) que el autor ha querido transmitir. Sin embargo existen limitaciones: "Lo experimentado por una persona no puede ser transferido íntegramente a alguien más"<sup>11</sup>, tampoco las ideas o imágenes que concibe. Las palabras pueden corresponder con gran precisión a lo que sentimos o imaginamos, pero tal vez la manera de relacionarlas para formar nuestra enunciación no es suficiente para expresar exactamente lo que queremos. Y aun en caso de lograrlo, falta el lector; falta la interpretación del lector.

Toda obra ha sido dirigida a algún lector, incluso si algún escritor dice que no piensa absolutamente en nadie como lector cuando escribe, su obra está dirigida potencialmente a todo aquél que sepa leer. La interpretación —dice Ricoeur— consiste en el entendimiento del texto y en la explicación del mismo. De ahí que aunque el número de interpretaciones puede ser infinito, sólo algunas de ellas pueden ser consideradas como válidas. La interpretación no representa necesariamente llegar a empatar el sentido (intelectual y emotivo) que el autor propuso en la obra como si adivinásemos lo que quiso decir, ya que ésta no pretende referir el mundo externo o real en el que el autor la construyó, sino un mundo particular al que potencialmente cualquier lector puede llegar y comprender sin despojarse de su individualidad y perspectiva. La intención del lector será la de la apropiación del texto. El acto de leer es el despojarse de todo referente ostensible, para sustraer el sentido fundamental de la obra. El referente ostensible es aquél que pertenece a la realidad (un lugar, una persona, otra obra literaria, etcétera) y que es aludido en el texto.

"La primera forma de leer la ejemplifican en la actualidad las distintas escuelas estructurales de la crítica literaria. Su aproximación no sólo es posible, sino legítima. Procede del reconocimiento de lo que yo he llamado suspensión o supresión de la referencia ostensible. El

---

<sup>11</sup> P. Ricoeur. "El lenguaje como discurso" en Op. cit. p 30.

texto intercepta la dimensión 'mundana' del discurso —la relación con un mundo que podría mostrarse— en el mismo modo que desbarata la conexión del discurso con la intención subjetiva del autor. Leer, de esta forma, significa prolongar la suspensión de la referencia ostensible y transferirse uno mismo al 'lugar' donde se encuentra el texto, dentro del 'recinto' de este lugar que no se encuentra en mundo alguno. De acuerdo con esta elección, el texto ya no tiene exterior, solamente interior. Para repetirlo, la mera constitución del texto como un texto y del sistema de textos como literatura justifica esta conversión del objeto literario en un sistema cerrado de signos, análogo al tipo de sistema cerrado que, como la fonología descubrió, subyace en todo discurso, y que Saussure llamó *langue*. La literatura, de acuerdo con esta hipótesis de trabajo, se convierte en un análogo de *langue*.<sup>12</sup>

Un autor de hace mucho tiempo puede estar hablando de su pequeña aldea en un país desconocido por nosotros y no por ello somos incapaces de comprender el texto. Dada la distancia temporal, seguramente lingüística y espacial, no podemos igualar en un nivel de entendimiento, lo que el autor refirió, pero sí podemos inferir el porqué nos narra sobre su aldea y qué es lo que intenta expresar al lector a través de haber elegido dejar su testimonio por escrito y no por otro medio. De hecho, ser contemporáneo de quien escribe y vivir en el mismo lugar no es una garantía de mejor comprensión del texto. El siguiente paso —dice Ricoeur— es el de la conjetura; nosotros comenzamos a suponer un sentido que se transmite en el texto (la conjetura) y entonces procedemos a examinarla y a criticarla, dando como resultado un discernimiento.

De la misma manera en que una Lengua es creada a partir de lo que le excede, es decir la naturaleza, y después es ella misma un código que contiene referentes externos, pero ya concebidos y apropiados de una manera particular (como el ejemplo expuesto arriba sobre la fuerza de gravedad), el escritor toma de la Lengua su materia prima que son las palabras, pero no para expresar aquello que se encuentra en el mismo nivel de comprensión para todos, ni para explicarse el contenido de ese código, sino para hacer uno nuevo en donde se encuentran asumidos muchos conceptos originalmente creados por la Lengua. El poeta no escribe en Español para explicarse *El Español* ni para averiguar el número posible de relaciones sintagmáticas del léxico que él conoce. Tampoco busca expresar de una manera bella algo que bien puede decir de otra manera solamente, porque el contenido de lo que expresa no tiene siempre un referente en la realidad donde ocurre aquello que busca embellecer. Jugar con las palabras o referirme con adjetivos pomposos a

---

<sup>12</sup> P. Ricoeur, "La explicación y la comprensión" en Op. cit. p.93.

mi amada, a mi padre o a mi patria no es crear un poema. Para ello, necesito construir toda una propuesta de contenido en la que la forma no sea una vía sino parte inmanente de ese contenido; puede calificarse de bello, sublime o grotesco (Sabines, Quevedo o Baudelaire) y al analizarlo, alguien puede encontrar guiños de referentes externos que a través del poema son insinuados, embellecidos, atacados, etcétera, pero habrá otros que no, y entonces alguien levanta la mano y pregunta: ¿qué quiso decir el poeta con eso? Estamos acostumbrados a buscarle la pieza que le falta a una metáfora o a algún verso dentro del macro sistema lingüístico, dentro de nuestro *Español*, sin saber que la mayoría de esas piezas o de esas ausencias no tienen un referente externo concreto, no mantienen una correspondencia dicotómica ni particular ni universal. Las obras de arte miméticas, las novelas de Emile Zolá por ejemplo, no exigen gran dificultad de decodificación porque sus referentes se encuentran en la realidad y porque no tienen intención de crear un nuevo sistema a través de su obra. En cambio, yo no puedo explicarle a una persona que *verde* en el poema de Lorca significa que no es azul ni rojo; tampoco cancelar el análisis diciéndole que es un cúmulo de sentimientos ocultos expresados con ingenio rítmico y musical; y mucho menos puedo decirle que según mis estudios, García Lorca empleó 40 dentales oclusivas sonoras e igual número de fricativas labiodentales sordas y esto refleja que no es gratuita la repetición del ya tan mentado adjetivo cromático.

Hay que reconocer que a veces el análisis habitual no llega a descifrar lo que buscamos. Debemos aprender a dejar de buscar sólo lo que queremos encontrar. No propongo abandonar el análisis para quedarnos con el disfrute que brinda un primer nivel de lectura solamente. Pero así como hablamos de *eso* que hace al escritor genial, talentoso, excelso, etcétera, y que muchas veces no sabemos a qué atribuir desde un punto de vista formal, semántico, estructural, etcétera. También es necesario realizar una interpretación del texto.

A continuación haré un breve análisis de los principales recursos estilísticos de del Paso; concretamente las principales formas que tiene de *enunciar*. para que a partir de ahí puedan realizarse una o varias interpretaciones, pero que ya no tomen el texto como una “novela totalizadora” solamente o el estilo como un enlistado insaciable y erudito que no puede descomponerse o significar algo más que lo aparente.

Si analizara *Palinuro de México* para separar temáticamente el humor, la muerte, el amor, etcétera y procediera a enumerar ejemplos de cada uno, haría un compendio de momentos de la obra que el autor no plasmó para ser agrupados, sino para —en conjunto— provocar ciertos efectos en el lector. Estaría dividiendo o clasificando elementos que literariamente funcionan juntos. Separarlos —al contrario de lo que podría pensarse— dificulta un análisis interpretativo, ya que los referentes intertextuales prácticamente componen toda la obra.

“*Palinuro* es un hipercatálogo, a veces delirante, de ese mundo [el de la medicina], una parodia de nuestra manía taxonómica, de nuestra pulsión de abarcarlo todo. Un catálogo que divierte siempre, que sorprende, que por momentos irrita.

“Por una parte, ¿puede un escritor de hoy intentar de nuevo el *Ulises*? Por otra, ¿se puede ser un escritor de hoy sin intentar medirse con el *Ulises*?”<sup>13</sup>

En este comentario de Severo Sarduy se ve a la obra como un hipercatálogo. Es lógico porque (como he mencionado líneas arriba) el cuerpo de la obra lo constituye una abundante cantidad de datos, nombres y cifras. Al mismo tiempo se hace una comparación con el *Ulises*, pero curiosamente lo que ambas novelas comparten no es la característica de ser hipercatálogos, sino el estilo narrativo. Hay una constante inmersión en la psique de los personajes, pero ya no para describir una secuencia lógica de pensamiento, sino para aproximarse a una realidad mental caótica y divergente aunque con su muy particular coherencia. El pensamiento tiene una lógica difícil de describir debido a que es espontáneo e irreversible, pero ambos autores tratan de expresar algo que se asemeja al flujo de ideas y percepciones.

Otros críticos han llamado a *Palinuro de México* una novela enciclopédica:

“Según Sainz, la narrativa enciclopédica es una ‘categoría literaria’ que posee las siguientes características esenciales: 1] pone en juego, bajo una perspectiva crítica, la totalidad de conocimientos y creencias que componen una cultura; 2] usa elementos épicos en la organización de un material narrativo que desborda los límites convencionales de la novela; 3] hace una detallada descripción de una tecnología, o cuando menos, una ciencia, y 4] abunda en una

---

<sup>13</sup> Severo Sarduy, “Del Paso: Una novela con cajones” en *El imperio de las voces. Fernando Del Paso ante la crítica*. Selección y prólogo de Alejandro Toledo. Coedición Era y UNAM México 1997, p.76.

variedad de estilos narrativos y procedimientos retóricos. *Terra nostra* y *Palinuro* son clásicos del género, junto con *Don Quijote*, *Moby Dick*, *Ulises* y *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon.<sup>14</sup>

Estas clasificaciones (novela totalizadora y enciclopédica) con frecuencia desvían la atención de otros tipos de lectura y análisis por ser tan recurrentes. No se trata de analizar cada obra literaria como un sistema que no debe ser relacionado con otros, pero si nos detenemos ahí, elaboramos un catálogo donde se coloca a *Palinuro de México* al lado de otras obras que también emplean la enumeración como un recurso, sin ahondar en otros aspectos.

El propio del Paso, aceptando este concepto de totalización, hace un poco más clara su intención en la novela: "Nunca he pretendido decirlo todo de todo, sino nada más todo de algo, todo de un microcosmos, de un pequeño mundo que fije sus propias dimensiones y sus reglas de juego"<sup>15</sup>. Lo que del Paso pretende, en el sentido de crear un pequeño mundo con sus propias reglas y dimensiones, es lo mismo que puede pretender cualquier otro novelista, ya que en cada obra se construye un microcosmos fijado por sus propias reglas y ello no significa que el recurso de la enumeración sea necesario para lograrlo.

Desde esta perspectiva se pueden encontrar otros rasgos estilísticos de del Paso. A continuación me propongo señalar los métodos más significativos que ha empleado en *Palinuro de México* para construir los enunciados que dan un sentido total a la obra, y que abren un camino a la interpretación, pero no para trasladar de inmediato cualquier sentido a la luz de lo habitual o de nuestro macrocosmos léxico, sino para intentar explicarlo desde su mundo literario y ver cómo se van entrecruzando los efectos que las palabras resignificadas provocan en un registro mucho más convencional que es el del lector no especializado en las ramas principales de la medicina. Alguien podría decirme que si la obra literaria es un nuevo sistema lingüístico, ¿cómo es que podemos analizarla desde fuera si todo sistema contiene sus propios elementos para explicarse? La respuesta es que este sistema nuevo, ha sido creado a partir de uno mayor. De la misma manera en que las

---

<sup>14</sup> Gustavo Sainz, 'Carlos Fuentes: A Permanent Bedazzlement' trad. Tom. J Lewis, *World literature Today*, LVII. 4 (otoño de 1983), pp. 568-572, citado por Robin William Fiddian: "Fernando Del Paso y el arte de la renovación" en *El imperio de las voces...* op. cit. p.263.

matemáticas o la física nos ayudan a comprender mejor la Naturaleza, los entrecruzamientos de símbolos entre la novela y nuestra Lengua, nos ayudan a construir una interpretación de la obra; misma que constituye una entidad significativa aparte y única (para cada lector).

El hecho de que en *Palinuro de México* abunde el léxico referente al argot de la medicina (especialmente de la fisiología y la patología), y que exista una constante referencialidad a obras del arte universal, no significa que el autor da por hecho que su lector las conoce, ni tampoco que pretende elaborar un material didáctico. Tampoco me parece que todo ello sean muestras de la erudición de del Paso (de la cual no tengo la menor duda), creo que están presentes como parte de un recurso. Sucede justamente lo contrario. El hecho de que el autor recurra a palabras de uno o dos ámbitos sobretodo, reduce una gama del conocimiento en general, que es el que un erudito posee. El léxico escogido por el autor constituye una parte de la forma más que del fondo de la obra. Esto puede parecer absurdo: ¿las palabras, elementos con significado, parte de la forma? Pero lo son. Desconozco completamente cómo fue que del Paso planeó la construcción de *Palinuro de México*, pero es un hecho que la idea de utilizar un léxico tan concreto, específico y técnico, antecedió a la primer página del manuscrito, incluso a la concepción completa de la anécdota. Algo más: no hay una anécdota según el modelo de la novela realista decimonónica, pero la hay desde una perspectiva más compleja; si el *Ulises* de Joyce cuenta lo sucedido a un hombre en un solo día, *Palinuro de México* cuenta toda la vida del personaje. Desde que es estudiante de medicina hasta que muere y nace. Ni siquiera podemos definir concretamente de qué se trata. Es común escuchar que trata de un estudiante de medicina que muere en el movimiento del 68, pero esto es insuficiente. El asunto del movimiento estudiantil sólo aparece como tema en el penúltimo capítulo. *Palinuro de México* es una novela como *Paradiso* o *Rayuela*; obras cuya trama se diluye en el mar de propuestas estilísticas, en el regodeo mucho más poético y filosófico que anecdótico. De ahí que reitero mi afirmación: grupos léxicos tan concretos y presentes en toda la obra son más una propuesta de forma que de fondo.

---

<sup>15</sup> Comentario de Fernando del Paso recogido en "James Joyce y Fernando Del Paso" de Robin William Fiddian en *Ínsula*, p.455 (octubre de 1984).

Una propuesta estética se puede apreciar en el contenido, en los enunciados donde el valor poético y de re-significación de la palabra, oscila entre el mundo de la obra y el del lector. Por ejemplo:

“...y para abreviar la descripción de mi prima [podría] decirles por la Vía Negativa y camino a la oscuridad esencial, todo aquello que ella no fue nunca (...) Estefanía, señores, nunca tuvo los ojos negros, la piel naranja o el vientre dorado.

Estefanía nunca tuvo un metro setenta y cinco de estatura, cuarenta y tres escarabajos sagrados de ancho o veinte esmeraldas de profundidad”<sup>16</sup>

Al decir que Estefanía no tuvo la piel naranja o el vientre dorado, Palinuro está describiendo a partir del terreno literario, está de lleno en la palabra poética, a diferencia de la afirmación de que Estefanía no tuvo nunca los ojos negros, que es un ejemplo perfectamente claro y común dentro o fuera del discurso poético. Sin embargo, ambas afirmaciones (o negaciones) están colocadas en un mismo nivel. Podríamos decir que sintagmáticamente son sustituibles. Pero al momento de leer la obra, el hecho de que Estefanía no haya tenido los ojos negros, podría resultar más real que el color que no tuvo su piel y no es así. Paradigmáticamente el adjetivo *negros* tiene el mismo valor que *naranja* o *dorado*. El anteceder un elemento de mayor realidad (ojos negros o la medida de un metro setenta y cinco de estatura), fortalece el efecto de enunciación poética en los que siguen (piel naranja, vientre dorado, cuarenta y tres escarabajos sagrados de ancho o veinte esmeraldas de profundidad), pero no altera su significado, ya que los tres pertenecen, en rigor, al mismo símbolo o unidad léxica. El autor también utiliza los referentes externos (no sólo por el significado primigenio de las palabras, ya que todas las palabras empleadas en la novela obviamente existen fuera de ella, pero muchas no las conocemos) para hacernos cómplices de una enumeración poética que constituye una verdad contundente dentro y fuera del texto. Después de todo, los escarabajos sagrados o las esmeraldas, bien pueden ser unidades arbitrarias de medida (tanto como lo es el metro o la yarda).

---

<sup>16</sup> Fernando del Paso, *Palinuro de México*, op cit. página 87.

“Estefanía no fue un teléfono, un acróstico o un sordo de mazapán (...) En otras palabras, y en medio de ese pueblo de bandidos y frutas de madera donde transcurrió su infancia como un río de serpentinadas, Estefanía no fue nunca un sargazo austral, el sonido de la espuma o una sospecha destrenzada (...) Estefanía estudió en un colegio inglés de la ciudad de México (...) y si bien debo admitir que los ojos de Estefanía, en medio de sus dádivas y simulacros tenían cierto parecido musical con las olas, a cambio de ello mi prima nunca tuvo la más mínima semejanza con una escena marina en la cual las playas, los barcos de vapor y los malecones bañados con bocanadas de saliva contemplan a un capitán que desde lo alto de la borda de un buque deshoja un calendario. Pensarán, ustedes, que Estefanía pudo ser una anciana amarilla, un mapa frutal o una obligación sorprendente...” (páginas 88 y 90)

Otro ejemplo donde las primeras negaciones, fuera del contexto de la obra, resultan obvias, absurdas e incluso sin ningún valor poético. Lo mismo ocurre con la afirmación de que Estefanía estudió en un colegio inglés de la ciudad de México. Sin embargo, al decir que ella no tuvo semejanza con una escena marina en la cual las playas, los barcos de vapor y los malecones bañados con bocanadas de saliva contemplan a un capitán que desde lo alto de la borda de un buque deshoja un calendario, aparece un proceso inverso al ejemplo de la cita anterior. En lugar de un referente externo y común, como los ojos negros, para construir una enumeración poética el autor emplea una exagerada imagen de irrealidad —si la irrealidad puede medirse—, un extenso ejemplo del microcosmos que es el mundo poético, para probar algo que no sucedió en el mundo real. Al lado de este ejemplo de la escena marina, está sintagmáticamente el del colegio de la ciudad de México. Además, con esta cita se refuerza la influencia de Shakespeare en las obras de Fernando del Paso. Es inevitable recordar el soneto CXXX del escritor Isabelino. Hay una “reescritura” de él en cierto modo<sup>17</sup>. La amada queda efectivamente descrita, a la vez que la lleva al nivel de lo inefable.

En otros casos, incluso en otras novelas, Fernando del Paso utiliza un proceso semejante al del *creacionismo*, empleado por Huidobro, para encadenar las palabras, fluctuando en la enumeración elementos de realidad e irrealidad con la intención de asentarlos todos en un mismo plano poético.

---

<sup>17</sup> Incluyo aquí el soneto para facilitar la comparación al lector: “My mistress’ eyes are nothing like the sun;/ Coral is far more red than her lip’s red/ If snow be white, why then her breasts are dun;/ If hairs be wires, black wires grow on her head./ I have seen roses damask’d, red and white./ But no such roses see I in her cheeks;/ And in some perfumes is there more delight/ Than in the breath that from my mistress reeks./ I love to hear her speak, yet well I know/ That music hath a far more pleasing sound:/ I grant I

“Llano, granjeable, noble, nervudo, gallardo como un jínjol verde. Y trabajadoramente como burro. De su natío buenmozo y malconsentidor, el muchacho saca raja de sus libros, acrisola, cristaliza rudimentos con mucha retentiva, cuando ve llegar a la chitacallando y a la callacallando al viejo camina chenchu como cascajo callacuece y dímeloandando, péscalasalvuelo. Salmodiando. Mátalascallando, cógelasatientas chíngotequedito. Salmodiando. Ranasisapos rayosicentellas ajosicebollas. Salmodiando. Lo ve llegar y sabe que de nada le van a valer los peros y los conques, los creíques, penséques y juzguéques, dizques y quesques, y que el viejo no se dobla, porque no es un hombre de pésames, duélemes o siéntolos. Pero sí de sepancuantos.”<sup>18</sup>

En este ejemplo, tomado de la novela *José Trigo* (1966), la mecánica es aún más detenida y meticulosa. Esta novela es la primera del autor. Al incluir esta cita he querido mostrar otro procedimiento que del Paso utiliza para re-significar las palabras, pero haciendo notar que ya desde entonces él recurría a la enumeración del absurdo por momentos. El grupo léxico predominante en la obra es el de mexicanismos antiguos. Pero en la cita anterior vemos que la mezcla de referentes externos y propios de la obra se da en la derivación de palabras nuevas a partir de otras ya existentes como *duélemes* o *siéntolos* a partir de “pésames”. O al conjuntar dos palabras para formar una sola variando la forma de expresarla, pero dejando el significado intacto: *buenmozo*. Esta operación contribuye a lograr la pertenencia de las palabras, independientes de su significado absoluto o ya re-significadas, a un mismo contexto. También sucede al escribir frases completas para sustantivarlas: *ranasisapos*, *rayosicentellas*, *chíngotequedito*, *péscalasalvuelo*. Pero dejándolas todas en un mismo nivel sintagmático y de significado: *peros*, *conques*, *creíques*, *penséques*.

Regresando al ejemplo anterior, al de la descripción de Estefanía, en otros momentos la relación de las frases formando metáforas llega a ser completamente arbitraria. Decir que una metáfora es otra manera de decir una cosa, es por supuesto una definición muy pobre. Sin embargo, algo hay de verdad en esto: “Las perlas de tu boca” es una metáfora y un tópico, cuyo referente real es claro y directo a partir de relacionar la blancura de las perlas con la de los dientes de la dama en cuestión. Metáforas más complejas también pueden comprenderse mediante un proceso similar: “—oh inteligencia,

---

never saw a goddess go,—/ My mistress, when she walks, treads on the ground:/ And yet, by heaven, I think my love as rare/ As any she belied with false compare.

<sup>18</sup> Fernando del Paso, *José Trigo*. Editorial siglo XXI, décima edición, 1994. página 144.

páramo de espejos!”<sup>19</sup>. El referente real en ambos casos es algo directo y claro; el segundo ejemplo requiere de algunos pasos más, pero el proceso es en esencia el mismo: entiendo que hay una alusión a algo que está fuera del texto y lo busco. Pero existen metáforas cuyo referente puede no sólo no estar fuera del texto, sino además no estar aludiendo a una sola cosa. Requieren de ser interpretadas para completar su sentido, pero no suponen una sola interpretación. “...Así entonces, la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa. Es este proceso de autodestrucción o transformación el que impone una especie de giro a las palabras (...) Las verdaderas metáforas no se pueden traducir, las metáforas de tensión no son traducibles porque ellas crean su sentido; su paráfrasis es infinita e incapaz de agotar el sentido innovador”<sup>20</sup>:

Decir que las verdaderas metáforas son las que no se pueden traducir porque ellas crean su sentido me parece excesivo. Sin embargo estoy de acuerdo en que cuando las metáforas son buenas parecen hacerlo. El valor de una metáfora o su esencialidad no consiste en qué tan nuevo o múltiple es aquello a lo que se refiere, sino en cómo lo refiere. El barroco está lleno de ejemplos donde las metáforas son sorprendentes y de gran belleza y no aluden a una pluralidad de significados. Por ejemplo, en el verso “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra...” difícilmente puede desprenderse una interpretación distinta al hecho de que “podrá llegar la muerte”. El verso es bellísimo, especialmente por la musicalidad que encierra. En *Palinuro de México* hay varias metáforas que también son hermosas por la manera en que están referidas y no tanto por aquello a lo que aluden. Por ejemplo:

“...Porque si bien yo me encerré alguna vez dentro de un año entre dos febreros locos y besé el pezón húmedo de su olvido derecho y me reflejé en sus triunfos azules, eso fue posible gracias a que esa única vez sus pechos se llamaron olvidos, sus muslos febreros y sus ojos triunfos. Por lo demás, los nombres que yo les di a las distintas partes de su cuerpo cambiaron muchas veces; tantas, que casi nunca me acuerdo, por ejemplo, del verdadero nombre de su sexo. Y como además ellos mismos intercambiaban sus nombres viejos y nuevos, quién sabe.

<sup>19</sup> José Gorostiza, “Muerte sin fin”, verso 16 de la cuarta parte en *Poesía y Poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, Conaculta, México, 1988, p. 72.

<sup>20</sup> Paul Ricoeur, “La metáfora y el símbolo”. Op. cit. pp. 63, 65.

quién va a saber, señores, si en realidad no acordarme de él sea un triunfo, o recordarlo sea un olvido: el caso es, en fin, que el nombre de su sexo, entre paréntesis, siempre lo tuve en la punta de la lengua...” (89)

En el ejemplo anterior Palinuro expone sus metáforas y después las esclarece revelándonos sus referentes. Todo ello para fundamentar la arbitrariedad de los nombres y resaltar la importancia de lo esencial: el sexo de Estefanía. Este tipo de metáforas, que se dan a lo largo de la obra reflejan una intencionalidad del autor por demostrar cuan cierto es aquello de que nombrar es lo que da existencia a las cosas, sin tener que hacerlo siempre buscando la belleza. Para ello el escritor también se puede valer de los datos científicos o de comparaciones absurdas y exageradas.

“...y por otra parte, como ella misma sabía que la misma relación que existe entre todos los poetas que son y sus amantes que han sido, existía, pura, exacta, limpia, entre ella y yo, y que por lo mismo que yo siempre me sentí dueño de todos los poemas ajenos, igual que si yo los hubiera escrito con mi propia mano y mi propia alma (hasta el punto que varias veces pensé, muy en serio, en adoptar algunos poemas anónimos) por esta misma razón mi prima Estefanía no podía escuchar, leer o recordar un poema, sin sentirse mortalmente aludida: de ella era la lengua de hostia apuñalada de la mujer de André Breton, de ella el abrigo color de leche e insolencia de Isabelle la amiga de Louis Aragon, y de ella y de nadie más, las manos de agua caliente de la muchacha ebria de Efraín Huerta.” (104, 105)

El final de la cita anterior podría abarcar el resto de todos los poemas que existen (o que son imaginarios) para completar la idea que explique la magnitud de la belleza de Estefanía. El dejar un espacio de indeterminación (término acuñado por Wolfgang Iser en la teoría de la recepción<sup>21</sup>) que abarca el infinito, no es nuevo. Pero si aquello que lo enmarca está referido por muchos nombres y referentes reales, la parte que completa la interpretación del enunciado metafórico cobra una mayor fuerza y dimensión. Es un hecho que no habría sido lo mismo decir simplemente que Estefanía era cualquier referente de cualquier metáfora y Palinuro el emisor. No sólo porque en este caso no habría gran trabajo artístico por parte del autor, sino también porque ello demuestra que la exageración no funciona como una intención totalizadora, sino como una manera de

---

<sup>21</sup> Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *En Busca del Texto*, UNAM, 1998, compilado por Dietrich Rahl, página 112.

enmarcar algo a partir de nombrar la gran cantidad de cosas que exceden aquello que se quiere resaltar.

“...Después me encontré en el centro de un laberinto y te llamé a gritos, pero sólo me respondió el eco que repitió tu nombre hasta el infinito, y supe que sólo encontraría la salida si seguía ese hilo rojo, ese hilo de sangre siempre fresca que no fue el que manchó el caballito de madera de mi prima Minette, sino ese otro hilo de sangre caliente que me salió la noche en que cruzamos el Trópico de Cáncer a bordo del yate Fantaisie rumbo a la Isla de Madeira y sobre una cama de tablonos barrida por la espuma del mar danzaron los escobilleros y las botellas de vino Sercial, danzaron tus astrolabios y tus compases, danzó el viento y danzó la oscuridad de la noche, y danzamos tú y yo, desnudos, y ese hilo de sangre, Maximiliano, pasa por la Isla de Lacroma con sus banderas mexicanas a media asta y crespones como orquídeas negras, pasa por la carroza imperial que nos regalaron los habitantes de Milán y que se quedó abandonada en El Olvido y en la que han crecido los hongos y la madre selva se ha enredado en sus ruedas, y en su interior andan faisanes y quetzales de largas colas tornasoladas y por sus ventanas se derraman los helechos, y llega ese hilo, Maximiliano, hasta tu corazón lleno de puntas como el erizo que me trajo el mensajero o como la estrella de sangre cuajada que tengo aquí sobre mi pecho desnudo y ensalivado por tus besos...”<sup>22</sup>

En este ejemplo tomado de *Noticias del Imperio*, vemos la precisión material e histórica que representan los lugares por los que pasa un hilo de sangre. Aunque nos remite al “hilo de sangre” que aparece en *Cien años de Soledad*, aquí el elemento que conforma una imagen poética, amorosa y fantástica, cobra su fuerza y hermosura desde un recuento de hechos de un pasado histórico y por ende real, a diferencia del Macondo inventado por García Márquez; el cual contiene rasgos de Colombia y de otras partes de Latinoamérica, pero sigue siendo un lugar completamente ficticio.

La diferencia sustancial entre la cita de *Noticias del Imperio* y la anterior consiste en que en la primera la belleza de Estefanía se define por todo lo que no se puede decir (todos los poetas y poemas reales e imaginarios e incluso los narradores de textos no literarios) y en la segunda se describe el corazón de Maximiliano como fin absoluto y directo del amor de Carlota; este amor de ella hacia él como su salida del laberinto, mediante un proceso contrario, enmarcando justo aquello que sí puede ser un momento o un lugar por el que el hilo de sangre puede atravesar, dejando fuera todo lo que no es. Es otra forma de la misma exageración, que produce un efecto similar.

---

<sup>22</sup> Fernando del Paso. *Noticias del Imperio*. Editorial Diana, 9ª impresión (1997) de la 2ª edición ilustrada (1989). México, p.356

La enumeración de obras de arte, es otra de las más recurrentes en la novela:

“...Walter se transformó en una plaga. Lo de menos es que se pusiera a hablar de cosas que nadie entendía y de personas que para los amigos del abuelo no existían ni existirían nunca: las películas de Pudovkin o de Fritz Lang, la hermenéutica de Dilthey, la obra de Saussure o Lukasiewicz; la escultura de Naum Gabo o la pintura de Kokoschka; la teoría del flogisto o las diputaciones *De Quolibet*, la poesía de Trakl o la música de Gulielmus Dufay: esto y los Ídolos del Mercado de Bacon, el período llamado *Sturm und Drang*, el libro de Caird sobre Hegel, la Palingenesia Universal y la diferencia entre el poeta Samuel Taylor Coleridge y el músico negro Samuel Coleridge Taylor (...) y nadie le prestó atención cuando dijo que efectivamente el *Si fallor sum* de San Agustín anticipaba a Descartes, y que sin lugar a dudas el pintor Luca Cambiaso era el padre del cubismo y Lyell el padre de la teoría sobre la evolución, ni cuando opinó que Bioy Casares debió de haber leído *Las Bacantes* de León Daudet antes de escribir *La Invencción de Morel* y que Oscar Wilde debía —o debió— conocer (antes de escribir *El Crimen de Lord Arthur Saville*) la leyenda de Trasio, el adivino de Chipre que le predijo al rey Busiris que se obtendrían buenas cosechas si se sacrificaba cada año un extranjero, y él —el adivino— fue el primer sacrificado.” (340, 341)

Esta precisión en las obras, además del juicio de valor que se incluye en la manera de exhibirlas (Decir que el padre del cubismo es Luca Cambiaso o que Oscar Wilde debió conocer la leyenda de Trasio, etcétera) permite al lector relacionarse de la manera más directa posible con el primo Walter, ya que podemos estar o no de acuerdo con sus afirmaciones, pero finalmente todo ello no sería de gran utilidad para una exégesis de la obra, sería lo mismo que estar de acuerdo con la definición de la vida, de la muerte o del crimen de cualquier personaje de cualquier otra novela. El narrador está simplemente ejemplificando una afirmación: el primo Walter era una plaga y además a nadie le importaba todo aquello que decía. El hecho de no dejar abierta la idea de qué tipo de cosas eran las que el primo decía, y por el contrario señalar varias de ellas, es un proceso similar al de los ejemplos anteriores. El autor utiliza ejemplos de obras del arte occidental reales, pero propone juicios u opiniones que pocos lectores podemos siquiera cuestionarnos por el simple hecho de desconocer varias de ellas. Todas éstas constituyen una parte de lo que el primo Walter decía, pero sobre todo definen la personalidad del primo. En rigor, no tienen otra finalidad. De no aparecer todas ellas nombradas, no sabríamos por qué a nadie le interesaba escucharlo.

La enumeración de lo imposible y de lo absurdo, es un recurso más de asociación de palabras y por tanto de enunciados. Pero en ocasiones llega a ser tan grande que a

pesar de que nada tiene sentido, el efecto resulta igual al producido por los ejemplos anteriores, ya que una descripción exhaustiva sobre términos científicos o artísticos que sabemos que son reales, pero que a la mayoría de los lectores nos resultan ajenos, se nos muestra igual en términos de sentido que una vasta enumeración de cosas que no son reales y que tampoco tienen un verdadero significado para el lector. Se desvirtúa la erudición del personaje al mismo tiempo que se le toma como motivo de interacción constante con el lector a través de la misma voz del primo Walter. El ejemplo siguiente es apenas un fragmento de un diálogo sostenido entre Palinuro y Estefanía mientras él se alista para salir de la casa:

“¿Y qué es un compás desesperado?, me preguntó Estefanía (...) ‘Una ocasión para violarte’, le contesté (...) ¿Y qué es una ocasión para violarme? (...) Un estornino en la selva (...) ¿Y qué es un estornino en la selva? (...) La palabra del alferez (...) ¿Y qué es la palabra del alferez? (...) Una publicidad desahuciada (...) ¿Y qué es una publicidad desahuciada? La memoria de la tía Luisa ¿Y qué es la memoria de la tía Luisa? (...) La borrachera del estío ¿Y qué es la borrachera del estío? Estefanía bajo un árbol ¿Y qué es Estefanía bajo un árbol? (...) La maldición de los espejos (...) ¿Y qué es la maldición de los espejos? (...) Una carta sin nombre ¿Y qué es una carta sin nombre? Un aviador con los ojos de nuez moscada (...) ¿Y qué es un aviador con los ojos de nuez moscada? (...) A ver... dime tú qué es, la desafié. ¿Y qué es, a ver, dime tú qué es?...” (245, 246)

En estos casos, el sentido de las frases se pierde por la vasta enumeración, la exageración o, en última instancia, porque nunca lo tuvieron. ¿Para qué tanto trabajo, tanta investigación y tanto conocimiento si el sentido se pierde? Sencillamente para el efecto que produce mientras se está leyendo. El arte, la ciencia, la historia y una serie de frases sin sentido cobran una intención puramente poética. Hay un disfrute y sobre todo un constante sentido del humor en estas enumeraciones. La realidad (recorrido histórico de Carlota y Maximiliano), exactitud (la correcta autoría de cada poema citado que habla de Estefanía) o el acuerdo referencial (sí, es verdad que Bioy debió haber leído *Las Bacantes* de Daudet) del lector con cada enunciado de estos ejemplos, no conformaría la mejor o la más válida de las interpretaciones, ya que como lo mencioné anteriormente, es poco probable que el autor hubiese pensado en escribir una serie de verdades artísticas o científicas con la intención de que alguien se ponga a comprobar su veracidad. Pero es indudable que el hecho de ir reconociendo estos guiños de

referencialidad externa (conocer el poema de la muchacha ebria de Efraín Huerta, haber leído *La invención de Morel*, etcétera) que hace el autor, enriquece la lectura y da una mayor comprensión de la obra. Por último, siguiendo esta pequeña división de los efectos y funciones que ofrecen los distintos tipos de enumeraciones, me gustaría referirme al último capítulo donde se hace más evidente la importancia del conocimiento de referentes reales de aquello a lo que está aludiendo el autor. Todas las rosas y todos los personajes del mundo bien podrían caber en este largo recorrido por diversos autores que han tratado el tema de la rosa, y con ello ampliarían este vasto ramo literario, filosófico y fantástico. Por otro lado se ampliaría la noticia del resto de todos los personajes que de boca en boca anunciaron el nacimiento de Palinuro, pero que por razones de espacio no aparecieron en la novela. Aquí podemos apreciar más que la gran cantidad de obras literarias que del Paso ha leído, las que más le importan y le gustan. En ese momento el escritor se nos revela más lector que nunca y es entonces cuando más nos podemos acercar a él (Si es verdad lo que dice José Saramago acerca de que cuando leemos, en el fondo estamos buscando al autor a través de la obra) y completar una interpretación a la manera de una plática o de un simple reconocimiento de muchas obras que hemos leído y el conocer algunas de todas las que no.

Finalmente, la palabra se relaciona con su auto-referencialidad textual en forma de teoría. Con frecuencia se ven en la novela ciertas reflexiones que podríamos considerar como una poética de del Paso. Existe un ejemplo en el capítulo de la muerte del espejo:

“No me importa: que vengan todos los pájaros y todas las aves del mundo: golondrinas, aguzanieves, halcones, cardenales, petirrojos, azulejos, canarios...”

“Basta. No necesitas enumerar a *todos* los pájaros”, le dije.

“Claro que sí: para que las cosas aparezcan, hay que nombrarlas. ¿Cómo quieres que vengan, si no las llamo?” (196)

O páginas más adelante, cuando se les pierden los adjetivos, las cosas sólo son:

“Los arcos volverán a ser triunfales cuando los adjetivos desfilen por abajo de ellos.

“Las fuentes volverán a ser frescas cuando las bañen los adjetivos”, dije yo.

“Los limosneros volverán a ser agradecidos cuando les regalemos adjetivos (...)

“Y tú y yo, Estefanía, corremos el peligro de volvernos infantiles si seguimos jugando tanto con los adjetivos (...) Mañana vamos a amanecer sepultados bajo un montón de objetivos.

“Y así fue, porque aquella noche nos olvidamos de cerrar la ventana y por ella entraron primero lo frío y lo lluvioso y después lo inhóspito y lo helado (...)”

“Ven —me dijo—. Ven pronto.”

Corrí a la cocina.

“Mira —me dijo—: el pan está verde.”

“¿Cómo es posible? Ayer estaba blanco”, dije, cogí una rebanada y vi que en efecto, el pan *estaba verde*.

“Y eso no es nada: han pasado cosas peores. ¿Sabes qué es esto?”, me preguntó Estefanía mostrándome una esfera de metal plateado que nunca antes había yo visto.

“No tengo la menor idea —le dije—. ¿De dónde salió?”

“Es el cuchillo de la carne”

“¿Cuchillo? ¿Estás loca? Los cuchillos son largos, delgados, filosos...”

“Naturalmente: así son cuando tienen los adjetivos correctos. Pero a este cuchillo le cayó un adjetivo equivocado: es un cuchillo esférico” (569)

Los adjetivos (significados) cambian el significante de las cosas (su forma real) y por lo tanto el sentido de éstas. En distintos momentos de la novela se puede apreciar este énfasis del autor en señalarnos cómo las palabras, en tanto que unidades de sentido, valen por la función que les damos al relacionarlas y transformarlas en enunciados. No tanto porque aisladas las palabras no signifiquen, o la obviedad de que en un poema cuenta más cómo éstas se plasman y suenan que su significado consensual. Me refiero a que a menudo olvidamos que la arbitrariedad es una característica fundamental del signo lingüístico. La mayor parte de las palabras son designaciones que heredamos y transmitimos, pero que no cuestionamos. Cuando decidimos que una palabra expresa mejor lo que queremos es tras haber emitido un juicio, pero también es a través de un mayor conocimiento del lenguaje. Es verdad que entre más palabras conozca, mejor podré expresarme, pero también es importante recordar que el significante de todo signo lingüístico es algo ya dado y que al tomar conciencia de ello en el quehacer literario se puede lograr una revaloración del lenguaje parte por parte y a su vez, de la realidad que el texto todo significa.

“Decidimos también —y después de leer un breviario de shintoísmo—, no permitir nunca más el embrujamiento de nuestra inteligencia por medio del lenguaje. Y así, nuestra reconciliación con los objetos fue inmaculada y absoluta, como si ellos fueran de malvavisco y a nosotros nos gustara encender fogatas en medio de los bosques. Les negamos su valor como símbolos —a ellos y a las palabras que los nombraban—, aunque esto equivaliera a regresar a

la infancia misma de la especie humana y no sólo a retornar a nuestra propia infancia, en la que creíamos que los paraguas podían cerrar las alas y dormir, las cucharas ponerse tristes por la muerte de la azucarera y los libros leer a otros libros o ponerse frente al espejo y leerse a ellos mismos al revés. Los aceptamos, así, como seres animados y necesarios en la medida en que una vez que habían existido no podían no haber existido nunca, y agradecemos sus testimonios y la generosidad que hilvanaban en nuestros días" (190)

La misma revaloración que se le da al símbolo dentro del texto, se le da a la realidad. Es una forma de reconciliarnos con los objetos y con todo lo nombrado como si fueran textuales y nosotros rescatáramos su valor primordial, su independencia del nombre o de la convención y les devolviéramos (nombrándolos otra vez por vez primera) su sentido. Algo que hizo Pierre Menard admirablemente, aunque en su obra, después de retornar esa primigenia significación a las palabras, les devolvió también su arbitraria polisemia literaria. Lo mismo hicieron Estefanía y Palinuro cuando su relación llegó a ser tan estrecha, que bastaba decirse algo que no significaba lo que ellos querían decirse en realidad, para que el otro lo entendiera.

"Esto nos llevó a otra confusión más. Descubrimos que así como hay la posibilidad de que una persona cuando dice una sola cosa, por ejemplo: 'Buenos días', está queriendo decir y diciendo de hecho mil cosas distintas, hay la posibilidad contraria: que cuando una persona dice mil cosas distintas, está queriendo decir, y dice, una sola cosa. Para seguir con el mismo ejemplo, te contaré: una tarde le dije a Estefanía 'Quieres ir al cine', y ella, con esa intuición que se prendía a los picos de los pájaros, entendió que lo que yo le estaba diciendo era, en realidad: 'Te quiero'. Fuimos, en efecto al cine a ver *El Submarino Amarillo* y le pregunté: '¿Se te antojan unas palomitas de maíz?', cuando en verdad, lo que yo le estaba diciendo era 'Te quiero'. Después del cine esperamos nuestro tranvía y cuando llegó le dije: 'Este es el que nos deja'. Y Estefanía comprendió lo que yo quería decir con eso" (189).

No se trata de distintas formas de decir una misma cosa, sino que al decir varias cosas, se puede interpretar una misma. Esto describe el amor entre Estefanía y Palinuro; tema que será central en toda la novela. El discurso debe ser interpretado continuamente aunque sea repetitivo el mensaje. De ahí que ciertos procedimientos del autor para demostrar la fuerza que la palabra tiene en su novela puedan referirse al arte, la medicina o la mera imaginación, pero con una misma intención. El ejemplo anterior refleja que Estefanía y Palinuro se conocen uno al otro completamente, pero también es una manera de extraer algo que no es tan claro dentro del mensaje: juntos forman una

especie de signo lingüístico y un solo carácter, y juntos se relacionan con él hasta sus últimas consecuencias; ya que Estefanía podía atender a los enfermos, tratar de cerca con llagas, pus, sangre, deyecciones, etcétera, pero no soportaba que se le hablara de ello, mientras que Palinuro no tenía ningún empacho en hablar y hablar de las enfermedades y de todo aquello que tiene que ver con el cuerpo, pero no podía estar frente a un paciente herido o ver la sangre. Ella pertenece al mundo del significante y él al del significado. Lo que ella hace como enfermera, cobra un valor de mayor realidad; y lo que él provoca con sus constantes especificaciones y enumeraciones científicas, es algo más cercano al terreno de la ficción y del humor.

Es dentro del terreno de la narración propiamente, y considerando los ejemplos anteriores acerca de los mecanismos más recurrentes de del Paso para relacionar las palabras, desde donde podemos intentar una interpretación de la novela. Se trata de seguir poco a poco el sentido que cada juego literario nos ofrece y dejar de lado las clasificaciones temáticas, anecdóticas o novelísticas que pretenden abarcar toda la obra. Dice Roland Barthes que: "...narrador y personajes son esencialmente 'seres de papel'; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son immanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico".<sup>23</sup> Es también muy común que el lector de *Palinuro de México* olvide que no es del Paso quien está narrando. En la obra hay un narrador omnisciente, además del propio Palinuro, del subdirector de la casa de enfermos y de otros incidentales. Menciono esto porque de no conservar esta distancia de la que habla Barthes, es del Paso quien hace gala de su vasto poder de enumerar aspectos de la medicina y el arte y no el propio Palinuro o el narrador omnisciente, lo cual desvía por completo una intención literaria al respecto. El hecho de que todos estos datos, cantidades y nombres provengan de la voz de un narrador, reafirma el valor de recurso *formal* de la enumeración, y la despoja de una serie de referentes externos que un lector debe reconocer para acceder al sentido de la obra y con ello formar su propia interpretación.

---

<sup>23</sup> Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*. Roland Barthes et al. Ediciones Coyoacán. Cuarta edición, México, 1999.

### III. DIONISO, APOLO, EROS

#### 1

Cuando tenemos una experiencia, difícilmente elegimos aquello que queremos sentir mientras dura. Queremos obtener algo de una experiencia y quizá nos preparamos para ello, pero no depende únicamente de nuestra voluntad el resultado. Podemos tener muchas ganas de leer un libro al que debemos abandonar por parecernos muy malo, como también podemos acercarnos a cierta obra de la que hemos tenido muy malas referencias y hallarla entrañable. En ambos casos existe el prejuicio y vemos que en rigor cada prejuicio vendría a ser una hipótesis más o menos pensada que en cada caso se comprueba o refuta según nuestra experiencia. Y aquí surge un problema: ¿qué tanto valor le damos a nuestros prejuicios? Mucho. El problema radica en que no siempre nos detenemos a pensar y a sentir simultáneamente al momento de elaborar un prejuicio. En este sentido podríamos decir que el prejuicio es también la expectativa. En ambos hay una actitud de “esperar algo” ante aquello a lo que nos vamos a acercar. Este mecanismo nos ha sido tan natural desde hace tanto tiempo, como el de concebir situaciones o seres ideales (Dios, Paraíso, Nirvana, etcétera) y el de la Metafísica, que ya no cuestionamos si es el correcto. El esperar algo inamovible, certero y eterno (como creemos que es nuestro juicio) de aquello que se nos presenta, es la manera más práctica de negarnos a nosotros mismos como seres humanos. Es esperar el “equilibrio” olvidando que éste prácticamente no existe o que en todo caso es el desequilibrio constante lo que llamamos equilibrio. Esto sucede en cualquier nivel de nuestro ser. Hemos leído muchos libros, pero no los recordamos todos; nuestro conocimiento se nutre de lo que “sentimos” al recordar una novela que sabemos que sí leímos, pero que fue hace tanto que de ella no nos quedan los nombres de todos los personajes ni el detalle del estilo, quizás sólo alguna metáfora bien lograda. Lo que ocupa nuestra mente en esos momentos es una sensación abstracta como la descrita anteriormente con respecto a la música, es más bien una atmósfera de la que tomamos una primera impresión agradable, desagradable o de casi indiferencia. Si tuviésemos que resumir a manera de juicio ese

instante en que valoramos la novela apenas habiendo escuchado el título, tendríamos que limitarnos a decir, como reacción inmediata, “es buena” o “es mala” o “no la recuerdo muy bien”. ¿Qué sería entonces un erudito?, ¿una combinación de Funes y Umberto Eco? Debemos reconocer que todo nuestro conocimiento se diluye aunque no desaparece; de la misma forma en que sería imposible recordar exactamente cada palabra que hemos leído, escuchado, pensado o escrito, nuestro cuerpo tampoco experimenta una sola y necesaria manera de sentir. Nuestra sensibilidad tampoco existe sólo en el pasado.

Esto nos lleva a que el ser humano puede estar reformulando constantemente sus conocimientos (en el sentido en el que conocer implica lo vivido, sentido, pensado, etcétera), pero también sus expectativas. El problema es que lo ha olvidado y por ello tiende a distanciarse de lo que puede resultar enriquecedor porque está atento sólo a determinadas cosas. Y lo que es peor, se conforma con esas expectativas. Esto conduce a una apatía que nos encierra y nos limita. Aceptamos demasiado por costumbre. Aceptamos nuestro idioma y cada palabra que conocemos de él porque lo hemos mamado nada más. Detrás, en medio y debajo de cada palabra hay un universo en potencia, pero sólo si se le deja así, si se le recibe aspirándolo o tragándose sin clasificarlo en teorías y folios ordenados cronológicamente o, peor aún, por orden alfabético. Desde luego no propongo aquí que las teorías deban ser rechazadas y que cada persona sea capaz de emitir una interpretación o un juicio de alguna obra con igual validez y peso. Simplemente digo que hay que recordar que todo es pasajero y por ello no es conveniente para el estudio de ninguna obra literaria pensar que hay posturas completamente fijas, porque en cada lector hay una expectativa concreta (consciente o no). Lo mejor sería hacer de la lectura y el análisis una actividad creativa; que se puede sentir con intensidad, en la que podemos jugar y encontrar una serie de sentidos contundentes. Nuestro ser se entrega a él como el artista se ha entregado a una obra literaria. Desde luego hay diferencias radicales entre una obra literaria y otra. como las hay en la forma de sentir de cada persona. Nos podríamos sumergir a la experiencia erótica igual que nos metemos de lleno en el estudio de alguna obra, igual que se entrega el escritor al construirla. Pero hemos optado por esconder nuestro erotismo y con ello

escondernos nosotros mismos. Si aceptáramos con más naturalidad que la vida es un constante juego entre morir y vivir, entre amar, padecer, desear, etcétera, y sobre todo en que nada es necesariamente metafísico, estaríamos más cerca de la experiencia literaria que de un vasto mundo (con frecuencia hermético y sólo funcional para sí mismo) teórico, que tanto nos distancia en ocasiones de la Literatura. Reducir todo a la sola lectura de la obra destruiría los estudios literarios por volverlos superfluos, faltos de sensibilidad e inútiles por su irremediable condición de ser pasajeros. Por ello no propongo desvalorizarlos, sino recordar que la finalidad de los estudios literarios debe —o debería— ser el enriquecimiento de la lectura de las obras, de la misma manera en que las obras filosóficas deberían enriquecer nuestra visión del mundo. Considero que limitamos mucho los enfoques o perspectivas de análisis de las obras literarias o filosóficas. A veces las teorías confunden en lugar de enriquecer la lectura de las obras y su finalidad resulta ser la construcción de un mundo de teorías sobre teorías que atañen exclusivamente a un grupo muy reducido de estudiosos, aportando cada vez menos a la comprensión y disfrute de las obras literarias. Habría que consagrarse a leer exclusivamente todas las teorías para decir una nueva, y el tiempo que tenemos en la vida es tan incierto (y tan breve) que no podríamos leerlas todas. Por otra parte si leemos las obras sin haber leído las teorías, las críticas y estudios que se han hecho respecto a ellas, nuestra lectura podría ser juzgada como superficial. No creo que exista una conclusión satisfactoria sobre este asunto, pero propongo en este capítulo una forma de leer y disfrutar *Palinuro de México* más que realizar un análisis que tenga como base alguna escuela de teoría literaria específica, aunque apoyo mi lectura en obras de Friedrich Nietzsche, George Bataille y Lou Andreas-Salomé, principalmente. Por ello, en el próximo apartado me ocuparé de describir las principales teorías de los autores mencionados, para relacionarlas posteriormente con *Palinuro de México* en los apartados tres y cuatro del presente capítulo.

En su libro *El Erotismo*<sup>24</sup>, Georges Bataille define a éste como la aprobación de la vida hasta en la muerte. Desde luego este concepto se va ampliando a lo largo del texto y en ocasiones parece lo contrario: la aprobación de la muerte hasta en la vida.

Para este trabajo, he partido de los conceptos de éste y de otro libro de Bataille: *Las lágrimas de Eros*<sup>25</sup>. En ambos se explica el erotismo desde una perspectiva principalmente antropológica, misma que me parece básica para llegar hasta aquélla desde la cual abordaré la novela que nos ocupa. También he querido retomar ciertas ideas y conceptos del pensamiento de Friedrich Nietzsche. Me he basado en su libro *El Nacimiento de la tragedia*<sup>26</sup>, en el cual Nietzsche hace un recorrido hacia el (posible) origen de la tragedia griega. Distingue dos principales fuerzas creadoras del artista griego: la proveniente de Apolo y la de Dioniso. La integración de ambas será la constitución del arte trágico. Antes de definir en qué consiste este arte y cuáles son sus relaciones con el presente trabajo, menciono, *grosso modo*, ciertos conceptos preparatorios ya que encuentro a Fernando del Paso como un artista trágico y a su novela *Palinuro de México* como una obra profundamente dionisíaca, pero para aclarar estos calificativos es preciso ahondar primero en lo que el propio Nietzsche ha definido como apolíneo y dionisíaco.

En el origen de la poesía existen dos grandes formas de expresión: la épica (Homero) y la lírica (Safo, Alceo, Arquíloco). Nietzsche marca una importante diferencia entre ellas: en la épica, el autor narra y revive una serie de acciones que al ser referidas con ciertas exageraciones naturales (cantidad de combatientes, fuerza o valor de los mismos, etcétera) y como hechos consumados, pueden presentar una cierta lejanía en el escucha o receptor. No nos involucramos tan fácilmente con lo narrado (aunque sí con la manera en que se nos narra) como lo hacemos con la lírica, ya que en ésta no existe casi ninguna distancia entre el poeta y el lector o escucha. El lector se involucra y

<sup>24</sup> Georges Bataille, *El Erotismo*, Ed. Tusquets. México, 1997.

<sup>25</sup> G. Bataille, *Las Lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets. México, 1997.

se encuentra en los poemas de amor o de desamor de Arquíloco, por ejemplo, porque ama y sufre como todo hombre, es más fácil adecuarse al tono de la primera persona; en cambio en la épica aparece un narrador, un “él”. En ocasiones puede presentarse que al lector le resulte muy lejano el mundo de la épica, lo cual no impide un acercamiento profundo con la obra, pero sí una admiración con la necesaria distancia. Uno “puede ser” el héroe mientras lee la épica, pero uno definitivamente “es” el amante cuando lee la lírica y ama. En la épica la cólera de Aquiles se nos muestra sólo como una imagen que nos protege de unificarnos y fundirnos con el poeta y con lo narrado, mientras que en la lírica el poeta se da en su obra:

“las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que él mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir <yo>.”<sup>27</sup>

Al poeta lírico le es lícito decir “yo”, porque su yo es el mismo de todos, es parte del fondo de las cosas, de lo que Nietzsche llama el “Uno primordial”, es lo que se halla detrás de la apariencia y de la imagen y nos permite por ello involucrarnos y fundirnos con él y con su voz, porque son lo mismo. “Este es el fenómeno del lírico: como genio apolíneo, interpreta la música a través de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente deslizado de la avidez de la voluntad, es un ojo solar puro y no turbado.” (p. 71) ¿A qué se refiere Nietzsche con el genio *apolíneo*?, ¿por qué es un ojo solar *puro y no turbado*?

Tanto la fuerza creadora apolínea como la dionisiaca parten del instinto, son instintos. Apolo, dios de la poesía, la belleza, el orden y la armonía, también lo es del sueño; Dioniso es el dios de lo fragmentario, de lo pasional y de la *embriaguez*. La unión de ambos es lo que conforma una obra de arte trágica. Lo dionisiaco constituye aquello que nos es inherente a los seres vivos, es algo que yace en el fondo de la naturaleza, es una fuerza, es pasión. Lo apolíneo es la representación o la imagen individualizada de lo dionisiaco, es decir, detrás de una escultura o de una imagen

---

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Décimosexta reimpresión, Madrid, 1997.

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 64.

artística cualquiera, está una pasión o una fuerza que emerge del fondo del ser y que es la misma de todo lo vivo. Nietzsche encuentra en la tragedia griega primigenia (especialmente en Ésquilo y en Sófocles), que ambos instintos aparecen en ella: Dioniso habla a través del coro y Apolo se halla en el mundo de representación de la escena. Lo que se representa en la escena es una proyección apolínea del coro dionisíaco. El genio apolíneo interpreta la música, es decir, la fuerza dionisíaca y la representa en una imagen voluntaria. En este trance es el contemplador de sí mismo, es el ojo solar, ya que es el artista el que emplea lo que subyace en él y en la música del universo para crear dicha representación, pero volviendo consciente el proceso. Esta manera de fusionar ambos instintos se daba de forma meramente intuitiva o involuntaria, hasta que apareció Sócrates, quien a través de cuestionar lo que se representaba en escena, apresuró la debacle del arte trágico. Sócrates es el iniciador de la Metafísica, él intuye la existencia de algo más allá de lo físico, de algo que rige o que es causa de todo lo que vemos aquí en el mundo. Por lo tanto, no encuentra un sentido en la función del coro, ni en los momentos catárticos de los actores (de los cuales el público gustaba tanto), sino que necesita que todo ello tenga una finalidad, una *razón*. Tanto el coro como lo representado en escena deben mostrar algo extra, algo que pueda abstraerse con la razón y que funcione, pues, como moralidad, como ejemplo de algo *más*. Una perspectiva como la socrática veía una gran inutilidad y sinrazón en una novela como *Palinuro de México*, en la que se entretienen distintos conocimientos sin pretender enseñar algo; en la que ocurren muchas cosas sin hilarse lógicamente, y que contiene un gran número de páginas, al cabo de las cuales es difícil saber de qué trató la novela, saber cuál fue el tema central. Una visión socrática choca con la del artista dionisíaco porque no acepta que el arte encierre una visión lúdica del mundo y de la vida; porque no se conforma con el hecho de que el arte pueda ser la respuesta ante la gran búsqueda del sentido de la vida; porque no comparte que una enorme cantidad de conocimientos de la medicina, de la historia, del arte y de la filosofía estén al servicio del mero entretenimiento y no de *algo más*, de un motivo con carácter científico o didáctico. Una obra que no reúne tantos conocimientos puede fácilmente tacharse de falaz o inútil desde esta perspectiva porque no es fácil hallar un para qué de su elaboración, pero el asunto se complica cuando la

obra incluye datos históricos y en cierto modo puede cumplir con una función didáctica (independientemente de la intención del autor) como sucede con *Noticias del Imperio*, la tercera novela de Fernando del Paso, de nuestro narrador dionisiaco.

El hombre dionisiaco es como Hamlet, dice Nietzsche; una vez que ha conocido la "verdad" (que su tío ha asesinado a su padre y ahora comparte el lecho con su madre) siente asco de obrar, porque sabe que su acción no cambiará en nada las cosas. Entonces se cuestiona y se enfrenta a la realidad:

"¿Ser o no ser; he aquí la cuestión! ¿Cuál es más digna acción del ánimo: sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta u oponer los brazos a este torrente de calamidades y darles fin con atrevida resistencia? Morir es dormir. ¿No más? ¿Y por un sueño, diremos, las aflicciones se acabaron y los dolores sin número, patrimonio de nuestra débil naturaleza...? Este es un término que deberíamos solicitar con ansia. Morir es dormir... y tal vez soñar. Sí, y ver aquí el grande obstáculo; porque el considerar qué sueños podrán ocurrir en el silencio del sepulcro, cuando hayamos abandonado este despojo mortal, es razón harto poderosa para detenernos. Esta es la consideración que hace nuestra infelicidad tan larga. ¿Quién, si esto no fuese, aguantaría la lentitud de los tribunales, la insolencia de los empleados, las tropelías que recibe pacífico el mérito, de los hombres más indignos, las angustias de un mal pagado amor, las injurias y quebrantos de la edad, la violencia de los tiranos, el desprecio de los soberbios, cuando el que esto sufre pudiera procurar su quietud con sólo un puñal? ¿Quién podría tolerar opresión, sudando, gimiendo bajo el peso de una vida molesta, si no fuese que el temor de que existe alguna cosa más allá de la muerte, aquel país desconocido, de cuyos límites ningún caminante torna, nos embaraza en dudas y nos hace sufrir los males que nos cercan antes de ir a buscar otros de que no tenemos seguro conocimiento? Esta previsión nos hace a todos cobardes: así la natural tintura del valor se debilita con los barnices pálidos de la prudencia; las empresas de mayor importancia por esta sola consideración mudan camino, no se ejecutan y se reducen a designios vanos..."<sup>28</sup>

Hamlet desea suicidarse, pero se contiene porque le horroriza la idea de que exista otra vida después de ésta, ya que en ella seguiría experimentando la amargura y el dolor que siente. Interpretando el monólogo de otra manera, Nietzsche lo utiliza para ejemplificar su concepto de hombre dionisiaco. El hombre dionisiaco se da cuenta de que al final de todo no hay nada más; no hay un más allá ni hay Dios ni Diablo (Esto sería el equivalente al momento en que Hamlet teme que sí exista otra vida más allá). Por lo tanto las cosas que hagamos carecen de sentido (al menos si entendemos por sentido o fin de las cosas el ganarse el cielo o el infierno o la reencarnación en alguna

---

<sup>28</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, pp. 81, 82.

otra cosa, por ejemplo); nosotros somos los dadores de sentido a nuestras vidas, en todo caso. Por ello dice Hamlet: “¿Cuál es más digna acción del ánimo: sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta u oponer los brazos a este torrente de calamidades y darles fin con atrevida resistencia?” Hay que tomar una decisión ante la vida: nos resignamos a saber que nada de lo que hagamos tendrá mayor consecuencia que la terrenal o enfrentamos esta certidumbre y creamos otra finalidad y sentido a nuestra existencia que vaya más acorde con lo humano. Hamlet opta por lo segundo (crear la obra de teatro en la que se ven reflejados su madre y su tío) y así nace el arte como el vehículo a través del cual nos podemos acercar a comprender el universo, ya no a querer conocerlo como verdades inmutables y eternas (como hace el teólogo), sino como algo pasajero. El artista crea algo que se parece al juego. El superhombre, en este caso el artista, es como un niño que juega en la playa, porque al jugar, el niño sabe que después de construir un castillo y de crear un pequeño mundo vendrán las olas a destruirlo y vendrán otras pisadas y otros niños a hacer lo mismo. Nada es eterno, todo es devenir. La propuesta de del Paso en *Palinuro de México* es algo similar, ya que el narrador nos va acercando al mundo de la anatomía y de la filosofía al mismo tiempo que al del amor, el erotismo y la nostalgia, por ejemplo. En la obra realmente converge el conocimiento científico con la intuición, la incertidumbre y los sentimientos más subjetivos; tal como ocurre en la vida, en ese devenir del que hablaba líneas arriba, las cosas cobran la importancia que les damos pero sólo en el momento en que las vemos, escuchamos o experimentamos. Cualquier valor es efímero. Si al terminar de leer *Palinuro de México* nos cuesta trabajo decidir en una frase el o los temas de la obra (como ya lo había mencionado) es porque todo el conocimiento y el encanto de la novela realmente ocurre mientras la vamos leyendo o cuando la recordamos. Es un texto que nos envuelve por su continua experimentación con el lenguaje y con la intertextualidad, al grado de hacernos olvidar un punto exacto o un cierto enigma que quisiéramos resolver al final de la obra. A medida que vamos leyendo la novela menos vamos buscando algo, no hay ese “para qué” ni ese “algo más” socráticos. La obra se despliega como una propuesta dionisíaca, un constante presente que no apunta a nada más que al juego, a la sorpresa y al conocimiento, pero los tres en un mismo plano, ya que el conocimiento también se nos

revela como algo cambiante. El artista es, pues, el que conoce este sinsentido de la existencia y decide darle una finalidad a través de sus obras. Pero el artista, para Nietzsche, debe reincorporar el carácter dionisíaco a sus creaciones y debe construirlas bajo un rigor “científico”, es decir, de la misma manera que los niños al jugar; siguiendo las reglas seriamente, pero sin perder la conciencia de que es un juego.

El hombre se encuentra reflejado en el rey que capturó a Sileno, preceptor de Dioniso (pasaje referido por Vattimo<sup>29</sup>), quien le preguntó qué era lo mejor para él. Tras haberse resistido a contestar Sileno le dice: “Rey, ¿para qué queréis saber qué es lo mejor, si es inalcanzable para ti?” El rey le contesta que nada es inalcanzable cuando se tiene oro y poder, y Sileno le responde: “Ay, raza de un día, hija del azar y de la fatiga. Lo mejor para ti es no haber nacido. Lo segundo mejor es morir pronto”. Este pasaje resulta extremadamente pesimista si no se mira con cautela. En efecto, lo mejor para el hombre sería no haber nacido, pero no porque la vida sea dura o haya mucho sufrimiento, que sería lo más inmediato a que este pasaje nos podría remitir. Sileno se refiere (dado que fue el preceptor de Dioniso) a que al no haber nacido el hombre, éste no estaría separado de todo lo demás; la vida toda es un devenir, una multiplicidad, una lucha constante y nada más. Al aparecer el hombre en la tierra comienza a cuestionar todo y tarde o temprano se da cuenta de que no hay nada más, no hay el “porqué” o el “para qué” de la vida más allá de lo evidente. Lo segundo mejor, es morir pronto, porque así nos volvemos a reintegrar al flujo universal. Sileno le dice al rey “raza de un día, hija del azar y de la fatiga”, porque el hombre es un día (o menos) en la historia del universo; es apenas un instante y cuando vive el hombre, por lo general es un ser cansado, que nació y existe por un azar, pero que lucha por estar sobreviviendo o por estarse explicando cosas que no tienen explicación y eso resulta agotador.

Aquí llegamos al concepto del artista griego, al hacedor magnífico de obras de esplendor y armonía. Los artistas griegos, según Nietzsche, producen estas obras no

---

<sup>29</sup> Gianni Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, p. 20: “Así, el axioma de Sileno (una figura mitológica, medio hombre medio animal, preceptor de Dioniso), profundamente arraigado en la tradición popular griega, de que para el hombre lo mejor sería no nacer, y una vez nacido, morir pronto, revela una visión de la existencia que se aparta de toda posible interpretación clasicista (clasicismo, de Winckelmann y Schiller a Hegel, era, sobre todo, la idea de que los griegos pudieron producir obras bellas porque ellos mismos eran bellos, armoniosos y serenos)”.

porque sean precisamente muy bellos o armoniosos, sino justamente porque han conocido la sabiduría de Sileno. Se han dado cuenta de que no hay tal causalidad primigenia y ello les ha causado un profundo dolor, por lo tanto el sentido de su vida será producir obras que puedan permanecer en el tiempo por su proporción, armonía y belleza, a sabiendas de que nada es más allá de este mundo. Los griegos son los primeros en aceptar (no como una resignación sino como una condición) lo esencial del hombre y lo han divinizado tanto en el arte como en sus creencias. Sus dioses son hipócritas, cobardes, promiscuos, vengativos, etcétera. Su arte, en apariencia proveniente de un espíritu medido y en plena armonía, es el resultado de un espanto y de un noble dolor. Algo parecido a lo que resulta el ser humano tras la visión de *Palinuro de México*. El hombre del siglo XX, un ser que ha conquistado tanto y que ha conocido tanto, no deja de ser esencialmente efímero y lleno de conocimientos inaprehensibles e inútiles. Si de algo habrá de servir tanto conocimiento será para enriquecer el arte o para otra cosa, pero ya no como motivo de existencia y de sentido de la humanidad. El hombre resulta un cúmulo maravilloso de otros hombres (anteriores, imaginarios) que existe para amar, para divertirse y para conocer, pero sólo en la medida en que el conocimiento represente algo más que una meta en sí misma. Si las teorías filosóficas y la tecnología sirven para hacernos la vida más ligera y divertida funcionarán, pero ya no como formas de búsqueda de verdad. El ser humano de nuestra época, al igual que los griegos, está comprendiendo que tanta información como a la que tenemos acceso hoy día es inútil por inabarcable y sobre todo por cambiante. Los vestigios y testimonios artísticos que el hombre de este siglo está dejando tienden a la multiplicidad de interpretaciones y perspectivas porque van más acordes con la naturaleza humana. Palinuro comparte el sentir de los griegos trágicos porque sabe que todo es pasajero y que uno de los sentidos más enriquecedores que podemos dar a nuestra existencia es el arte. Especialmente si sabemos incorporar en él el resto del conocimiento, ya que de esta manera estamos abriendo un camino o una serie de caminos a través de los cuales puede acceder un espectador, un lector o un escucha. El arte ya no se presenta como algo dirigido a quienes entienden de arte, sino que cobra posibilidades que involucran a todo tipo de espectador. La construcción de cuentos

como los de Borges o de una novela como *Palinuro de México* proponen también, y en más de una ocasión, una forma de conocimiento del mundo, la ficción rebasa su mero valor de entretenimiento al igual que el conocimiento científico o filosófico rebasa el suyo de edificación, seriedad e importancia, pudiendo mezclarse y construir obras que ya no busquen una sola dirección o sentido sino que puedan incluir múltiples perspectivas de espectadores que continuamente enriquecen dichas obras.

Eurípides, al cuestionar las obras de sus antecesores y encontrar incoherencias en los tropos (“muy pomposos para caracteres tan simples como Prometeo y Edipo”, dice Eurípides), en las también fáciles y desequilibradas soluciones de las tramas, inaugura la tendencia “socrática” del espectador y comienza a delinear ciertas funciones y características de los parlamentos y los personajes, introduciendo un prólogo explicativo de lo que iba a tratarse la trama en boca de algún Dios o autoridad. A partir de ahí, el espectador aprende a cuestionar la lógica y la coherencia de los hechos en vez de dejarse abandonar por la música del coro y la belleza de las imágenes, es decir, acciones con una secuencia, pero no con la que “realmente” deberían tener para ser atractivas y válidas según su semejanza con el ideal construido a manera de prólogo. El espectador sabe de antemano lo que va a ocurrir y de hecho ya conoce cierta valorización moral de las acciones, y al disfrutar de la representación teatral, lo que encuentra es de qué manera lo que va sucediendo coincide o encaja con lo antes dicho. Se busca ejemplaridad de virtud y de vicio, para mirar cómo se castiga al segundo y se premia al primero. Los personajes centrales encarnan conceptos metafísicos (el virtuoso, bueno, bello, justo, fuerte, por un lado, y por otro el vicioso, injusto, malo, feo, etcétera) que después las personas buscarán en la realidad, en la cotidianidad. La gente comienza a cuestionar el porqué de sus actividades y de su vida y las dirige hacia la coincidencia con conceptos universales lejos de lo humano: “debo ser *virtuoso*”, “debo ejercer tal oficio y no tal otro”, “debo hacer obras bellas porque se acercan a lo armonioso y *eterno*”, etcétera.

La representación ilusoria vino con Sócrates, dice Nietzsche:

“...siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia”<sup>30</sup>.

La representación de ilusiones como verdades se manifiesta de lleno en la ciencia, pero también en el arte en muchos casos. La propuesta de Nietzsche en este texto sería la del arte creado como consecuencia de una profunda introspección en donde se conecta el artista con el “Uno primordial”, es decir, tras haber tenido una experiencia dionisíaca, construye una representación apolínea; después de la fragmentación viene la unidad y la imagen.

En contraposición a la ilusión socrática (la necesidad de elementos que para ser comprendidos o valiosos aludan a un mundo perfecto, distinto del nuestro) está la música: “la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisíaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema”<sup>31</sup>. La música se vuelve lo supremo del arte porque no adquiere significación simbólica. Es un devenir que remite al Uno primordial, pero que no forma estratificaciones ni conceptos por sí misma. ¿Qué decir de la poesía? El lenguaje poético se hermana al de la música porque aun cuando un poema sí produce significaciones o imágenes específicas, éstas no son eternas, se asemejan a la música porque un poema existe mientras se dice, como la música mientras se escucha: produce verdades, verdades poéticas instantáneas que se suceden y fluyen y que nunca son las mismas; verdades con las que nos podemos identificar, pero no a la manera de quien dice: “Sí, a mí me ha pasado igual”, sino porque sabemos y sentimos que la raíz del poeta es la misma que la nuestra, más allá del idioma y del significado de cada palabra está el ritmo y las imágenes que nos fusionan a través de lo que Nietzsche ha llamado el Uno primordial. Al leer *Palinuro de México* tenemos la misma sensación. Las imágenes se suceden como ocurre en la música y en la poesía, sólo que en la novela hay algo que se incorpora: el bagaje cultural, toda la intertextualidad científica, filosófica o histórica. Lo interesante es que ese material se fusiona con el poético y fluye al mismo ritmo. La música que se produce es violenta y a ratos descarnada, siempre erudita, pero no por ello

---

<sup>30</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p.127

deja de ser música ni las imágenes dejan de ser literarias. Al leer y escuchar esta obra nos sumergimos en un fondo dionisíaco que ha sido representado en imágenes apolíneas, imágenes trabajadas donde no impera el concepto desligado de su musicalidad. Donde nos encontramos a Dioniso y Apolo juntos<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Ibid, p.136.

<sup>32</sup> Me parece conveniente aclarar que esto poco o nada tiene que ver con la habitual diferenciación de la Forma y el Fondo, ya que estos conceptos estarían contenidos únicamente en el terreno de lo apolíneo, y por lo tanto corresponden más al problema tratado en el capítulo "La palabra" del presente trabajo.

La estructura de la novela, el armazón apolíneo que contiene y secreta el saber dionisiaco de *Palinuro de México*, se percibe como un ser frágil y vivo; resulta una obra múltiple, abierta a muchas interpretaciones, pero difícil de sostenerse en una sola o definitiva. Tratar de analizar esta novela desde una habitual perspectiva entre forma y fondo, tema y estructura, etcétera, no daría resultados muy fructíferos. Primero, porque bajo cualquier perspectiva (aun una muy poco rigorista) de análisis de estructura de novela, es muy posible que *Palinuro de México* se desbarate; no tiene una estructura muy sólida vista así ( de ahí su fragilidad). Por otra parte tampoco se puede leer y estudiar como un poema y, si nos quedamos con la lectura de la erudición del autor y la novela “totalizadora” o “enciclopedista”, se dejan de lado varios aspectos de la propuesta estética (que le dan esa apariencia de ser vivo y cambiante). Si en cambio, una vez asimilado el concepto de lo dionisiaco y apolíneo analizamos la obra, puede resultar inagotable y mucho más interesante. En ella vamos a ir apreciando una gran cantidad de conceptos y nombres mencionados, pero con una función muy distinta a la evidente. Los nombres y funciones fisiológicas más detalladas se encadenan con hallazgos lingüísticos sorprendentes, con imágenes poéticas intensas. Todo pasa a formar parte de un solo ritmo, una cadena de sensaciones, imágenes y conceptos. Por ello, lo que predomina en esta novela, es algo que se vincula más al instinto y al juego que al concepto puro y al conocimiento erudito, aunque a primera vista parezca lo contrario. Aparece aquí la esencialidad de la obra, lo que une al instinto y al juego, a lo apolíneo y lo dionisiaco: el erotismo.

Los vínculos más directos con el erotismo son el amor, la muerte, la violencia, la pasión y la prohibición. Pero a su alrededor giran también los conceptos de obscenidad y pornografía, entre otros. Lo primero de lo que hay que partir es del erotismo como una condición exclusiva del ser humano y que aún no ha sido del todo comprendido como concepto. El erotismo es la base de la continuidad de la especie humana no sólo porque

permite la reproducción de ésta, sino porque la mantiene en una constante oscilación de creatividad y pasión, la mantiene viva consciente e inconscientemente al mismo tiempo.

El ser humano es discontinuo. Es un ser limitado en cuerpo y pensamiento. Por fortuna este último puede quedar registrado en algún medio que le garantice una trascendencia, no así el cuerpo. La primera limitación consciente del ser humano es la certidumbre de la muerte. Pero más importante aún es la de saberse finito y perecedero: un muerto se descompone, se desintegra. El relacionarse con otros seres humanos implica un reconocimiento de estas limitaciones y al mismo tiempo una voluntad de continuar algo de sí en el otro; ya sea para comunicarse o simplemente para expresarse. Entre un ser y otro hay un espacio, un abismo. Es ahí donde se manifiesta lo que Bataille denomina la presencia de la muerte en la vida. Este espacio que nos permite a la vez la continuidad, ya que suscita una necesidad de ser franqueado (al menos momentáneamente). Dos seres discontinuos como el espermatozoide y el óvulo se unen y se continúan en un nuevo ser. Hay una transmutación, una muerte de su estado primigenio, ya no son más por separado. De esta manera el erotismo constituye una sustitución del aislamiento del ser —su discontinuidad— por un sentimiento de profunda continuidad. Cuando dos personas se preparan para unirse en el acto amoroso, se están preparando para una fusión que pretende alcanzar un orgasmo.

“La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforma con la de posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad firme y duradera.”<sup>33</sup>

En una acepción moderna, lo obsceno tiene que ver con aquello de lo que no se debe hablar porque presupone algo sucio, ofensivo y desagradable de la intimidad de alguien. Se le vincula con el sexo, los genitales y con lo escatológico principalmente. A diferencia de la definición dada por Bataille, actualmente lo obsceno implica una pérdida de la marcada individualidad, tiene que ver con la relación entre el acto y un

---

<sup>33</sup> G. Bataille, *El Erotismo*, p. 22.

espectador involuntario, quien es el que padece el desagrado y es quien califica algo de obsceno. Sin embargo el desagrado producido reafirma la vida del espectador y del actante obsceno. La mayoría de las personas rechazamos que alguien exhiba su desnudez cuando no lo deseamos, que nos muestre cómo realiza el acto sexual con otra persona, su manera de masturbarse o de realizar sus abluciones, porque nos sentimos invadidos (paradójicamente) en nuestra intimidad. Misma que se caracteriza por conocer y aceptar dichos actos sólo en nuestra persona, pero al mirarlos en alguien más nos sentimos violentados porque esa individualidad del obsceno nos recuerda la nuestra y nuestro origen. Desde hace mucho tiempo el hombre tuvo este pudor también, pero ya desde entonces lo expresó a escondidas, en un nivel "underground" podemos decir.

El ejemplo más claro al que alude Bataille (uno de los más antiguos testimonios del erotismo) como una relación que vincula la vida y la muerte en un mismo plano de coexistencia, lo refiere al hablar acerca de una pintura hallada en el fondo de un pozo de Lascaux (hacia el año 13,500):

"Bajo la apariencia de una pintura excepcional, el Hombre de Lascaux supo ocultar en lo más profundo de la caverna el enigma que nos propone (...) nos desesperamos ante la sombría imagen que nos ofrecen las paredes de la cueva: la de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que se desploma ante un bisonte herido de muerte, con las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente."<sup>34</sup>

Si bien el significado auténtico de esta representación será por siempre un enigma, no hay duda de la estrecha relación que ofrece el hombre que yace con el sexo erecto con el bisonte al que (suponemos) acaba de herir de muerte con su lanza. Muerte y erotismo están presentes. El lugar donde se halla esta pintura nos habla de una relación de pudor también.

La aparición de la muerte en los primeros hombres dio origen también al primer vínculo de la violencia con el erotismo; ya que la muerte irrumpe en el orden natural de las cosas y lo altera significativamente. Es una primera manifestación violenta, que implica un desequilibrio y por tanto una reiteración de la discontinuidad del ser. El ser humano se enfrenta a algo que lo aísla y que lo separa de sí, de la misma manera en que

---

<sup>34</sup> G. Bataille. *Las lágrimas de Eros*, pp. 53 y 54.

ocurre al momento del clímax en el acto erótico. En él su discontinuidad se suspende por un momento y pasa a continuarse en el otro. Esta experiencia es similar a la de una muerte menor, más pequeña, que lo lleva a abandonar la consciencia plena del estar vivo por unos segundos. De ahí que la violencia sea una parte inherente a la actividad erótica y pasional y que en el paso de la actitud normal a la del deseo exista una fascinación fundamental por la muerte; la muerte de nuestro estado actual, limitado y primigenio para continuarnos en otro. Es el paso de la muerte a la vida.

“Se requiere mucha fuerza para darse cuenta del vínculo que hay entre la promesa de vida –que es el sentido del erotismo–, y el aspecto lujoso de la muerte. Que la muerte sea también el primer tiempo del mundo, la humanidad se pone de acuerdo en no reconocerlo. Con una venda sobre los ojos nos negamos a ver que sólo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría. Nos negamos a ver que la vida es un ardid ofrecido al equilibrio, que toda ella es inestabilidad y desequilibrio, que ahí se precipita. La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión. Pero, como la explosión incesante la agota continuamente, sólo sigue adelante con una condición: que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder sus lugares a nuevos seres.”<sup>35</sup>

De esta manera la sexualidad y la muerte resultan inseparables porque ambas son antesalas y generadoras de la vida:

“Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía del aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser.”<sup>36</sup>

La pasión produce una desavenencia a la calma constante, provoca una angustia y una violencia al querer irrumpir en otro orden. Después del clímax de la pequeña muerte, viene la calma. Misma que habrá de quebrantarse de nuevo por la pasión y así sucesivamente. Esto constituye la eternidad.

---

<sup>35</sup> G. Bataille, *El Erotismo*, Op. Cit., p.63.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 65.

“La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad”<sup>37</sup>.

La idea de eternidad, al igual que la conciencia del erotismo, moviliza la vida interior del ser humano y nos sumerge en lo dionisíaco, que se manifiesta continuamente en imágenes apolíneas (lúdicas, bellas y creativas) para reintegrarse nuevamente al Uno primordial. Con ello se produce la continuidad de muerte y vida en el sentido en que lo menciona Bataille. Un ejemplo concreto de esto sería el de los místicos; hay un vínculo con lo sagrado, una experiencia lograda tras haber llevado una serie de ejercicios, ayunos y disciplina específicamente orientados a lograr la experiencia mística. La unión con lo sagrado, con lo divino, es una fusión erótica. Hay una preparación para recibir a Dios tal como se recibe al amado. Sin embargo no es mi intención abordar aquí esta faceta del Erotismo, ya que nada o poco tiene que ver con la sensibilidad plasmada en *Palinuro de México*. Lo divino se corresponde con el Uno primordial en esta concepción, pero más adelante, cuando el hombre se da cuenta del sinsentido del mundo, ya no habrá esa correspondencia, porque el concepto de divinidad estará ligado a una versión metafísica del origen y causa primigenia del universo, lo cual evidentemente se aleja del rescate del cuerpo y del devenir que proponen Nietzsche, Bataille y el erotismo en sí. La eternidad se construye en una sucesión constante de momentos presentes. Cada vez que hacemos el amor estamos experimentando un potencial de vida, creatividad y fuerzas que nos exceden como seres vivos. Un acto erótico nunca se repite aunque sea parecido al anterior. Molkas, amigo de Palinuro experimentaba un profundo placer al mamar la leche del seno de la mujer con la que tenía sexo y eso lo llevaba a buscar continuamente prostitutas que se encontraran en condiciones de producirla. El acto en sí, es algo que no resulta ajeno a los seres humanos, y de hecho conforma la “indistinción” y “confusión de objetos distintos” de que habla Bataille en la cita anterior; especialmente cuando se trata de un bebé que busca alimento. Si lo que se obtiene es el placer, como en el caso de Molkas, el resultado es el mismo aunque el motivo sea completamente distinto. En los actos

---

<sup>37</sup> *ibid.* p.30.

eróticos la repetición no implica un acumulamiento de placer, ya que éste se sacia y se renueva. Hacer el amor cien veces con la misma persona y en la misma postura siempre constituye una forma distinta, única e irrepetible. En cada una de ellas habrá de desplegarse una creatividad y una sensibilidad eternas en el tiempo que dura el acto sexual. Molkas se masturbaba todo el tiempo, pero no sólo “en nombre de la ciencia”, sino también antes de la cópula porque pensaba que el momento del coito debía coincidir con el de la eyaculación. ¿Cómo considerar esta peculiaridad?, ¿como un acto perverso, ingenuo, estúpido? A final de cuentas él obtiene placer, éste lo lleva a una muerte, a un resurgimiento y a una continuidad. Por todo eso su sexualidad es eterna, igual que la de cualquier otro. Cuando involucramos nuestra sexualidad con una moral determinada (la cristiana, por ejemplo) aparece la limitación, el cuestionamiento, una clara incitación a transgredir y un sentimiento de culpa. Surge lo prohibido.

La prohibición es una condición implícita y necesaria en el erotismo. En *Palinuro de México* aparecen constantes escenas de lo que llamamos “tabúes”, “obscenidad” y temas “prohibidos” (autores como Sade, Miller o Baudelaire, por ejemplo, han tratado también estos temas en sus obras y por lo mismo han sido censurados, como si dichos temas no pudieran representar parte del pensamiento y de la sensibilidad humana o no fueran merecedores de una expresión y tratamiento artísticos). Desde el momento en que alguien prohíbe algún tipo de contacto o pensamiento entre dos personas, e incluso en una sola, se están manifestando claramente dos cosas: la primera es que esa persona, la que prohíbe, tuvo que experimentar un deseo o algún tipo de atracción hacia aquello que censura, porque de otro modo jamás se le habría ocurrido prohibirlo. La segunda es que está presuponiendo que alguien más habrá de desear o de sentirse atraído de la misma manera, pero quizá sin reprimirse. Ejemplos de ello abundan en toda la historia de la humanidad (el celibato, la no aceptación de la homosexualidad, la masturbación, etcétera). Me gustaría hacer énfasis en un aspecto de lo que habitualmente conocemos como perversiones.

Lo perverso es entendido como algo que se desvía de lo “normal”. Ejemplos de perversiones sexuales son el sadismo, el fetichismo, el masoquismo, la paidofilia y el voyeurismo o cualquiera de sus combinaciones. ¿Por qué son llamadas perversiones?

En la época actual, misma que algunos han querido llamar “posmoderna” aún existe el concepto de perversión sexual. Me cuesta trabajo creer que hoy día haya personas que se ocupan de explicar dichas perversiones y definir las como una manera incorrecta de vivir la sexualidad e incluso como una patología. Para ello se fundamentan en el psicoanálisis o en la religión, por ejemplo. ¿Cómo puede alguien pretender normar la manera en que otro debe experimentar el placer? ¿Cómo puede una persona decir que es incorrecto experimentarlo de determinada manera?

El censurar la masturbación, el uso de objetos en el acto erótico, el participar en dicho acto como un espectador, etcétera, refleja lo expuesto líneas atrás: el censor se siente atraído hacia ello e intenta extender a los otros su represión, o bien cree conocer lo que es “normal” en la sexualidad. ¿Acaso la gente divulga todos los días y por todos los medios la forma en que hace el amor? Por el contrario, la mayoría de la gente no lo dice o, si acaso, lo cuenta a seres muy cercanos solamente. Luego entonces, ¿cómo podríamos establecer un patrón de “normalidad” en el acto sexual, si el ser humano es susceptible de experimentar placer de formas (afortunadamente) distintas, múltiples y quizá infinitas?

Es innegable que la sexualidad y la sociedad están profundamente ligadas. También es innegable que la sexualidad es algo inherente en el ser humano. ¿Por qué seguimos juzgando hoy la homosexualidad, siendo ésta tan antigua como el hombre? Lo mismo sucede con el acto sexual en el que intervienen más de dos personas, o con la atracción que siente alguien mucho mayor hacia un niño o una niña, siendo que hasta hace muy poco tiempo (el siglo XIX y principios del XX) los matrimonios concertados entre los padres, por lo general resultaban en la unión de un hombre de treinta, cuarenta o más años de edad, con una niña de doce, trece o acaso quince, y esto era algo normal.

Sé que para más de un lector, estas reflexiones resultan atrasadas o fuera de lugar, pero en realidad son necesarias para explicar lo que plantea Fernando del Paso en sus novelas, ya que (por increíble que parezca) muchas personas todavía se sienten ofendidas e incómodas frente a cualquier texto que transgreda sus cánones de “normalidad” temática en la Literatura y censuran obras como *Lolita* de Nabokov, “Pierrot de la caverna” o *El cobrador* de Rubem Fonseca, de la misma manera en que

fueron censurados Sade, Kavafis, Rabelais, etcétera. Si insisto en estas comparaciones es porque aún no logramos como sociedad superar estos tabúes y quizá nunca lo hagamos, pero lo más grave aún —y de hecho es lo que me interesa resaltar en este punto— no lo hemos superado tampoco como lectores profesionales o como estudiosos de la literatura. Mucha gente no se acerca a la literatura de del Paso porque sus obras son muy extensas, porque no hallan una estética sino más bien una enciclopedia novelada, y también porque les violentan las imágenes que con frecuencia aparecen en sus novelas. Las censuras que tienen que ver con la conducta sexual libre del ser humano (palabra, pensamiento, obra y omisión) limitan la manera de vivir de mucha gente, pero sobre todo limitan la libertad de imaginar y ésta es un elemento fundamental del arte, del erotismo y de toda expresión.

En siglos anteriores, se prohibía la lectura de textos eróticos porque inducían a las personas al acto erótico. Es decir, el acto más natural y libre que puede experimentar una persona era ya dado como algo negativo.

“En el sexo, y en realidad en todos los actos físicos, la mente tiene que alcanzar al cuerpo. Estamos atrasados mentalmente, nuestro pensamiento sexual es apagado, subrepticio, lleno de miedo agazapado (...) En este aspecto de lo sexual y lo físico, y sólo en esto, hemos dejado la mente sin desarrollar. Ahora tenemos que cubrir ese retraso para establecer un equilibrio entre la conciencia de las sensaciones y experiencias (...) Significa esto tener la adecuada reverencia al sexo y la adecuada veneración por la experiencia, extraña, del cuerpo. Significa ser capaz de utilizar las palabras llamadas obscenas, porque son parte natural de la conciencia mental del cuerpo. La obscenidad sólo se da cuando la mente desprecia y teme al cuerpo y el cuerpo odia la mente y le ofrece resistencia”<sup>38</sup>

He colocado esta cita de Lawrence para rescatar la importancia que da él acerca de la distancia tan importante que hay entre el pensar e imaginar y el actuar, ya que en otras épocas parece que un texto erótico era más cercano a un manual de sexualidad que a una obra de arte. Lo más importante de lo que dice Lawrence es el hecho de que ya desde el momento en que él escribe *El amante de Lady Chatterley* también hay una intención de explicar que la sexualidad literaria y la experiencia sexual real no tienen por qué corresponderse. Es lo mismo que ocurre cuando muchas personas (desde luego

---

<sup>38</sup> D. H. Lawrence, “A propósito de *El amante de Lady Chatterley*”, en *Sexo y literatura*, Editorial Fontamara, segunda edición, México, 1999 pp 12 a 14.

no muy afectas a la literatura) insisten en hablar de los vampiros como entes reales a partir de cuentos o novelas con este tema. Insisto, sé que para muchas personas todo esto que menciono está de más, pero no es así para otras. Lo que he podido verificar con respecto al tema del erotismo en la Literatura y sus implicaciones sociales es —hoy día— impactante.

Las prohibiciones son asumidas con la razón. Sin embargo, no han sido creadas únicamente con ésta, ya que en ellas hay un deseo reprimido implícito y una serie de ideas que encierran o contienen la promesa de una vida mejor en el más allá, una posible salvación del alma, etcétera. Todos estos rasgos en realidad ya no pertenecen únicamente a la razón, por ello las prohibiciones han sido manifestadas con profundo rigor, fuerza y amenaza, ya que de no haberse hecho así, jamás se hubieran logrado imponer como normas de conducta. Si muchas de las acciones que sabemos que no deben hacerse no fueran censuradas o prohibidas por la iglesia, se habrían hecho por mucha más gente y sin ningún tipo de sentimiento de culpa, por ejemplo. Pero hay que notar que detrás de la prohibición está también la amenaza. Para seguir con el mismo ejemplo, de violarse alguno o algunos de los mandamientos, se incurre en un pecado que pocas veces permite la salvación eterna. Esto constituye una forma de violencia, es decir, se prohíbe la “violación” (una forma de violencia) de lo que se impone. Lógicamente esto provoca un irresistible choque, ya que ante una acción violenta, siempre vendrá otra.

“Tal es la naturaleza del tabú: hace posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia sino a la sensibilidad; tal como lo hace la violencia misma (la violencia misma no es esencialmente efecto de un cálculo, sino de estados sensibles como la cólera, el miedo, el deseo...). Debemos tener en cuenta el carácter irracional que tienen las prohibiciones si es que queremos comprender que sigan ligadas a una cierta indiferencia para con la lógica (...) ‘La prohibición está ahí para ser violada’. Esta proposición no es, como parecería, una forma de desafío, sino el correcto enunciado de una relación inevitable entre emociones de sentido contrario.”<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> G. Bataille, *El erotismo*, Op. Cit., p.68.

Decir que leer *Palinuro de México* constituye un acto transgresor para alguien, sería exagerado, pero hay elementos que pueden violentar (y seducir) a más de un lector: la escena en que Palinuro embadurna a Estefanía con su semen; el incesto que está presente en toda la obra; los experimentos que se realizaban con los animales y que tanto perturbaban a Estefanía; el concurso de pedos en el capítulo “la cofradía del pedo flamígero”; la necrofilia en “una misa en technicolor” y en las bromas que hacen Palinuro, Molkas y Fabricio en “la priapiada” al mutilar tres cadáveres cortándoles los penes y después enseñándolos como propios al billetero, al general del ojo de vidrio y a don Próspero: uno asomando por la base del pantalón, otro por la manga y el último por el cuello de la camisa para demostrar cuál de los tres tiene el pene más largo. El tabú es recurrente en la obra de del Paso. Ejemplo de ello es el tema del incesto. En *José Trigo* hay un espléndido capítulo en que se narra la relación entre Dulcenombre y su hermano Guadalupe. Cuando logran acostarse por fin, es la noche en que Nicanor, el padre de ambos, ha muerto. Es uno de los momentos mejor logrados de toda la novela y está lleno de erotismo:

“Entonces, por primera vez en muchos meses, llegó hasta la cama de Dulcenombre, levantó las sábanas y le besó los pechos. Dulcenombre le habló en sueños, le dijo: ¿Por qué no habías venido, hermano?, y Guadalupe le contestó: ‘Tenía miedo de mi padre, pero ahora él ya no nos puede oír.’ ‘Que Dios nos perdone’, dijo Dulcenombre en sueños. ‘Dios está dormido’, dijo Guadalupe. Aquella noche, Guadalupe besó la tierra y bebió todo el sueño de la tierra: todas las palabras que Dulcenombre le decía en sueños: ‘Me lastimas, hermanito, te quiero, hermanito, te quiero otra vez, hermanito’, y el olor a sudor y sangre y el sabor a manzanas y a yerbabuena y a palabras lo fue bebiendo largamente, a grandes tragos, y lo fue orinando dolorosamente”<sup>40</sup>

En *Noticias del Imperio* presenciamos a una Carlota que describe las formas en que se masturbaba al jugar con su hermano, siendo niños.

“Me gustaba también, pregúntale a mi hermano Lipchen si se acuerda, jugar a que yo era una bruja y asustarlo. Lo perseguía, montada en una escoba, por las habitaciones y los corredores de Laeken (...) Y mientras corría tras él cabalgaba yo en mi escoba, cabalgaba mi deseo insatisfecho, movía el palo de la escoba hacia arriba y abajo hasta que comenzaba a quejarme, y Felipe, el pobre, me miraba muy asombrado. Pero yo decía no es nada, Felipe, no te asustes, es mi corazón, mira, toca, ve cómo salta, y llevaba su mano a mi pecho. Entonces mis

<sup>40</sup> Fernando del Paso. *José Trigo*, p.157

senos ya habían comenzado a florecer (...) y volvía a perseguir a mi hermano Felipe hasta arrinconarlo entre los pliegues de una cortina, y a tocarle la cara y el pecho, las piernas y sólo entonces, hasta estar segura que era Felipe y nadie más, a pesar de sus protestas y que me juraba que era él y me suplicaba que ya no le hiciera más cosquillas, sólo entonces me arrancaba la venda de los ojos. Era su turno. Él era ahora la gallina ciega y tenía que encontrarme en la oscuridad, y cuando me encontraba, tenía que tocarme todo el cuerpo, pasar sus manos por él, por mis hombros y mis piernas, por la cara, hasta que estuviera seguro que yo era Carlota”<sup>41</sup>

En esta misma novela hay un capítulo en que un sacerdote se confiesa ante un obispo para que lo absuelva por haber escuchado la confesión de una prostituta. El tema ya no es el incesto, pero sigue siendo un acto sexual prohibido y por lo tanto un tabú:

“...pero no te me desvíes de la confesión, hija, y vamos a lo que me estabas contando porque mis oídos no lo acaban de creer, me decías, le dije, ¿que el Coronel Dumaurier te orina?, ¿cómo es eso?, y ella, Señor Obispo, me dijo sí, se orina entre mis piernas, entre tus piernas hija, ¿y luego?, luego a veces más arriba, ¿más arriba dónde?, en los pechos, Padre, se orina en mis pechos, ¿y luego?, luego nada, Padre, porque al Coronel Dumaurier no se le, no se le (...) que como me dijo ella no se le ponía duro (...) lo único que le gusta es que estemos los dos parados en una tina, sin ropa, y orinarme, y cuando me orina se pone rojo y resopla y se queja, y cuando acaba de orinar me ordena que me vista y que me vaya (...) pero volvamos, hija, al capitancito o teniente ése, te sacaba los pechos, me decías, sólo uno, Padre, y él se sentaba en mi regazo y lo chupaba y al mismo tiempo se acariciaba su cosa por encima de la ropa hasta que acababa empapado y luego se iba (...) ¿cómo?, le dije, ¿y luego se iba el tenientito?, sí, con los pantalones mojados, ay, hija, no tienes salvación...”<sup>42</sup>

La transgresión completa, justifica y da sentido a la prohibición, porque en ésta hay un carácter de emoción positiva y negativa. Si nuestra emoción es positiva, violamos la prohibición y esto no elimina la parte negativa, no la sustituye. Además, la prohibición (racional) delimita una actitud pasional, animal, fundada en planteamientos “racionales”, esto es contradictorio y por ello la violación de la prohibición es algo esperado como causa y efecto. La prohibición se resiente en el cuerpo y en el instinto; en nuestra animalidad. Ésta con frecuencia es tomada como algo inferior, pero en realidad es nuestro fundamento, nos incita a reaccionar de la misma manera que lo racional. Nuestro ser humano se conduce en un ir y venir a través del cuerpo y la mente, pero nunca de forma separada. Por lo mismo nuestras expresiones se manifiestan también

<sup>41</sup> Fernando del Paso, Noticias del Imperio, p.309.

<sup>42</sup> Ibid, pp 385-387.

con el cuerpo desde el ejemplo más sencillo hasta lo más complejo que se quiera: un bebé que tiene hambre, llora más por instinto que por saber que si lo hace llamará la atención de su madre y ésta le proveerá del alimento. Sin embargo al crecer, pedirá el alimento con plena conciencia de ello. Sea como sea, en ambos casos el hambre es la misma. Pongamos por caso un artista o un filósofo; una gran escultura requiere de las manos del escultor, así como una idea brillante requiere del aparato fonador para decirse o de los dedos de una mano para ser escrita. Nuestro cuerpo no es sólo el recinto de nuestra mente, en cierto sentido también es capaz de abstraer como la mente. Sucede que de pronto escuchamos una canción que nos recuerda —en un instante y todo junto— una época de nuestra vida en la que nos relacionábamos con tales personas y nos dedicábamos a tal o cual actividad, quizá vivíamos en otra ciudad y con una pareja distinta, etcétera. Es una abstracción transmitida apenas por el inicio de la canción. Si nos detenemos a escucharla completa, entonces vamos desmenuzando dicha abstracción y ejercitamos el detalle de nuestra memoria. Pero poco antes de eso hay una gran sensación que contiene todo ello, sólo que de forma compacta. ¿En dónde radica esta nube compleja de recuerdos y sensaciones presentes? En todo nuestro ser, y justo antes de que nos detengamos a descifrarla pertenece más a nuestro cuerpo que a la mente. Pertenecer a nuestro instinto dionisíaco. Con la poesía y la música sucede algo similar: mientras vamos leyendo un poema que nos gusta mucho, nos vamos sumergiendo más en su ritmo y en su música que en lo que dice. Sobre todo si el poema no es de fácil comprensión lógica inmediata (*Muerte sin fin* de Gorostiza, por ejemplo). El receptáculo de aquello que nos transmite el poema —nuevamente— es más el cuerpo que la mente, sin dejar de estar en ambos. Tal vez sea esto a lo que llamamos espíritu. Tal vez el espíritu es lo “trágico” en nosotros.

Lo mismo ocurre con *Palinuro de México*; todo lo que sucede en la obra (no sólo las acciones sino también las imágenes) contienen esa sensación de presente continuo. No vamos siguiendo el hilo de una trama, no sentimos que vamos avanzando como un lector que puede intuir lo que seguirá en los próximos capítulos. Entre más leemos más nos acercamos a una profundidad en la sensibilidad y en la psique de los personajes. Esta novela se lee hacia adentro y no hacia adelante. Recolectamos imágenes y

reflexiones que al cabo de unas páginas se diluyen para dar paso a otras nuevas, hasta llegar al final, es decir, al inicio, al nacimiento de Palinuro en donde la intertextualidad literaria se despliega con toda su fuerza. Nos encabalgamos en una serie de momentos que nos transportan hacia otras obras y con ello a otros momentos de nuestra vida como lectores; nos topamos con la Maga de *Rayuela* y con Phileas Fogg de *La vuelta al día en ochenta mundos* por citar sólo dos ejemplos. En cada una de estas referencias experimentamos lo expuesto líneas arriba. En unas cuantas páginas recordamos circunstancias personales que nos relacionan con cada obra, con el momento en que hicimos tal o cual lectura y por supuesto con varias incógnitas también porque aparecen personajes que no conocemos o que no recordamos con precisión la obra a la que pertenecen. Las imágenes se nos vuelven sinestésicas porque encontramos dentro del mundo de Palinuro (un mundo que hemos seguido por más de setecientas páginas), el otro de la rosa de Becquer, de Coleridge o de Villaurrutia. Todo se revuelve y nos atrapa en un estado de coincidencias múltiples. Se crea una especie de aleph en donde también podemos leer nuestras propias lecturas previas, sentir nuestros recuerdos y experimentar por vez primera la conexión intertextual establecida por del Paso. La novela termina justo cuando sentimos que algo ha comenzado, cuando la obra alcanza su máximo punto de multiplicidad literaria, científica y artística, cuando vemos surgir a un Palinuro completamente nuevo; un Palinuro que ha sido el narrador, su voz, su doble y que es también un centro de tiempos diversos coexistiendo.

Aunque frente a *Palinuro de México* cada lector tendrá un lado preferido de análisis, acaso todos estemos de acuerdo en que el estilo es algo capaz de envolver cualquier tema que se pueda incluir en la obra. Por esta razón lo que yo pretendo analizar en este apartado es el estilo, pero ligado al erotismo. El artista es un amante, la novela es un mundo que nos abre múltiples mundos y que también nos recuerda mucho del nuestro, del que habíamos olvidado algunas cosas. Todo ello lo ha logrado del Paso de forma muy particular.

“...Y sólo entonces, decía el tío Esteban, sólo cuando los 206 huesos que forman el esqueleto humano estaban limpios, sin rastros de sangre o de médula, de músculos agonistas o de tendones nacarados, limpios, sí, y blancos como aparecían en las ilustraciones del Testut o de la Anatomía de Quiroz, o como los vendía Caronte el viejo portero de la Escuela de Medicina, sólo entonces los huesos recuperaban su inocencia y ya no eran más los huesos de un mendigo o de un malhechor (...) sino que eran nada más, pero nada menos, que los huesos de *El Hombre*, el hombre de Protágoras que es la medida de todas las cosas; el hombre más allá del Bien y del Mal que ha dejado de ser Marco Aurelio el amo o Epicteto el esclavo; El Hombre microcosmos de la creación, como lo llamó Escoto Erigena; el hombre que más que vestigio es imago de Dios; el hombre, en fin, de la caída cósmica contada por Jacob Böhme, que se aleja del creador arrastrado por un remolino centrífugo, pero que algún día, como lo ha prometido Schelling, regresará a su seno: en pocas palabras, el *Homo sapiens*...” (pp. 22 y 23)

El hombre inicia con su cuerpo; lo que ha devuelto la pureza a los huesos ha sido el limpiarlos y reducirlos a nada más que huesos, su valor pudo ser dado mientras fueron parte de un ser vivo. Pero aquí el tío Esteban nos habla de *El Hombre*. El cual ha logrado *ser* sin calificativos (aunque quizá serlo ya sea un adjetivo). *El Hombre* antecede y excede a los hombres igual que la Lengua al habla, nosotros somos realizaciones del Hombre virtual, ¿qué es entonces el tío Esteban? Es un espejo y un tamiz a través del cual podemos mirar —en boca de un personaje, es decir, de una creación artística— el hombre que reflexiona sobre todos los demás y sobre el ideal y la esencialidad del ser humano. Un asesino en los puros huesos es igual que cualquier otro hombre. Un personaje contiene nuestras creencias y temores, pero especialmente una

puerta y un lazo que nos une; a él, a su creador y a cualquiera que lea esto porque los huesos por sí mismos, estructura básica, son algo que nos sostiene a todos. El principio, el origen de todo el mundo de ideas y representaciones comienza por lo más puro. No es tal o cual Dios, es el hombre mismo, pero en esencia, en los *puros* huesos.

Así el artista, como el personaje de "Las ruinas circulares" de Borges que al soñar a otro hombre para traerlo al mundo comenzó por soñar su corazón minuciosamente, empieza por crear una estructura física, fisiológica, sobre la cual vendrá el juego literario. Esta estructura básica, de la misma manera en que sucede con los hombres, es frágil y vulnerable, no es eterna, pero es el sustento mientras la obra tiene vida. La vida de la obra es su lectura.

La novela se nos muestra como un cuerpo, y su estructura está fincada en el constante juego de los conceptos que tienen que ver directamente con el cuerpo humano y con el arte o la filosofía. Todos ellos se van encadenando produciendo abstracciones como aquéllas de las que hablaba anteriormente, a pesar de tratarse de datos y obras existentes en la realidad, pero que vistas dentro de una obra literaria pierden su identidad individual (fuerza apolínea) y conforman una mayor, se fusionan (fuerza dionisíaca). Por lo tanto la novela se corresponde con el concepto de arte trágico de Nietzsche, pero de una forma novedosa, ya que los temas y el léxico empleados en la elaboración de la obra no son literarios, sino científicos, fisiológicos, artísticos, etcétera, llevados al extremo, a lo abigarrado. Lo cual podría constituir una invitación a conocer y a descifrar cada mensaje expuesto en cada dato fisiológico o artístico de no ser porque el humor está presente todo el tiempo. Gracias al humor es que no sentimos que no estamos comprendiendo la novela, aunque no conozcamos nada o casi nada de fisiología y de muchos otros datos. Todos ellos resultan curiosos más que reveladores, pero sobre todo poéticos por las imágenes que forman y por mostrar su clara intención en el texto: divertir. A esto se puede reducir todo el saber expuesto en la novela, es sólo una vía para el entretenimiento, no para el conocimiento.

Dentro de esta estructura, hay que destacar el rigor casi científico que pone del Paso en su obra, ya que eso se nota de inmediato. Hay una acumulación de datos, pero hay un gran y minucioso trabajo para exponerlos, especialmente porque los datos en sí

no son tan importantes como el hecho de lograr una construcción literaria de gran belleza y complejidad a partir de ellos, tan poco maleables para el quehacer literario. Esto constituye el primer acto de erotismo que voy a analizar aquí.

Tal como antes veíamos la dualidad del cuerpo y la mente o de lo apolíneo y lo dionisiaco, voy a manejar otra que existe en el artista: la de hombre y mujer. El artista, en tanto que creador, contiene un lado masculino y otro femenino. La combinación e integración de ambos es lo que va a producir sus obras. Ello porque sólo la unión de ambos es capaz de crear otro ser. Aun en la homosexualidad siempre hay un juego de rol masculino y femenino y el ser creado evidentemente no sería un ser humano, pero sí un nuevo ser que se da de la fusión de ambos, una continuidad en ellos mismos que al momento de amarse se manifiesta: el *continuum* del que habla Bataille y que ya he referido antes. En el caso de *Palinuro de México*, vamos a ver retratada esta dualidad en los personajes de Palinuro y de Estefanía, no sólo porque uno sea hombre y la otra mujer, sino porque ellos encarnan los aspectos de femineidad y de masculinidad del artista simultáneamente. He tomado varios conceptos del libro *El Erotismo* de Lou Andreas-Salomé, porque ella habla acerca del artista masculino y su relación con la mujer a través de sus obras. La analogía de hombre y mujer que yo utilizo para mi análisis nace de sus teorías que, aunque están encaminadas al psicoanálisis, me parece que funcionan como base para una perspectiva filosófica.

“Cierto es, no obstante, el hecho de que el artista masculino por ser tal, está muy cerca de la mujer y la entiende muy bien, y precisamente a través de su situación de creador. Su creatividad le despoja de su conciencia agudamente acentuada, del aspecto cosista y activista del género masculino, para dejarle aparecer más compenetrado, unitaria y orgánicamente, con lo que crea, al igual que la mujer, y mantenerle en la felicidad de un cierto estado de preñez espiritual, que vive hondamente dentro de sí para sacar lo creado de lo profundo de la totalidad de su vida (...) En ese parentesco de manifestaciones entre artista y mujer, por mor de su fuerza productiva interior, hace que en él toda su masculinidad práctica se subordine como a una corona real que lo amolda todo a sí. En la mujer, por el contrario, es el fundamento de su ser, con toda su manifestación un aspecto de su forma práctica de existir, de su forma de vivir, pero no es ninguna capacidad del espíritu para desgajar de su vida las obras (...) En el artista vive ese oscuro impulso y pervive en sus obras como fuerza modeladora, pero expresado en una claridad y formas propias, como algo nuevo y distinto en sí, que había sido el impulso de todo el proceso; en la mujer en cambio perviven impulsos creadores mucho más primitivos, pero que constantemente se ahondan en la propia experiencia, y cuyo ímpetu se manifiesta en su propio ardor sin abrir caminos propios. En la mujer parece como si todo desembocara en su propia

vida interior, no hacia el exterior: dentro de su interior como en el ámbito de su propio círculo, como si no pudiera salir de ella sin herida o dolor como la sangre de la piel.”<sup>43</sup>

La distinción que hace aquí Lou Andreas-Salomé entre el artista masculino y la mujer se puede abstraer un poco más para situarla en la doble condición del artista que hemos mencionado. En la femineidad del artista se incluye así una fuerza creadora más interior y primitiva (dionisíaca), que produce dolor o herida como condición necesaria de la existencia, ya que en el origen de la vida —de cualquier vida— hay dolor. Comenzar a existir es comenzar a padecer, a experimentar nuestra individuación poco a poco. Aprendemos a distinguir lo otro de nuestro yo. La mujer, la madre, el fondo continuo de la vida que se asemeja a un principio cíclico deviniente, se conecta con el Uno primordial y con nuestra reclusión interior al momento de crear. Es aquí donde Lou Andreas-Salomé compara al artista masculino con la mujer: en la preñez espiritual, la diferencia viene después. El hombre va a construir sus obras con una claridad y formas propias, “como algo nuevo y distinto en sí”, mientras que la mujer se da por completo en sus obras como una extensión de un manto vital e inmenso, ilimitado y regenerador.

“...Tal vez a la mujer, según leyes ancestrales, haya que compararla en sus manifestaciones a un árbol cuyos frutos no pueden cogerse, separarse, empaquetarse o expedirse como si sirvieran para todos los fines, sino que deben verse como una manifestación global del árbol en su proceso de floración, maduración, belleza global de la sombra, en su mera forma de estar ahí, de actuar, como de algo de donde constantemente salen nuevos vástagos, nuevos árboles. Agitado de vez en cuando por el viento, o al inclinarse por el propio peso deja aquí y allá un fruto, que no siempre será amargo, sino maduro y dulce, un solaz para el transeúnte, pero siempre es una fruta de otoño que cae sin esfuerzo y no debe verse más significado que éste. Quiero decir, con otras palabras: es una manifestación vital, como totalidad de vida, es como cuando la mujer manifiesta su fuerza y su jugo dentro de su propia peculiaridad de ser, y por ello sus obras del entendimiento no pueden parangonarse con las obras del hombre cuyas mejores obras se producen cuando él ha concentrado toda su atención en un solo punto, con todo el derroche de un ser humano absorbido y puesto allí.”<sup>44</sup>

Las manifestaciones femeninas tienden a la universalidad, mientras que las masculinas a lo inmediato y quizá a lo más detallado porque el hombre necesita de una reafirmación constante en lo que propone. Cuando el primo Walter expresa sus teorías

---

<sup>43</sup> Lou Andreas-Salomé, *El Erotismo*, Traducción de Mateu Grimalt, Editorial Hesperus, Barcelona, 1998, p. 20.

“ha concentrado toda su atención en un solo punto” y lo lleva hasta sus últimas consecuencias, mientras que Estefanía actúa mucho más de lo que dice y al representar el papel de mujer, de la forma más sencilla posible, está conteniendo todo el discurso del primo Walter y de Palinuro. Las expresiones de Estefanía son universales, dionisíacas, a diferencia de la manera en que Palinuro se explica al mundo y a la propia Estefanía; ya que él tiene que particularizar de forma apolínea todo lo que le rodea, emplea todo su saber y poder de adjetivación para detener el tiempo femenino, para separar, descifrar y definir el gran universo que ya los románticos habían definido que es la mujer<sup>45</sup>.

“...Y sin embargo mi prima, mi admirable y pulcra y celestial prima, era perfecta; perfecta por ser un ángel sin principio de limitación que no fuera su sustancia simple; perfecta por ser sus ideas —sus ideas largas y brillantes que se dejó crecer al par que sus cabellos rubios—, iguales a su esencia divina, y perfecta por ser la única, la primera, la última representante de la especie de los Estefánidos, y sobre todo por ser la representante más fina y clara, la más delicada y álfica.

Esto se debió, más que nada, a la simple razón de que mi prima era sólo igual a sí misma, fiel a su espejo diario...” (p. 92)

Palinuro encuentra en Estefanía a *la mujer*, fuerza primigenia, dadora de vida, fuerza dionisíaca. Estefanía, es perfecta por ser ilimitada, toda ella es una continuación eterna de lo femenino, de lo que engendra y pare. La mujer se da en sus manifestaciones porque ella misma es sus ideas (que deja crecer a la par que sus cabellos) y porque sólo es igual a sí misma, a lo ilimitado de la generación de la vida (las asociaciones de la madre con la tierra y la muerte en todas las cosmogonías son innumerables).

“Incluso la ausencia de orgullo es lo que produce su propia grandeza natural: la certera consciencia de que no necesita hacer tal demostración para sentir la sublime justificación como mujer, de que sólo precisa llegar hasta el techo donde se extiende su sombra, estar ahí como descanso para el fatigado, como deleite para el sediento, sin cuitas de cuantos frutos se pueden ofrecer en el mercado...”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ibid, p. 21.

<sup>45</sup> “La mujer es una traducción microcósmica del macrocosmos prístino. La mujer ideal es la que permite la re-creación del tiempo divino anterior a la pérdida de la inocencia. Esta mujer es al final, la muerte”. Cathy Login Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. FCE, 1986, p. 45.

<sup>46</sup> Ibid, pp. 21 y 22.

Esto nos habla de que la mujer, como fuerza dionisíaca no necesita convertirse en individuaciones apolíneas como lo hace el hombre. No necesita reafirmarse en análisis minuciosos y definiciones detalladas constantemente ni demostrar que su capacidad es la misma o incluso mayor en las actividades o profesiones, porque en ella radica algo mucho mayor: el impulso vital. Ella sólo necesita llegar al “techo donde se extiende su sombra”, estar ahí como descanso, como deleite, sin cuitas, etcétera. Llevar esto al terreno de lo literal nos conduciría a una discusión más de tipo social que filosófico, acerca de cuál debe ser el papel de la mujer en la sociedad y cuál el del hombre. Eso no nos interesa aquí. Yo he querido tomar estos conceptos porque me parecen aplicables y esclarecedores para el asunto que tratamos ahora: la mujer y el hombre o la femineidad y masculinidad en el artista, ya sea éste un hombre o una mujer. Así es que habremos de entender al hombre y a la mujer de manera simbólica, es decir como dos partes de cada hombre y de cada mujer, como Estefanía y Palínuro.

“De hecho resulta más difícil a la mujer seguir una línea que vaya hacia delante, no saltar de ahí para llevar a término un impulso repentino, recibir gozo del cambio. Pero todo esto (...) radica en que no puede desviarse de tomar algo únicamente si la alimenta, si la anima, si se le asimila y la permite seguir viviendo. Lo que en apariencia pueda semejar ‘dilettantismo’, ‘ser un aficionado’ surge a menudo de lo profundo de su propio ser, que prefiere la plenitud del círculo a la singularidad de la línea recta, menos que de su debilidad que se cansa rápido y se vuelva tornadiza. De ahí la forma femenina de entender cosas que no puedan resultar plausibles al entendimiento; posee mayor capacidad de asumir las contradicciones y elaborarlas orgánicamente que el hombre que debe sufrirlas teóricamente primero antes de verlas con claridad”<sup>47</sup>.

El entendimiento de la creación artística se bifurca también. Mejor dicho, la forma de concebir la “verdad” de las cosas será también distinta al momento de crear una obra de arte. La femineidad va a emerger de sí misma como una potencia que es capaz de contener toda abstracción y concreción. El ritmo de *Palínuro de México* es parte de su potencia dionisíaca, es un manto vital constante dentro del cual podemos distinguir imágenes individualizadas y concretas (apolíneas). No necesitamos un testimonio de Fernando del Paso para saber que en más de un momento, una idea va generando otra y una imagen a otra también a causa del ritmo de las frases. La

---

<sup>47</sup> Ibid, pp. 22 y 23.

musicalidad del texto incita y provoca nuevas frases, juegos de palabras, etcétera, que (aunque después se pulan y corrijan) van siendo creadas al momento, de forma totalmente espontánea. Si miráramos con mayor distancia el texto, podríamos decir que toda la fuerza femenina del autor está volcada en imágenes apolíneas, que son todas las que contiene la novela. Pero hay algo más: hay un sustrato de la fuerza que originó estas imágenes, del ritmo que las iba incitando y les dio nacimiento. Eso se ve en el juego poético, en una primera forma de creación totalmente femenina, cuya consecuencia será entonces la corrección masculina, la que precisa de teorizar primero las cosas para asumirlas como “verdad”, para entenderlas.

“La verdad para el hombre es más bien algo que se comprueba lógicamente y que logra el asentimiento de una mayoría de mentes intelectualmente desarrolladas; para la mujer en cambio la verdad lo es sólo en cuanto despierta la vida, la que tal vez sólo ella en un caso especial pueda asentar, pero haciéndolo con todo su pleno ser, hondo e indiviso (...) De ahí que sus ideas abstractas se personifiquen muy fácilmente, no sólo por ponerlas en relación con determinadas personas, sino por sí misma como si emergieran vitalmente de su propio fondo vital; ella necesita entretenerse con las ideas que le sean vitales, debe experimentarlas, debe incluirlas dentro de sí y de su cálido mundo hasta que no sean simples eslabones de una cadena, sino una redonda plenitud, pequeñas imágenes de eternidad en vez de consecuencias necesarias y vinculadas.”<sup>48</sup>

La verdad para el hombre es la verdad que otros hombres puedan entender también, que otras mentes intelectualmente desarrolladas puedan compartir, es decir, que el lado masculino del artista en *Palinuro de México*, se ve reflejado directamente en las alusiones fisiológicas, científicas o artísticas específicamente. El artista masculino se ve encarnado en el primo Walter y en su discurso acerca del cerebro del estudiante que no era *su* cerebro. Esta es su verdad y su conocimiento del mundo. Mientras que en *Palinuro* tenemos un instinto más femenino; Estefanía resulta una mujer que para él es también el mundo, el universo y el arte. Es *su* verdad porque despierta la vida, la genera y transmuta constantemente. Esa verdad, que intenta compartir como si fuese un ser meramente masculino, tiene que retornar a lo femenino para explicarse. Cuando *Palinuro* describe al billettero, a Don Próspero y al general con el ojo de vidrio, cómo era Estefanía, comienza por la elaboración de imágenes y representaciones minuciosas.

---

<sup>48</sup> Ibid, p. 23.

apolíneas y poéticas. Pero a medida que va avanzando, toda esa elaboración se convierte en un saber femenino; Estefanía ha cobrado forma de espíritu más que de persona, al final de la descripción sabemos menos de Estefanía, pero más de la mujer.

Por su parte, Estefanía demuestra una inmensa curiosidad hacia la medicina desde que era pequeña; odiaba que los animales fueran torturados aun en nombre de la ciencia porque ella concibe su “verdad” como aquélla que tiene que ver con la fuerza generadora de vida. Es la misma verdad para lo femenino, se forma de sí misma y se encuentra así, ilimitada y abstracta. Por eso es que ella no tiene ningún problema en ser enfermera, ni en tratar con heridas, sangre, pus, etcétera. El problema aparece cuando esta relación abstracta que tiene ella con la vida y la muerte se sintetiza en imágenes apolíneas, que son las palabras. En el mundo del lenguaje, su verdad (ilimitada) se ve unificada y por ello insostenible, se ve susceptible de ser transmitida a otras personas, de compartirse como meras concreciones luminarias o como verdades masculinas. El lenguaje es la primera manifestación apolínea del ser humano, no hay que olvidar que cada palabra es arbitraria. Toda la inmensidad que constituye el mundo de lo humano y de lo no humano, se trata de sintetizar para transmitirse de forma masculina, como algo compartido. Basta que diga “el mar” para que todos sepan a qué me refiero. Sin embargo nadie es ni será capaz de conocer todo el mar. Asumir el mar sin intentar explicarlo ni definirlo sería el sentir, el conocer y el actuar femenino, el de Estefanía y en buena medida el de Palinuro. Tratar de describirlo para no caer en ese abismo de abstracción, cuantificándolo y dividiéndolo en estadísticas y nombres, sería la forma de conocer masculina, la del primo Walter; incapaz de integrar plenamente el conocimiento del Uno primordial, pero sí suficiente para poder transmitir parte de él de forma superficial, de manera que resulte su discurso una incitación a imaginar lo que subyace a las palabras y las cifras.

Palinuro, por su parte, contiene la esencia creadora trágica, porque comparte mucha de la erudición del primo Walter, pero tiene la inspiración dionisíaca de Estefanía y todo ello apunta hacia el quehacer lúdico. Sus conocimientos no pretenden construir conceptos más sólidos cada vez, sino por el contrario crear nuevas imágenes y nuevas formas de aplicarlos, siempre con humor. Ejemplos de ello se ven en capítulos

como el de “Una misa en technicolor”, “La cofradía del pedo flamígero” o “La priapiada”. De igual manera sucede en sus viajes por las islas imaginarias en las agencias de publicidad.

“Y QUIZÁS LA CULPA FUE,

como casi siempre, de los desafortunados consejos del primo Walter:

‘¿Qué nombre le daría usted a un nuevo atún enlatado?’ le preguntaron a Palinuro.

‘Pompilos —dijo— como el pescador jonio metamorfoseado en atún por Apolo.’

‘Ah... ¿y qué nombre se le ocurre para un nuevo detergente?’

‘Al-Borak, como el nombre de la yegua fabulosa de Mahoma, que lo llevaba, pasando los siete cielos, de la Meca a Jerusalén en una noche. Borak significa rayo, blancura cegadora.’

‘Ajá. ¿Cómo llamaría usted entonces a una nueva miel para *hot-cakes*?’

‘Ida, que era el nombre de un monte de Creta, célebre por su miel.’

‘Ajajá. ¿Y a un nuevo insecticida en aerosol?’

‘Acor, como el dios destructor de las moscas, adorado en Cirene.’

‘Ja, ja ja... déjenos su teléfono y su dirección, y lo llamaremos cuando tengamos una plaza en nuestra agencia.’

Nunca lo llamaron.” (p. 276)

Aunque ciertamente no sabemos por qué la cita anterior comienza atribuyendo la posibilidad de culpa al primo Walter con respecto al resultado de la entrevista, se refleja una especie de complicidad entre Palinuro y el primo Walter, ya que hay en ambos una forma netamente masculina de conocer, una erudición que en Palinuro se manifiesta con humor.

“Hasta que el primo Walter se apareció en su vida —también como venido de ninguna parte— y una madrugada, a la salida de la cantina La Española, después de haber bebido como cosacos toda la noche, le dijo algo así como: ‘Y en fin: aunque hubiera sido el cerebro del muchacho, de todos modos no podía ser su cerebro ¿me entiendes?’ Y Palinuro, aunque respondió que no, en realidad sí había entendido —o al menos intuido—, lo que su primo quería decir (...) ‘Recuerdo que en un párrafo de Tristram Shandy, el escritor inglés Lawrence Sterne (que se sabía de memoria a Locke) se pregunta cuándo las manzanas del granjero comienzan a ser su propiedad: ¿Cuándo las siembra? ¿Cuándo crecen? ¿Cuándo las cosecha? ¿Cuándo las pone en la mesa? ¿Cuándo las digiere? ¿Cuándo las caga?... Mira primo: creo que nadie puede, honestamente, dar una contestación definitiva. Y esto, que se aplica a unas manzanas humildes y corrientes (ya no digamos a las manzanas de oro que sedujeron a Atalanta), pueden también aplicarse no sólo a tu cuerpo o a cada uno de sus órganos y partes, sino a tu propia vida, a tu vida entera. ¿Tú sabes cuando comienza tu vida a ser tu vida? (...) ¿Cuándo el espermatozoide fecunda al óvulo en la ampolla de la trompa de Falopio? ¿O cuando eres un embrión presomita de 18 días, más parecido a la mismísima vulva de tu madre que a ti mismo? ¿O cuando tienes ya 20 días de engendrado y visto por tu cara dorsal te pareces, por el contrario, más al órgano reproductor de tu padre que a ti mismo? (...) ¿A los 23 días, cuando tu

corazón comienza a latir? ¿O cuando se unen el *septum primum* y el *septum secundum* cerrando así, para siempre, la comunicación entre la aurícula derecha y la aurícula izquierda? (...) ¿O cuando naces, a los 180 días, para cumplir con el mínimo de viabilidad que señala la ley?..." (pp. 349, 350, 351)

Esta reflexión del primo Walter, nace una vez más de una complicidad con Palinuro, ya que éste sí había entendido (o al menos intuido) lo que Walter había querido decir cuando dijo que el cerebro del muchacho no podía ser su cerebro. Es decir, Palinuro miente al responder que "no" para introducir el análisis del primo Walter sobre la cuestión. No hay que olvidar que se encontraban muy borrachos y la embriaguez es una de las manifestaciones de la potencia dionisiaca, es una puerta hacia el Uno primordial. A partir de ella comienza un análisis de conceptos precisos y concretos (apolíneos) en torno a la pertenencia del cerebro del muchacho al muchacho (primero) y después a la pertenencia de la vida de Palinuro a Palinuro. Es un desglose de la vida para poder atribuir su pertenencia. Cuando la vida, desde una perspectiva de conocimiento femenina se explica por sí sola, viviéndola y muriéndola. Vemos fragmentado en imágenes y conceptos de increíble precisión el concepto de vida, en una actitud totalmente masculina. En casi todos los momentos de erotismo que se describen entre Palinuro y Estefanía, es él quien lleva a cabalidad sus ideas, mientras que Estefanía simplemente las vive y así se ve nuevamente la división entre lo femenino y masculino (o apolíneo y dionisiaco), pero de forma más cercana a la sexualidad. Estefanía ocupa la vida y la mente de Palinuro, mientras que él, las desglosa y las proyecta (a Estefanía y la vida toda) en imágenes poéticas apolíneas. La mayor parte de la novela está ocupada por la fuerza femenina y dionisiaca, independientemente del pasaje de que se trate o del personaje que se ejemplifique. En la cita siguiente, también de Lou Andreas-Salomé, vemos que en la perspectiva femenina también hay una argumentación o una serie de preceptos que permiten explicar al mundo y a la obra de arte, sólo que de manera distinta a la del hombre especialmente en lo que se refiere a la plenitud, a la capacidad de englobar en unas cuantas líneas todo un proceso que al primo Walter o a Palinuro les llevaría varias referencias bibliográficas:

“...De ahí emana a veces la impresión de una extraña mezcla de contradicciones en la mujer: la simultánea impresión de lo más salvaje, impulsivo, contradictorio, y también de lo más armónico, pacífico, concorde; de la instintiva protesta contra la ley, órdenes, responsabilidad, deber, e incluso viviendo con una elevada moral que nunca las infringe. Si uno quisiera osar una comparación estólida, podría decirse que desde este aspecto la mujer podría compararse con una banda de ladrones organizada que lleva una vida totalmente al margen de la ley sin sentir vinculación alguna con los demás hombres, pero que a la vez sigue unas normas de ladrones igualmente estrictas y severas que emanan de su propia forma de ser, como las nuestras de la nuestra (...) Todo el amor más profundo del hombre por la mujer, todo su anhelo por ella, se desenvuelve de algún modo en este simbolismo; ella se le aparece a la vez, y con cierto derecho, como la más primitiva y a la vez el ser más perfecto, en un más avanzado estado de plenitud; ella se le muestra a la vez como el niño, sobre el que tiende a inclinarse, cuya inocencia, inconsciencia, ludosidad y despreocupación le fascina, pero también como la gran madre de toda vida, en cuyo regazo quiere esconder la cabeza, en cuya anchura y bondad se conjugan todas las discrepancias, durezas y disonancias de su propia vida”<sup>49</sup>

Aquello que brindará una mayor cohesión a los personajes y a las acciones de *Palinuro de México* es este sentir femenino que se ajusta a reglas tácitas, como las que siguen las bandas de ladrones organizadas, como las que emergen del amor. La creación artística al igual que el amor, será una muestra o una perspectiva que lleva implícitamente una valoración, y que aunque sea un acto de total libertad, hay ciertas reglas que se siguen. En el caso del amor esta valoración tiende a ser una idealización, por lo cual el acto de amar es en realidad la forma de sentir y de mirar al amor, en un sentido más apolíneo. Amar sería, pues, vivir el amor de una manera femenina y dionisiaca, sin representaciones particulares, que son los amantes. Si hay una identificación entre un amante de hace diez siglos y otro de ahora, es porque son representaciones individuales emergentes del Uno primordial, provenientes de lo mismo. De igual forma sucede cuando leemos un poema de amor que nos conmueve (en el sentido más literal) y nos provoca. Hay una identificación entre el poeta y el lector porque ambos están conectados en el amor en abstracto, ambos son dos proyecciones apolíneas de la misma raíz dionisiaca. Cuando sucede lo contrario, es decir, cuando leemos un poema de amor que no nos dice nada, sucede que el poeta o el lector no ha sido capaz de abandonarse hasta tener una experiencia dionisiaca desde la cual pueda emerger para entonces proyectarla en una ilusión o imagen apolínea. Sin embargo, en el amor siempre habrá una visión particular de las cosas. una actitud egófica por

---

<sup>49</sup> *Ibid*, pp. 27 y 28.

antonomasia en los amantes; Palinuro proyecta en Estefanía una gran cantidad de atributos que en realidad nacen de él mismo porque es él quien los imagina y los siente. Lo que hace a continuación es verterlos o colocarlos en la imagen de su prima, como quien contempla una obra de arte. Estefanía representa algo inexplorado, algo anhelado a pesar de ser alguien tan conocido. Pero esto no significa de ninguna manera que haya falsedad en las apreciaciones de Palinuro (los amantes no pueden ser falsos, pueden no ser en todo caso), simplemente ha encontrado formas muy originales para definir su amor y su intimidad con Estefanía, de lo cual hemos dado ya varios ejemplos. Lo que hay que destacar de ellos es la relación que se establece entre los amantes, misma que nos es referida a través de la perspectiva de Palinuro únicamente. No dudamos del amor que tiene a Estefanía, pero sí marcamos que el amor de ambos es sólo una abstracción de Palinuro, un acto de inmenso amor y por lo tanto de inmenso egoísmo. A continuación daré algunos ejemplos del amor que siente Palinuro por Estefanía, ya que contrastan bastante entre sí, pero conservan el hilo conductor del amor y del erotismo y reflejan mucho del carácter del amante masculino definido por Lou Andreas-Salomé:

“Cómo penetré a mi prima por la boca, y cómo, también, por la vagina, es cosa que les contaré después junto con otras aberraciones admirables y exquisitas. Por ahora baste decir que en lo que se refiere al ano de mi prima, yo lo conocía como a la palma de mi lengua y más de cien veces —para no exagerar y decir más de mil—, la penetré por el recto con todas mis prolongaciones y muy especialmente con mi propio miembro. Recuerdo sobre todo la ocasión en que Estefanía se disfrazó de grumete efebo con el pelo recogido bajo una gorra de marinero de agua dulce, se acostó bocabajo en la cama, se quitó los pantalones acampanados y me ofreció sus nalgas y yo, después de ponerme una barba postiza color jengibre que me encontré en un supermercado, me saqué por la bragueta un miembro tatuado con recuerdos de Constantinopla, le unté crema de pepinos de Richard Hudnut, y cogiendo con mis dos manos sus dos nalgas, esas nalgas de mi prima inmensamente redondas y frutales como las dos mitades polares de un mapamundi y que sabían apretar al ritmo de los placeres solitarios de la infancia, la penetré por el ano con todo el largor de mi miembro, y la atenacé por la cadera para moverla yo mismo al compás de mis espasmos, hasta hacerla destrozarse de placer y de rabia los bordados de la almohada, hasta que le escurrieron de la boca hilos de seda roja y ardiente y pateó y floriqueó: ¡Oh Capitán, mi Capitán!, y cuando al fin lancé mi chorro de esperma a las profundidades doradas de su intestino y saqué el miembro empequeñecido y con los tatuajes marchitos, ella misma lo limpió con un clínex, porque a pesar de que se había puesto, la ingenua, una lavativa de agua de rosas para limpiar el recto de heces, mi pobre *Mutinus Tutunus* estaba bañado por una mezcla amarillenta y pegajosa como mermelada de mierda y piña” (pp. 107 y 108)

En este ejemplo vemos a Palinuro como un amante que en el acto sexual y en su descripción se muestra egoísta, vive una sexualidad con Estefanía que siempre es narrada desde él, con un carácter totalmente masculino y con el egoísmo propio de los amantes:

“El amante por cuanto respecta al amor se comporta de forma más parecida a la del egoísta que al altruista; es antojadizo, exigente, está matizado por fuertes deseos egoístas a la par que carece de aquella franca y buena voluntad por la que nos preocupamos por el otro, sin buscarnos a nosotros mismos, en el compartir los gozos y los dolores humanos (...) El egoísmo se revela en el amor, y ya no con tintes de misericordia y suavidad, sino que se afila firme y agudo como una temible arma de conquista. Pero no pretende esa arma, como hacemos al utilizar por puro egoísmo las personas y las cosas, despojar al objeto de su propia finalidad, admirarse de su propio señorío y plenitud, sino que por el contrario lo expolia cuando le otorga valor para todo, lo precia y supervalora, lo sienta sobre un trono y lo lleva sobre la mano. Y por ello en el amor erótico se cobijan todas las exageraciones tanto del egoísmo como de la bondad, ambas se han mudado en pasión, sin importarles la paradoja de haberse mezclado en un mismo y único sentimiento. Es como si se produjera en nuestra vida interior un pequeño desgarró o grieta por la que pudiéramos volcarnos como ebrios en el torbellino de la vida exterior mientras que a la vez seguimos estando marcados por el mismo egoísmo pasional”<sup>50</sup>

En los próximos dos ejemplos el amor y la pasión se reflejan en una escena de gran ternura y en una descripción de decadencia, coraje, amargura y pobreza, pero que retoma y manifiesta el amor de Palinuro hacia Estefanía. Éste es invariable:

“Perdóname la insistencia en el tema, pero si hubo algo que llenó de sentido a nuestro cuarto, fue eso: el amor que nos tuvimos desde niños.

Si tú te levantabas a media noche, te tropezabas con el amor.

Si alzabas la punta de la alfombra, te encontrabas un montoncito de amor.

Si abrías la ventana, el amor nunca acababa de salir por la ventana.

Nuestro amor impregnó de tal manera las cosas, que comenzamos a confundirlas con nuestro amor:

Una tarde sorprendí a Estefanía lavando los trastes.

Una noche me sorprendió ella leyendo un libro.

Un día nos sorprendió a los dos profundamente dormidos...” (pp. 181 y 182)

“Yo juré que iba a encontrar a mi prima así fuera en el fin del mundo (...) Pero en cuanto la vi, en cuanto me la encontré siglos o días después junto al río y la vi tan vieja, pero tan bella, Dios mío, y con el nombre de trapo al revés, tan mal vestida pero tan hermosa, con su gabardina llena de quemaduras de cigarro y pipís de paloma, sus medias de lana negra embarradas de yodo, coronada con langostas que le comían el trigo rubio que le crecía en el pelo, a su lado una bolsa reventada con las verduras del día y ansiosa por besarme de un bigote a otro pero sin confesarlo, la maldita, como quien no quiere la cosa, y supe que con sólo verme había sentido de nuevo ese fulgor súbito, ese hundirse en represas anaranjadas y remolinos de

<sup>50</sup> Idem.

mariposas que sintió en una ocasión, la puta, cuando la presenté en un bar de la ciudad de México a un amigo mío (...) y le dije que la quería. Le dije te quiero por la tarde, te quiero por las ranas que crujen de humedad, te quiero dentadura y polvo de miel, te quiero por amor, por solamente, te quiero entre sus brazos, te quiero entre las cinco y las semanas, te quiero enredada en mis palabras, te quiero por un disco y un pedazo de vino, te quiero por la espuma, te quiero entre las hojas de un pescado, te quiero por las venas y los rubros, te quiero bajo un taxi y por encima, te quiero una media y un esposo, te quiero por las ingles, te quiero luz y estrellas, mar y puma, te quiero demasiado y por lo pronto, y comenzamos a amarnos en medio de esa larga ausencia empapada con repudios y lienzos mortales, y nos amamos entre las solapas de las plantas, en los acordeones de las nubes, en los hábitos de las colmenas, en las entretelas de los guantes, en las marismas del tabaco, en el hambre de los espejos, en la luna de los cuervos, en los propósitos del césped, en la senectud de los ríos, en los equilibrios de la tarde, en los océanos de los escritorios y en las esquinas del sol, y con nosotros todo el mundo y todas las cosas comenzaron también a hacer el amor..." (pp. 788 y 789)

Hacer el amor resulta el motor del universo, hay una integración de lo imaginario y lo real con lo sublime y lo degradante o simplemente común, pero todo, todas las cosas comenzaron a hacer el amor al compás de Palinuro y Estefanía. Hablar de una pasión que se encuentra en todos lados aleja la idea de que hacer el amor es distinto del sexo o de que el amor es algo sublime y que sólo aparece en escenarios rosas o terriblemente trágicos. El amor se disocia de conceptos antagónicos y se manifiesta en cualquier situación y de cualquier forma.

"Dado que nos hemos habituado a conectar distintos significados bajo las palabras de 'corporal' y 'espiritual', lo mismo que para los términos 'egoísta' y 'altruista', espontáneamente nos vemos llevados a entender parcialmente el fenómeno del amor para poderlo abarcar bajo una concepción unitaria. Y de ahí el sorprendente dualismo en la concepción de lo erótico, y por consecuencia su representación desde dos lados completamente antagónicos, hasta que finalmente sus extremas consecuencias desembocan hacia afirmaciones plenamente contrarias a las que a la vez debe dárseles la razón. Pues razón tiene la magnífica exaltación de una pasión, como en el caso de Romeo y Julieta (...) es auténtica la imagen de la pasión expresada por todos los hombres que son tocados por ella, que transidos por su herida van musitando amor, y auténtica es también la constatación, en su desnuda verdad fisiológica, en la cáustica frase del cínico francés cuando dice: 'l'amour n'est que le frottement de deux épidermes.'<sup>51</sup>

En los ejemplos anteriores hemos visto que el amor y la pasión deben definirse juntos porque el sentimiento no puede separarse del cuerpo. El erotismo existe con la misma intensidad y esencia cuando Palinuro penetra por el ano a Estefanía y cuando la vuelve a ver después de muchos años. El ejemplo intermedio revela una concepción

---

<sup>51</sup> Ibid, p. 45.

suave y dulce (casi cursi) del amor entre dos personas que comienzan a vivir juntas. El amor invade todo, pero no por ello dejan de desearse sexualmente los personajes, como tampoco Palinuro deja de sentir amor por Estefanía cuando la encuentra vieja y sucia. El amor es una parte inherente al erotismo y por ello es difícil definirlo en abstracto. La excitación, la ternura y la violencia al amar se dan oscilantes y a ratos hay un poco más de alguna de ellas, como por ejemplo hay más ternura en el segundo ejemplo, el del amor invadiendo todo. En el anterior hay mayor violencia y egoísmo en la perspectiva de Palinuro penetrando por el ano a su prima, y en el último hay una mayor integración de ambos, es más difícil decir si hay más ternura que violencia o pasión, ya que varias de las imágenes son suaves, tiernas, pero están entrelazadas por Palinuro llamando “puta” y “maldita” a su prima. Me parece que en los tres casos lo que es evidente es el amor, ya que a Palinuro le importa su prima. No sólo describe su atracción sexual hacia ella, también nos revela que la quiere. Con frecuencia desligamos acciones como las descritas en el primer ejemplo de lo que llamamos amor o erotismo. Penetrar a alguien por el ano y describirlo de esa forma es considerado perverso. Sin embargo, tal como ya lo he mencionado anteriormente, cómo afirmar hasta dónde el amor se vive de manera adecuada, cómo definir la forma de hacer el amor, de imaginar y de sentir. En la medida en que esto es imposible tenemos que reconocer que las posibilidades físicas y sentimentales del amor son infinitas, porque pertenecen a cada amante (dentro y fuera de la literatura). Con sus descripciones Palinuro nos va sumergiendo en el erotismo de sus recuerdos. Es cierto que nos puede producir cierta excitación el cómo hacía el amor con su prima, o nos puede parecer tierno el encuentro que tiene con ella al final, pero lo que más nos atrapa es la belleza del lenguaje; siempre brindando una nueva metáfora, que de nuevo resulta sorprendente porque habla de lo mismo, del amor. En toda la novela (y no sólo en ésta) hay muchas escenas eróticas, pero nunca se repite la manera de describir las, la recurrencia a la imaginación y a una profunda vitalidad en las imágenes se ha vuelto característica de del Paso en sus obras:

“Y mira que Genoveva era bella en sumo grado como la letanía lauretana sus cabellos gateados enrubiábanse en las puntas sus ojos ferinos y ojizarcos eran como las hidrófanas se transparentaban con las lágrimas sávida era su saliva como la miel de arce rojos eran sus labios

como piropos almandinos sus dientes margaritas eran de suave oriente y sus pechos peras mosqueruelas enjovelas con mamezones de azúcar mascabado

Ah Genoveva

tu aliento era oloroso como la grama de prados o el agua de nafa alhurreca trasmarina dejaba el trasudor en tus corpiños néctar de adormideras el plenilunio en tus enaguas y lúnulas plata las de tus uñas eran chapetas luciferinas tus mejillas amapoladas carne de fruto doncel tu piel encarnizada...<sup>52</sup>

“‘Vamos al hotel’, le había contestado Manuel Ángel con intenciones desvirgadoras. ‘No, yo quiero casarme primero’, le había dicho ella, casta de vírgenes, incapaz de un lúbrico desliz. Y palabra que Manuel Ángel, en aquel momento en que le dijo: ‘Bueno, pero antes vamos a caminar un rato’, no pensaba en el automóvil azul. Y no pensó en él nunca. Simple, sencilla, involudiblemente, cuando llegaron abrieron la portezuela y se metieron. Rechinar de bisagras. Nuevo manoseo. Cáncer rojo devoraba el azul esmalte de la carrocería que alguna vez, junto con los niquelados biseles de los fanales, había brillado por su presencia en las calles y avenidas de la ciudad lejana. Y en el piso del automóvil hicieron el amor, lo hicieron mansamente, dulce, cálida, improvisadamente. Se transportaron al país de la felicidad, a mil respiros por hora. Cursi, ramplón, novelesco, ridículo. Pero el amor es así...”<sup>53</sup>

Desde luego estos dos ejemplos pertenecen a otra novela, *José Trigo*, cuya construcción es totalmente distinta a *Palinuro de México*, pero de igual forma podemos apreciar la gran importancia que tiene la selección del léxico por parte del autor al momento de construir las escenas eróticas. En la novela que nos ocupa, el léxico es en su mayor parte fisiológico al hablar del erotismo, pero las imágenes eróticas y amorosas se construyen con todo tipo de datos (obras de arte, filósofos, objetos comunes, etcétera). Esto nos lleva al rescate del cuerpo (desde perspectivas físicas, fisiológicas, médicas, patológicas...) como algo poético y literario. Recuperar —no porque realmente se haya perdido— el lenguaje del cuerpo y aquello que nos remite a él como fundamento literario, a través de un cuidado extremo en la selección del léxico y de la música que van a ocupar los momentos eróticos en las obras es algo infrecuente. Parecería que una novela que se ocupa del cuerpo con tanto rigor se está tomando demasiado en serio algo que quizá no lo es tanto. O bien, parece lo contrario; tomar en broma un cúmulo de datos y conocimientos del arte y de la medicina (que son considerados serios). Para hablar un poco más detalladamente de esto podemos remitirnos al concepto de

---

<sup>52</sup> Fernando Del Paso, *José Trigo*, Op Cit. p.247.

<sup>53</sup> Ibid, pp. 362 y 363.

“carnavalización” de Bajtín<sup>54</sup>, del cual sólo voy a recordar algunos aspectos de manera general.

Una de las características más importantes de la carnavalización, que consiste en una manera de desacralizar lo instituido con carácter oficial para, a través de la risa, hacer revivir el impulso vital y necesario para la convivencia, es la “degradación”. Ésta consiste en volver terrenos y mundanos ciertos conceptos y atributos que pertenecen exclusivamente a lo etéreo y divino, o simplemente a lo que puede remitirnos a ello. Por ejemplo, en el hombre, la mente pertenece más a lo etéreo porque a través de ella comprendemos la creación divina e incrementamos nuestra fe, es lo más alto que tenemos y nos conecta con lo más alto también, con el cielo. Mientras que nuestras vísceras forman parte de lo terrestre porque su función está más cerca de procesos que nos recuerdan lo animal de los seres humanos. Con base en todo lo expuesto en esta obra de Bajtín, se ha llamado a un cierto grupo de obras como “picarescas” (desde luego de manera incorrecta) o incluso carnalescas, entre las cuales *Palinuro de México* ha ocupado un lugar por el hecho de que en estas obras (*Tristram Shandy*, *Gargantúa y Pantagruel*, por ejemplo) se habla del cuerpo y de lo que alude a él sin ningún recato, se describen escenas de vómitos, deyecciones, sexo, etcétera, y en ellas sobresale el humor. La relación entre Rabelais y del Paso (ambos escritores muy cultos y que combinan su enorme acervo cultural con el humor) a pesar de la enorme distancia temporal es muy vigente. Lo que hace cerca de quinientos años pudo resultar una ironía respecto de lo institucional a través de la carnavalización, en el caso de *Palinuro de México* se sigue dando sólo que de manera distinta. Fernando del Paso ha incorporado al lenguaje y escenas paródicas de lo institucional, como por ejemplo el capítulo en que Palinuro realiza el aborto del bebé que esperaba Estefanía o aquél en el que el narrador se desdobra y se dedica a hablar sobre el ano del propio Palinuro, una rigurosa investigación y precisión en los datos que incrementa la intención carnalesca y el juego formal con el lector.

---

<sup>54</sup> Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, traducción de Julio Forcat y César Conroy, segunda reimpresión en México, 1993.

Continuando con la valorización del cuerpo que hayamos en esta novela, surgen los momentos llamados grotescos. Bajtin distingue varios conceptos de lo grotesco. De todos ellos he querido retomar los dos más importantes. El primero lo ubica en el Renacimiento:

“En esta época, precisamente, aparece el término ‘grotesco’, que tuvo en su origen una acepción restringida. A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó ‘grottesca’, un derivado del sustantivo italiano ‘grotta’ (gruta) [...] El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos ‘reinos naturales’ [...] Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia”<sup>55</sup>

En esta primera etapa del grotesco el elemento fundamental es el de la libertad. Ésta habrá de manifestarse en la Literatura de una forma clara en obras como las de Rabelais, ya que el término y sobre todo el estilo ornamental de estas grutas se asoció de inmediato con la cultura popular. Este otro universo que se creaba en las épocas de carnaval incorporaba la risa y la continuidad de todo lo vivo de la misma manera en que lo grotesco se hallaba representado en la gruta. Con el paso del tiempo estas manifestaciones de lo grotesco van cambiando y cuando aparece una nueva estética con el Romanticismo también cambia el concepto de lo grotesco:

“A diferencia del grotesco de la Edad Media y del Renacimiento, relacionado directamente con la cultura popular e imbuido de su carácter universal y público, el grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento”<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ibid p.35.

<sup>56</sup> Ibid p.40

Sin duda el grotesco empleado por del Paso en *Palinuro de México* está más cerca del grotesco romántico que de otros. Las imágenes que reiteran esta continuidad de la vida a partir de la degradación y de la muerte misma son múltiples: los experimentos realizados con animales en la historia de la medicina que el tío Esteban le contaba a Estefanía, los muñecos que confeccionan Palinuro y Estefanía para el nacimiento del bebé en caso de que éste naciera deforme, la manera en que se trataba a los enfermos del hospital en el que Palinuro es director, etcétera. El grotesco de la novela se representa en soledad y mediante un lenguaje que alude a la filosofía idealista y subjetiva como señalaba Bajtin.

En el grotesco romántico habrá una pérdida del humor como parte constitutiva del arte grotesco, tenderá a lo trágico (como casi todo lo romántico) o al mero horror. El caso de Baudelaire es muy concreto. En *Las flores del mal* está el poema “Una carroña”; en él el poeta comienza pidiendo a su amada que recuerde aquella tarde en un lugar hermoso y florido, para después contrastar esta descripción con la de una carroña que encontraron en dicho lugar. Lo grotesco constituye aquí una forma de rescate del cuerpo, pero principalmente de una estética de lo desagradable y repulsivo que éste puede resultar. En el caso de *Palinuro de México*, hay descripciones que pueden parecer grotescas desde la perspectiva de una estética que provoca un desagrado en el lector, pero también conserva el humor y sobre todo alude al cuerpo y a lo que nos reitera como seres vivos, limitados y cuya muerte implica también la vida.

“Nuestra felicidad, al saber que Estefanía estaba embarazada, fue inmensa, pero sólo por unos momentos, porque casi en seguida mi prima comenzó a tener una serie de ideas raras.

‘¡Dios mío! ¿Qué pasará con mi hijo si me da una embolia y pierdo para siempre la capacidad de despertar?’

‘Tendrás un hijo que nacerá dormido —le contesté— y que en lugar de dar su primer chillido dará su primer ronquido. Y claro, cuando se muera, en lugar de cerrarle los ojos tendremos que abríselos’

Después me arrepentí de lo que dije (...)

‘...Y dime: ¿qué va a pasar con mi hijo si creen que estoy muerta y me entierran viva?’

‘Se me ocurre que podrías tener un hijo anaerobio, que viviría sin oxígeno como los microorganismos intestinales’, le contesté, y me arrepentí de nuevo.

‘Pero de todos modos moriría, y mi hijo no tendría con qué alimentarse: ni leche ni nada.’

‘Eso es lo de menos —le dije, y me arrepentí por tercera vez--: tu hijo podrá nutrirse con el producto de las diversas fermentaciones de tu cuerpo: la fermentación butírica que produce la

grasa de cadáver: la caseica; la amoniacal. Ya cuando llegue la descomposición delicuescente negra preferida por los sílfidos y otros insectos coleópteros, tu hijo será un muchacho sano y regordete...'

‘¡Maravilloso!’, exclamó mi prima.

‘No tanto, porque tu hijo será un gusano más, el pobre, un topo que jamás saldrá de la tumba porque correría el peligro de caerse en el aire y ahogarse. Sus pulmones, entonces, serían negros como el carbón y duros, difíciles de cortar como los pulmones de los mineros galeses.’ (pp. 421 y 422)

Lo grotesco se vincula directamente con la muerte. Y en ella a su vez la vida. Es decir, aún en la tumba el bebé podría alimentarse, lo cual ejemplifica la muerte como engendradora de vida y viceversa, pero sin perder el humor. La imagen terrible del bebé viviendo como un gusano a costa del cadáver de la madre sepultada es bastante fuerte, y el humor que aparece en el diálogo en realidad incrementa el efecto. Sucede algo similar a lo que mencionábamos anteriormente respecto a la “degradación”. Tomar a broma imágenes tan terribles constituye lo grotesco por el contraste que forma. Sin embargo, al mismo tiempo también es una reivindicación de lo corporal y de lo plenamente humano. Diálogos como éste en la vida real resultarían insostenibles, macabros o patológicos. Igual que ocurría con la descripción de Palinuro penetrando por el ano a Estefanía, pero se encuentran en el plano de lo humano y por ello son escenas o temas susceptibles de tratarse dentro de la obra aunque contengan una fuerte carga de perturbación.

“Qué tal --decía--, que tengamos un hijo hermafrodita con corazón derecho y espina bífida, que nazca con dos cabezas: una de ellas mongoloide y la otra hidrocéfala, una retrasada mental y la otra ciega, una sorda y la otra muda, y las dos con labios leporinos y paladar hendido, qué tal’ lloraba Estefanía encomendándose a las diosas romanas Carna y Ossilago (...)

Le dije que había muy pocas posibilidades de que tuviera un monstruo; que ni ella ni yo éramos sifilíticos; que tomaríamos todas las precauciones necesarias para que no le diera rubéola; que no la dejaría tomar Talidomida; que no estaba probado que el LSD modificara los genes; que no había estado nunca en Hiroshima y que jamás permitiría que le inyectaran cortisona mientras durara el embarazo’.

Casi la convencí, casi (...)

Pero cometí el gran error de recordarle nuestro parentesco (...)

‘Tienes toda la razón --dijo--. Si nuestro hijo está condenado a ser un monstruo, lo mejor es rodearlo desde chiquito de seres semejantes a él, para que piense que eso es lo normal en el mundo.’

Estefanía compró dos muñecas iguales a quienes llamó Rosa y Josefa, y las cosió una con otra por el costado, para volverlas muñecas siamesas. A otro muñeco le cortó los brazos y le puso los de otro más pequeño, para volverlo un muñeco talidomídico. A una Blancanieves le dio un tijeretazo en los labios para volverlos leporinos. Y así por el estilo, sin que faltaran Caperucitas Rojas con barbas (...) y cenicientas inmensamente gordas como las fenómenas del

Circo Atayde, además de un Frankenstein espástico, un Humpty Dumpty hidrocéfalo, un muñeco de ventrílocuo sordomudo y una preciosa muñeca Shirley Temple que gracias a un mecanismo ingenioso producía una baba artificial que le escurría por la barbilla todo el tiempo y que nunca aprendió a caminar o siquiera a decir ‘mamá’” (pp. 423 a 427)

En este ejemplo vemos que lo grotesco también conserva el humor. Pero además incorpora la visión de los monstruos o malformaciones congénitas; un asunto al que va a recurrir en más de una ocasión del Paso en la novela y que resulta importante porque nos recuerda que justamente aquello que consideramos anormal o monstruoso en ciertos nacimientos desafortunados, es también parte de la humanidad.

En otras culturas, cuando se daban nacimientos de niños con daños neuronales severos o con malformaciones congénitas, se pensaba que eran especiales porque mantenían un vínculo mucho más cercano con los dioses o se les atribuía facultades y poderes especiales. Hoy día solemos ver a alguien con alguna discapacidad con morbo y con rechazo. Mucha gente todavía piensa que las malformaciones congénitas o las discapacidades son enfermedades y que incluso son contagiosas. Sin detenernos a analizar esto socialmente con la profundidad que amerita, he querido mencionar lo anterior para mostrar cómo sencillamente aquello que no es tan común es valorado erróneamente con frecuencia, porque el ser humano tiende a rechazar todo aquello que le puede provocar cierto desagrado o franca repugnancia. Su frecuente reacción (además del rechazo) es de lástima y paradójicamente acepta como normal o correcto que nadie hable del cuerpo y sus deyecciones, del sexo o de la muerte, es decir, de todo lo que nos reitera como seres vivos y humanos, ya que somos los únicos que tenemos conciencia de la muerte. Me parece más que afortunado encontrar que en *Palinuro de México* convergen y se suceden continuamente imágenes de una gran belleza y fuerza poética, y otras de carácter violento o grotesco, porque así la obra en su conjunto se parece mucho a lo que es el hombre y lo reafirma, no lo niega como frecuentemente hace el hombre de sí mismo. Cuando Estefanía confecciona estos muñecos grotescos, está preparando a su hijo (condenado a ser un monstruo) a sentirse integrado con el mundo. Lo cual nos indica que el mundo debería estar preparado también para recibir no sólo al hijo de Estefanía, sino a cualquiera de nosotros con todo y nuestra animalidad y finitud. Y vemos que no es así, que el mundo del hombre ha sido fincado desde hace mucho

tiempo sobre un suelo que a veces tiene poco que ver con lo humano. Ha sido edificado sobre la base de la metafísica (Dios, el más allá, el conocimiento, la verdad, etcétera); un cúmulo de conceptos que nos alejan de nuestra esencia y nos llevan a no aceptar lo que somos. Ejemplo de ello son los “tabúes”, a los que quizá deberíamos de dejar de llamar así, para decir: “aquello que es humano, pero de lo que no vamos a hablar”, para entonces referirnos a una serie de invenciones abstractas que nos mantienen adormecidos y mecanizados. Cuando Estefanía confecciona estos muñecos deformes también nos recuerda la fragilidad de nuestra estética. Lo considerado como *bello* ha variado en todas las culturas y épocas. En algunos países de Oriente, se acostumbraba (aún hoy se acostumbra en algunos lugares) fracturar el tobillo de las niñas recién nacidas y dejar que les soldase de lado, porque esto era considerado bello. En ciertas tribus de África los hombres se ponen unos objetos parecidos a los platos para que sus labios inferiores crezcan hasta más de tres veces del tamaño natural. Lo mismo ocurre con sus orejas, las cuales se perforan con huesos cilíndricos de aproximadamente dos centímetros o más de diámetro. Para cada miembro de estas respectivas culturas, eso es normal independientemente de que sea bello.

Fernando del Paso trata este tema, llevándolo hasta exponer la profunda crueldad del ser humano cuando se enfrenta ante esto y lo mezcla con el terrible humor que caracteriza a la obra.

“No, doctor, nosotros no nos hemos olvidado de las lecciones de bondad hacia los locos (...) sencillamente hacemos esto con el objeto de afirmar que la actitud de nuestros enfermos ya no es delirante (...) los que padecen de claustrofobia se hallan encerrados en cajas donde apenas pueden moverse: sus delirios, pues, no son tal cosa sino la verdad pura.” (pp. 528 y 529).

“Yo trataba de explicarle todo esto, doctor, cuando de pronto entramos a un túnel y fuimos testigos de cómo dos de nuestros guardias, descendientes de los habitantes de Sodoma que intentaron seducir a los ángeles de Lot, se disfrazaron de demonios para violar a dos muchachos que padecen de alucinaciones genitales y juran que todas las noches son objeto de maniobras eróticas contra natura.” (p. 536).

En el hospital el entorno se adecua al tipo de enfermedad del paciente, igual que Estefanía prepara el entorno para recibir a su hijo (posiblemente un monstruo). Pero también del Paso hace lo mismo con un léxico y una serie de conocimientos para

volverlos literarios, lo más importante para lograrlo ha sido la actitud de un científico puesta al servicio de la Literatura. Ha sabido combinar el enorme trabajo y la investigación con la pasión y el goce tanto estético como de la mera diversión. Si transformar el entorno nos lleva a desaparecer el delirio y la locura, ¿por qué no hacerlo dentro y fuera de la ficción literaria? Podemos ampliar nuestra percepción erótica e imaginativa si nos dejamos llevar por obras como *Palinuro de México*, donde el erotismo no sólo nos muestra el lado pasional y excitante, sino también la ternura, el humor, la crueldad y la violencia.

Finalmente, vemos que el vínculo del erotismo con lo grotesco es mucho mayor en tanto que en ambos convergen la vida y la muerte como parte de un *continuum* o devenir. Alguien que vive está muriendo simultáneamente, está cambiando como las figuras vegetales y animales de las grutas italianas antiguas. Tener conciencia de la muerte es también tener conciencia del amor, del erotismo. Éste es un rasgo fundamental de *Palinuro de México* que se despliega con un ritmo y una serie de formas humanas, demasiado humanas. En esta novela hay una creación constante de un universo que comienza por el lenguaje y continúa con el cuerpo, el arte y la filosofía, resultando una obra cuya principal característica es el erotismo y de éste, su aspecto lúdico. Tal como lo había mencionado anteriormente, la novela constituye algo muy semejante al propio ser humano. Es un organismo que exploramos y en el que nos vamos reflejando simultáneamente porque somos cambio, devenir, erotismo y juego. Éstos son los temas que encontramos en la novela y en nuestro propio ser. Es difícil resumir la temática o aproximarse a una conclusión sobre la obra porque me parece que equivaldría a resumir al lector de *Palinuro de México*. Éste se expande en cada página de la obra y su esencialidad humana y creativa se corresponden en cada guiño, sugerencia, juego y metáfora de ella. Un hombre es reflejo de lo que hace, una sola — esta — obra es reflejo de lo que somos, de lo que vamos dejando de ser.

#### IV. CONCLUSIÓN

Cada obra literaria propone un universo. Cada hombre puede serlo también. En las obras de Fernando del Paso convergen los hilos conductores más flexibles, pero más identificables con los seres humanos: el erotismo, el humor y el rigor científico. El enorme trabajo de construcción de *Palinuro de México* hace posible que la cantidad de perspectivas desde las cuales se puede analizar o simplemente leer la novela sea enorme. Lo que he querido mostrar en este trabajo es una sola de ellas, una cuyo eje es el erotismo, ya que éste es uno de los elementos que están presentes en toda la obra de del Paso y especialmente en ésta, su segunda novela.

El erotismo se encuentra en la novela en distintos niveles. El cuerpo humano es el gran tema de la obra y vemos al hombre desde la óptica de la ciencia, la medicina, la filosofía y el arte, fusionándose todas ellas en un solo tratamiento literario. Palinuro, el personaje principal, encarna una buena parte del conocimiento médico y fisiológico del ser humano. Es el narrador de la historia y es también un personaje, se desdobra y dialoga consigo mismo, siendo el eje de la historia y de la gran carnavalización que el autor muestra en su obra. Palinuro es lúdico y erudito, se burla de las instituciones y de los conceptos oficiales y eternos. Es un personaje que incorpora sus vastos conocimientos con una gana de vivir haciendo el amor con Estefanía, divirtiéndose con sus amigos Molkas y Fabricio y recordando sus primeros años en compañía de mamá Clementina y del tío Esteban. Lo que a él le preocupa es encontrar un trabajo, emborracharse con el primo Walter y amar a Estefanía. En realidad su vida y entorno son de lo más mundanos y sencillos, pero a la par de todo eso existe en él una enorme erudición y un amor constante hacia todo su contexto. Este amor que es capaz de incluir lo grotesco, lo banal, lo enfermo y lo muerto del mundo es erotismo; es una relación con todo a través de la aceptación de la mutabilidad de las cosas y de los actos, pero sobre todo de lo percedero de la vida del hombre y de sus sentimientos. Hay una conciencia de finitud, de fugacidad y de continuidad entre la vida y la muerte que es necesaria para diferenciar el erotismo de lo demás. El amor que existe entre Palinuro y Estefanía, al igual que la amistad que hay entre ellos y el general con el ojo de vidrio o don Próspero

y el billetero, siempre conlleva una imagen de austeridad, pobreza, limitación, ignorancia, dolor o algún otro aspecto que complementa sus contrarios y que logra un humor constante en la novela. Por ejemplo, los grandes conocimientos de Palinuro siempre están puestos al servicio más banal o inútil, ya que realiza una gran enumeración de enfermedades y funciones del organismo mientras el otro Palinuro le va a rasurar el culo o mientras está buscando trabajo en una agencia de publicidad, al igual que el primo Walter quien se dedicaba a dar una larga explicación de fenómenos culturales o conceptos filosóficos en la sobremesa, cuando a nadie le importaba lo que él estaba diciendo.

El erotismo en la novela se da desde el estilo del autor, ya que continuamente establece una relación poética entre la ciencia de la medicina y el arte. Hay una constante creación de imágenes efímeras, en las que resaltan la sinestesia y la exactitud. Pero apenas hemos capturado una de estas imágenes aparece otra y otra sucesivamente, de manera que lo que vamos experimentando en la mayoría de los pasajes de la novela es una sensación de devenir poético donde algo que, apenas nace, muere poco después; las metáforas suceden en la obra como si corrieran por el río de Heráclito, y en la “permanencia del cambio” siempre encontramos un hallazgo literario sorprendente, de enorme belleza, sencillez y precisión. Esta manera de crear los diálogos entre los personajes, las escenas, las imágenes y todo lo que constituye la obra se corresponde directamente con una manera dionisiaca de crear una obra de arte. El concepto de artista trágico aparece en el primer libro de Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*. Ahí, el filósofo alemán explica lo que para él resulta el mundo de las imágenes en el arte, que es el mundo de Apolo: lo bello, armónico, ordenado, individual y onírico. Y el mundo de Dioniso: el de la embriaguez, la locura, el exceso, la desproporción, etc. Cuando un artista logra combinar una visión de ambos mundos al crear sus obras, puede ser definido como artista trágico. Yo he visto esta manera de crear en las obras de Fernando del Paso, y concretamente en *Palinuro de México*. Por eso es que quise abordar desde una perspectiva filosófica la manera de concebir el estilo y las imágenes y pensamientos que éste provoca en el lector. El artista trágico rescata al hombre como un ser con inteligencia y nobleza, pero también con un inconsciente; un lado oscuro de embriaguez,

locura, pasión e instinto. Estos aspectos se hallan en *Palinuro de México* donde la enorme erudición del propio Palinuro y la ternura con que recuerda a mamá Clementina resaltan con las bromas que le hace a Estefanía cuando va a realizarle un legrado o con los pedos multicolores que se tira con sus amigos. El artista trágico rescata también el gran valor del cuerpo como algo digno de ser expresado, admirado y exhibido. Rescata el juego como uno de los actos liberadores y esencialmente humanos. Estos elementos y estas concepciones están en la novela de del Paso y se complementan con otra concepción filosófica del erotismo, la que habla del lado femenino y del lado masculino del artista.

Este concepto de dualidad entre el hombre y la mujer como símbolos de una masculinidad y una femineidad en el artista, lo tomé de un libro de Lou Andreas-Salomé llamado *El Erotismo*. La autora concibe al hombre como un ser que requiere de ideas eternas, inamovibles o al menos lo suficientemente fijas, de manera que le permitan edificar sobre ellas otras nuevas y con ello medir un progreso y una reafirmación de su identidad masculina. Por el contrario, en la mujer no hay una necesidad de reafirmación constante, ya que ésta se va dando de manera natural. La mujer tiene en sí misma una permanencia y una esencialidad que rebasa a la del hombre. Ella no construye “verdades” o conceptos fijos, sino que los asume como parte de un ritmo y un proceso natural. Es una creadora innata, ya que es en ella en quien se da la continuidad de la vida, manteniendo impulsos creadores en su interior y hacia su interior. En el hombre, la exterioridad es una constante ya que tiende a teorizar todo antes de asumirlo, mientras que la mujer es capaz de absorber las contradicciones y manejarlas de manera más natural. Esta forma femenina de concepción en el artista, y en el caso concreto de *Palinuro de México*, se refleja en el ritmo vertiginoso y poético (dionisíaco) con que se suceden las imágenes y con que fluyen los pensamientos, conceptos, datos e ideas de los personajes. El lado masculino se manifiesta en la creación de dichas imágenes (apolíneas), en la exactitud y precisión para describirlas. Así esta dualidad de Hombre y Mujer como manifestaciones artísticas, se complementa con la de Apolo y Dioniso. Con ambas lo que he querido mostrar es simplemente una forma de enriquecer la lectura de la novela, al mismo tiempo que proponer una línea de análisis de los contenidos e

imágenes de la misma. En este trabajo no sólo me he referido al aspecto erótico que incorpora la sexualidad de los personajes o a las dualidades mencionadas. La carnavalización como una forma de expresión lúdica en la novela y la incorporación de imágenes y situaciones grotescas son también de gran importancia. En lo grotesco y en la carnavalización se manifiesta lo lúdico de la obra y la enorme libertad al crear las imágenes. El humor aparece en cada capítulo, pero va casi siempre construido de ironías y desacreditaciones institucionales, o en imágenes y situaciones grotescas.

La novela, contiene en más de un nivel de lectura o análisis el elemento erótico como uno de los más importantes. En la perspectiva de lectura que he presentado con este trabajo se puede ver que la mayoría de los otros elementos que componen *Palinuro de México* se incorporan para enriquecer el erotismo que hay en la obra (la carnavalización, la erudición, lo grotesco, el tema central del cuerpo, las referencias intertextuales, etc.). Ejemplo de ello es el lenguaje erudito o enciclopédico, que puede resultar un elemento más del lado de la forma que del contenido si atendemos a su exageración. Este lenguaje contribuye más a la continuidad de un ritmo poético en las imágenes que a una constante información del mundo de la medicina, porque los datos científicos son tantos que se van superponiendo y su significado y referencialidad se van olvidando rápidamente, no así el tipo de imágenes que provocan ni el ritmo que crean. La obra en su totalidad resulta un homenaje al cuerpo, al sentido trágico del artista, a la exploración del lenguaje y sobre todo al erotismo, el cual se encuentra en la novela como si ella misma fuese una metáfora (de 820 páginas) del amor, el juego, la muerte y el eterno devenir de la finitud.

## BIBLIOGRAFÍA

### DIRECTA:

Obras de Fernando del Paso:

*Sonetos de lo Diario*. México. Cuadernos del Unicornio, n.21. 1958.

*José Trigo*. México. Siglo XXI. 1966.

*Palinuro de México*. España. Alfaguara. 1977.

*Noticias del Imperio*. México. Diana. 1987.

*Palinuro en la escalera*. México. Diana. 1992.

*De la A a la Z por un poeta*. España. Mondadori. 1988; México. Diana. 1990.

*Paleta de diez colores*. México. Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles CNCA. 1990.

*Memoria y olvido*. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso. México CNCA, 1994.

*Linda 67. Historia de un crimen*. México: Plaza & Janés, 1995.

*Sonetos del amor y de lo diario*. México. Vuelta. 1997.

*La muerte se va a Granada*. México. Alfaguara. 1998.

### INDIRECTA:

Andreas-Salomé, Lou, *El Erotismo*, Hesperus, prólogo de Ernst Pfeiffer, traducción de Mateu Grimalt, Barcelona España, 1998.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Universidad, Segunda reimpresión en México, 1993.

Barthes, Roland et al., *Análisis estructural del relato*, Traducción de Ana Nicole Vaisse, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

Bataille, Georges, *El Erotismo*, Tusquets, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, 1ª edición en México en col. Ensayo: octubre de 1997.

- , *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, traducción de David Fernández, 1ª edición en col. Ensayo: abril de 1997.
- Bendayán, Lilian P., *Palinuro de México*, Colección cuadernos USB-Serie Literatura n° 2, Universidad Simón Bolívar, 1990. Caracas, Venezuela.
- Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía*, Editorial Gredos, España, 1993.
- Corral Peña, Elizabeth, *Recuerdos Verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, Insituto Veracruzano de Cultura y Conaculta, 1999.
- Lawrence, D.H., *Sexo y Literatura*, traducción de Francisco Cusó, Editorial Fontamara, segunda edición, México, 1999.
- Mansour Mónica, *Los Mundos de Palinuro*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México, Primera edición 1987.
- Mata Óscar, *Acercamiento a la obra narrativa de Fernando del Paso*, Universidad Autónoma Metropolitana / Azcapotzalco, 1981.
- , *Un océano de narraciones. Fernando del Paso*, Serie Destino Arbitrario, 7. Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 1991.
- Nietzsche, Friedrich, *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1997.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Edición de Julián Marías, Editorial Rei, México, 1987.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI editores, México, 1998.
- Sáenz Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, versión de L. Fernández de Moratín, prólogo de Juan Guerrero Zamora, Salvat Editores, España, 1971.
- Toledo, Alejandro (selección y prólogo), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. UNAM / Era, México, 1997.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Nietzsche*, Traducción de Jorge Binaghi, Ediciones Península, Barcelona, España, 1996.

## CRÍTICA SOBRE PALINURO DE MÉXICO:

- Arley, Laura, "Palinuro de México: fantasma enciclopédico", *Uno más uno* (7 de octubre de 1980), p.21.
- Barco, Pablo del, "La sorpresa en la palabra", *Informaciones* (23 de febrero de 1978), España.
- Barrios, Aníbal C., "La personificación de un mito", *Informaciones* (23 de febrero de 1978), España.
- Bradú Fabienne, "La picaresca de la desilusión", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXIII, n.12 (agosto de 1979), pp. 43, 44.
- Campos Jorge, "Palinuro de México de Fernando del Paso", *Ínsula*, n.378 (1978-1979), España, p.11.
- Clavel, André, "Pic de la Mirandole chez les aztèques", *L'Événement du Jeudi* (octubre-noviembre de 1985), Francia, p.82.
- Conte, Rafael, "Un largo viaje entre el exceso y la totalidad", suplemento *Arte y Pensamiento, El País* (24 de diciembre de 1977), España, p. III.
- Fell, Claude, "Sexo y lenguaje en *Palinuro de México*, de Fernando del Paso", *Coloquio Internacional. Escritura y sexualidad en la Escritura hispanoamericana*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, pp. 181-194.
- Fiddian, Robin William, "Palinuro de México, a World of Words", *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 58 (1981), pp. 121-133.
- , "Palinuro de México and Ulysses", *Estudios Anglo-Americanos*, n. 5-6 (1981-1982), pp. 50-55.
- , "Beyond the *Unquiet Grave* and the Cemetery of Words: Myth and Archetype in *Palinuro de México*", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, n. 8 (1982), pp. 243-255.
- , "A Case of Literary Infection: *Palinuro de México* and *Ulysses*", *Comparative Literature Studies*, vol. 19, n.2 (verano de 1981), pp. 220-235.
- , "James Joyce y Fernando del Paso", *Ínsula*, n. 455 (octubre de 1984), España p. 10.
- Flor, Fernando R. de la, "Palinuro de México, de Fernando del Paso", *El Adelanto* (3 de agosto de 1978), Salamanca, España.
- Ibáñez Molto, María Amparo, "Humor surrealista en *Palinuro de México*", *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, n.15 (1986), pp. 159-167.

- Kupchik, Christian, "Den stota illusionen", *Dagens Niheter* (16 de agosto de 1987), Suecia.
- Lundkvist, Artur, "*Palinurus van Mexico*", *Svenka Dagbladet* (24 de abril de 1978), Suecia.
- Martre Gonzalo, "El 68 en la novela mexicana", *La Palabra y El Hombre*, n.53-54 (enero-junio de 1985), pp. 17-22.
- Montes de Oca, Marco Antonio, "*Palinuro de México*, de Fernando del Paso", *Vuelta*, vol. IV, n. 40 (marzo de 1980), pp. 42-44.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto, "Palinuro: las varas de Esculapio y el médico como actor", *Camp de l'Arpa*, vol.67, n. 8 (septiembre-octubre de 1979), pp. 60-66.
- Muratori-Philip, Anne, "Fernando del Paso: un Rabelais mexicain", *Le Figaro* (11 de octubre de 1985), Francia.
- Ruffinelli, Jorge, "Notes on *Palinuro de México*", *Latin American Literature and Arts*, n. 28 (enero-abril de 1981), pp.31-37.
- Saldívar, Dasso, "La totalidad equívoca de *Palinuro de México*", *Estafeta Literaria*, n.636 (1978), Madrid, pp. 3201-3202.
- Sarduy, Severo, "Del Paso: un roman à tiroirs", *Livres Libération* (23 de septiembre de 1985), Francia.
- Steenmeijer, Maarten, "*Palinurus van Mexico: Rabelais in Mexico-Stad*", *Vrij Nederland* (22 de enero de 1994), Holanda.
- Trejo Fuentes, Ignacio, "Introducción a *Palinuro de México*", en *Segunda voz: ensayos sobre literatura mexicana*, UNAM / Gobierno del Estado de Querétaro, 1987, pp. 133-140.
- Xirau, Ramón, "Lecturas. José Agustín, Navarrete, Del Paso", *Diálogos*, vol.3, n. 1 (enero-febrero de 1967), pp. 24-26.
- Young, Dolly J., "Mexican Literary Reactions to Tlatelolco 1968", *Latin American Research Review*, vol. 20, n. 2 (1985), pp. 71-85.