



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



“Perficción: la dualidad totalizadora  
en *Palinuro de México* de Fernando del Paso”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y

LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

Pablo Aftab Gálvez Gutiérrez

Asesor: Dr. José Oscar Luna Tolentino

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. 2017



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.

Agradecer es el acto de justicia más elemental; acaso el acto de justicia por antonomasia. La vida entera no me alcanzaría para terminar de agradecerle a ésta, y al mundo en general, los generosos dones y dádivas con que me ha agasajado. Lo último que desearía es excluir a nadie de toda la infinitud de personas (y hasta personajes de ficción) cuya amistad, apoyo, tiempo, paciencia, lealtad, amor y demás obsequios invaluablemente han tenido la bondad de prodigarme. Casi me siento con el deber sagrado de dar las más humildes gracias a tanta gente que he conocido a través de los años (incluso a quienes he y me han olvidado ya... por absurdo que parezca), *porque es lo justo* y sin todos ellos –ustedes saben bien quienes son– yo no sería quien soy... Pero en fin, el protocolo y el espacio obligan a ser puntuales; así las cosas, quisiera agradecer por, y dedicar este trabajo a:

Paulina, mi madre, porque no sólo me diste la vida, sino que la has guiado ante y sobre todo. Te amo más que a nada ni nadie.

Mi familia, porque es el eje en torno al que giro; sin ustedes estoy perdido y disipado entre mis propios desatinos.

Mis hermanos, porque aunque soy hijo único, el epíteto de ‘amigos’ le queda muy pequeño a un puñado de señores y señoritas que he tenido la fortuna de hallar en lo más sinuoso de mi camino, quienes permanecen –tercamente– a mi lado, pese a todo; son mi núcleo vital.

Jimena, mi mujer, porque su amor dota todo de un sentido preclaro y me permite descubrir y hasta inventar nuevos.

Mis profesores y compañeros a lo largo de toda la carrera (ahora que veo la luz al final del túnel, los miro teñidos por una muy grata nostalgia), y especialmente a los miembros de mi espléndido sínodo: Mariana, César, Armando y Daniel: muchísimas gracias por su lectura, orientación y apoyo durante esta fase final para conseguir –¡por fin!– concluir mi licenciatura; y me gustaría extender las gracias especialmente a Oscar, generoso maestro y amigo, guía siempre constante y atinado en este trabajo y varios otros aspectos, académicos y personales.

A todos, muy sincera y afectuosamente, jamás me cansaré de agradecerles *por todo*. Esto es gracias, por y para ustedes.

# Índice

Introducción.....	4
Una novela Colmada (primera aproximación al meollo).....	11
Capítulo I: De espejos, mitades y dobles.....	20
1) ¿Quién diantres es Palinuro?: encrucijada de existencias.....	24
2) Un mundo des-doblado.....	36
Capítulo II: La enunciación desde <i>el Aleph</i> : la multiplicidad de realidades permeables entre planos imbricados.....	52
1) La Totalidad insinuada: un poco de <i>esto</i> , dos Muchos del Resto.....	61
2)Tiempo, espacio e Imaginación: paralelismos entrecruzados.....	69
Capítulo III: Cuando Todo ha concluido... la novela como mundo en perpetua génesis: el libro en sí como <i>epítome</i> universal.....	84
1) Vidas, obras y muertes de Palinuro-.....	97
2) Construcción y deconstrucciones: los escombros barrocos de <i>la casa de enfermos</i> y los triunfos del Fracaso.....	118
Conclusiones.....	137
Bibliografía.....	141

# Introducción

Elegí *Palinuro de México* (Del Paso, 1977) como objeto de mi tesis, en primer lugar, porque me parece una novela extraordinaria en todos los sentidos: tanto la trama como la estructura, es decir, el fondo y la forma se trenzan de manera magistral para lograr una proeza literaria de altos vuelos: La novela total, donde se conjugan no sólo los grandes temas, sino todos los aspectos del discurrir humano (algunos sólo *insinuados*, dados al sesgo; otros, desgranados en exhaustivas y pormenorizadas enumeraciones) y, lo mejor, siempre “desde las dos caras de la moneda”; en este sentido, se confrontan perspectivas y realidades, echando mano del pluscuamperfecto: algo es como *es*, pero también como pudo haber sido. Este es el tema principal, el *leitmotiv* de mi análisis; mi hipótesis es que *Palinuro de México* se inserta como heredera directa en esta línea novelística, inaugurada acaso por monstruos como Joyce y Proust (otra de las metas de mi investigación es rastrear y teorizar sobre este tipo de obras), y asimismo, las implicaciones que el autor y el texto en sí adquieren en *su* particular contexto. En segundo lugar, me incliné por Del Paso, ya que lo considero un autor hartamente encomiable; es más, quizá –en mi humilde opinión– hoy por hoy el escritor mexicano vivo más importante (por no decir *el mejor*: esa suerte de parangones abstractos y subjetivos, creo, no ayudan mucho en los menesteres académicos... ni de ningún otro tipo), y no obstante, siendo tan bueno, goza de un reducido número de lectores y una apreciación crítica aún más austera.<sup>1</sup>

Estas escuetas líneas previas parecen ya entrar de lleno en el meollo que me propongo tratar, mas

---

1 Si bien esta afirmación, sobre todo tras *Noticias del Imperio* –en definitiva su obra maestra–, no es del todo cierta y sus lectores no sean tan contados, me parece que la recepción de su obra, tanto por parte de la crítica especializada como de los lectores ‘de a pie’, es baja en términos llanos. No hay más que un puñado de tesis y artículos que tocan a Del Paso, a *Palinuro de México* en conciso, y claro está: los lectores siguen apostando por Fuentes, Pacheco, Rulfo y demás viejos favoritos y consagrados, a cuya sombra siempre estarán tantos otros igual o incluso más grandes (aludo sólo a narradores mexicanos de la mitad del siglo anterior a la fecha, en este caso concreto). Resumiendo: se ha leído poco y estudiado menos.

permítaseme hacer un pequeño preámbulo acerca de mi experiencia al hallar a Palinuro. Tras un bloqueo creativo un tanto prolongado (sí: me confieso *escribidor diletante*), me encontré a mí mismo ofuscado y con el humor en vías de agriarse; la sacra Inspiración vivificante se había largado con todas sus musas hasta lares inhóspitos, dejándome abatido y abandonado (con su hermano feo, el Hastío, por toda compañía) en medio de una crisis que comenzaba a lindar el tremendismo. Nada de lo que leía, hacía o pensaba se me antojaba *bueno*; pasó un largo rato sin que me sorprendiera un autor u obra artística ninguna (películas, lienzos, música, etc.); me aburría soberanamente volviendo a los lugares comunes y las formas reelaboradas y presentadas como “originales” –puro pan con lo mismo–, manifiestas en poéticas e historias recicladas, temas y motivos trillados. Y de pronto apareció Del Paso. Estaba yo sentado en el piso, reunido con un par de camaradas, perorando no recuerdo ya sobre qué insensateces de corte pseudo-existencial y supra engorroso, cuando un buen amigo me alcanzó un mamotreto con portada psicodélica (a guisa, supongo, de un sutil “cállate ya”); lo abrí por cualquier lado y comencé a leer. Las carcajadas disipadoras del mal genio vinieron primero, luego, el aletargado goce estético comenzó a erguirse con ímpetu, cual se concreta una erección ante una beldad, y por último, vino el franco deslumbramiento y la fascinación literaria, como recién descubierta, recuperada del hasta ese momento desencanto soporífero. “Así *quiero* llegar a escribir algún día”, pensé y acto seguido me sumergí a fondo y sin miramientos en las profundidades del *Palinuro de México*.

La primera vez que me enfrenté al texto, *naturalmente*, acabé exhausto y perdido entre el laberinto de nociones –ya no digamos sus posibles interpretaciones–, así como los *desatinos* lúdicos y sobre-eruditos en que se deshace Del Paso para erigir el edificio de narraciones yuxtapuestas e imbricadas que conforman el corpus total de la novela; me sobrepasó y dejó llanamente boquiabierto, sin permitirme sacar demasiado en claro, no en el plano *lógico* por lo menos; me desarmó del criterio formal y rigurosamente academicista, sepultándolo en un alud de barroquismo estrambótico sin

demasiado “sentido” aparente. Tras una relectura más juiciosa y detenida me percaté del error primigenio que no pude vislumbrar en mi visita previa a este *Continente Imaginario*:<sup>2</sup> no hay un *sentido* al que ceñirse; la obra opera con una pluralidad inherente, una multiplicidad de lecturas e interpretaciones, que puntean al hilo conductor del meollo, a Palinuro, desde luego, como “un doble sentido en contrasentido”, por decirlo de algún modo. Estamos ante un texto dual, Total en sus lances, que nos brinda *todo* mediante guiños o, si se prefiere, de modo no explicitado.<sup>3</sup>

Ergo, la presente tesis busca ser mi modesta contribución al vasto mundo –y tal vez convendría pluralizar esto último– erogado por don Fernando en su segunda novela. Creo que es notable por varios motivos: su lúdica lucidez no deja de sorprenderme; lo deslumbrante del estilo y la hazaña en sí que significó hacer un texto de este calibre –ya el mero hecho de leerlo representa un desafío en varios niveles y órdenes, una osadía no del todo pequeña–; el atreverse a intentar, y varias veces lograr, una enunciación *omniposible*, de varios sentidos y registros. Este inmenso texto me ayudó, e incluso puedo decir que me *salvó*, en muchos aspectos. Al momento de concluir la novela, y antes de salir corriendo en busca de sus “hermanas”, tenía la cabeza mucho más sosegada y con *visos*, direcciones y bosquejos de hacia dónde y cómo llevar una narración, no tan ambiciosa, desde luego, sino que fuera capaz de cumplir las intenciones (no sólo estéticas y *literarias*), que ya intuía enmarañadas en mi estrecha mente, a partir de entonces pertrechada por esta obra – y otras afines–, de la mano de un autor cuya voz dice, y más aún, propone Tanto.

Por otro lado, encuentro crucial el acercarse a obras tan ricas (e inconmensurables, que realmente *nunca* se acaban de leer, que carecen de “punto final”) como la que me ocupa ahora, cuya lectura,

---

2 En los capítulos 11 y 18 de la novela se plantea el concepto de “Islas Imaginarias”; en el tercero y último de este trabajo se ahondará al respecto. Se juega aquí con esta noción, al designar la novela como “Continente Imaginario”; acaso sería mejor tildarla de *Pluriverso Imaginativo*.

3 Se habrá notado hasta aquí el uso de grafías mayúsculas al principio de algunas palabras. Esto, aunque pudiera parecer una serie de erratas, es un procedimiento literario y retórico, implementado entre otros por el legendario autor porteño Macedonio Fernández, y el cual me permito poner en práctica para acentuar el carácter denotativo (y en ciertos casos, asimismo el connotativo) de algunos vocablos.

quiero creer, me enriqueció como persona, y no sólo por la cantidad impresionante y francamente avasalladora de erudición de que Del Paso hace alarde. Más allá de los datos librescos y lo útil que pueden llegar a ser ciertas referencias, la verdadera riqueza del texto radica en la calidad humana a la que apela, inherente a cada quien, y en la cual, uno como lector, encuentra cifrados, muchas veces a favor y otras tantas en desacuerdo, aspectos y carices de la realidad, del mundo, de uno mismo como persona, individuo y ser social –que no es lo mismo–, ceñido a cada uno de sus roles o papeles en relación con los otros (hijo, amigo, amante, estudiante, trabajador, idealista, loco o revolucionario); es decir, la construcción que toda persona, o *personaje*, ejerce dentro y fuera de sí; de, en y para el mundo. Lo entrañable de esta obra es la cantidad de emociones que detona y el modo en que opera sobre el receptor: lo divierte, deprime, asusta, hastía y a la vez lo deja ansioso por más; en fin, provoca catarsis y sentimientos encontrados en varios sentidos y tónicas, contrapunteando en todo momento los ánimos de quien lee. En lo personal, pude entenderme un poco más a fondo conmigo mismo, hacer las paces con mi *otro yo*, y caer en cuenta de Todo lo que una persona *puede ser*, en potencial y en probabilidad; cuán grande es el alcance del discurrir humano y cuánto cabe en una vida.

Me propongo analizar los rasgos que hacen *Total* a esta monumental novela: cómo crea y se recrea en sus propios términos (sin límites); como un “ejercicio de introspección creadora”, que al mismo tiempo, quizá tras desmenuzar su lectura, me permita luego leer e interpretar las múltiples realidades de este *único* mundo en el que vivimos. He aquí mis motivos. Se lo debo (tanto a don Fernando como a Palinuro). Y sí: me gustan los retos: me queda claro que esta tesis no será nada fácil; me espera un arduo camino que recorreré con gusto, tal cual atravesé cada párrafo de la novela y de los textos, teóricos y ficcionales, que guardan relación con ésta.

El presente trabajo, pues, busca identificar, a lo largo y ancho de la novela, los rasgos que, pese –y gracias– a las argucias laberínticas y formales de Del Paso, dotan de *dobles* la trama y estructura.



Para tal fin he apelado a teorías y formulaciones estéticas y conceptuales de varios autores y autoridades (tales como Fiddian, Connolly, Pimentel, Inés Sáenz, Bachelard, entre otros), así como echado mano de un par de tesis que abordan ciertos puntos afines a los que esta investigación propone (concisamente, en la Biblioteca Central de la UNAM, pude hallar cuatro trabajos que versan sobre *Palinuro...*, tres en el catálogo virtual y uno en estantería, los cuales, pese a tratar aspectos muy diferentes al aquí acometido, aportan datos y enfoques de lectura muy valiosos, a los cuales se aludirá en su pertinente oportunidad). No obstante, y para mi muy desalentada sorpresa, no pude hallar ningún tratado, más allá de un par de artículos sueltos<sup>4</sup> y una sola tesis –si bien, hartó concienzuda pues es de maestría–, que teorizase respecto al tema puesto sobre la mesa: la novela total (nombrada también, como se verá, con etiquetas equivalentes), sus implicaciones y características, la preceptiva y posible inserción del *Palinuro* en esta veta o familia literaria. Más allá de algunos textos que exacerbaban la labor de usanza joyceana y enarbolan las características más evidentes de su ambiciosa propuesta, no pude encontrar en bibliotecas, bases de datos ni en la red virtual gran cantidad de información respecto a esta apasionante veta literaria; cosa que, aunque podría parecer favorable para mi estado de la cuestión, dejándome el terreno parcialmente libre para postular hipótesis al respecto, en realidad me deja un tanto mal parado y sin gran sentido de orientación frente a un objeto de estudio tan complejo y vasto sobre el que podrían aventurarse un sinnúmero de propuestas, establecerse hartas relaciones e insinuarse casi cualquier cosa, pues Todo le cabe y queda.

Así pues, al tratarse de una obra tan heterogénea en su hechura y complicada en su análisis, me propongo emprender el examen desde diversos enfoques, que irán ajustando y contraponiendo sus apreciaciones en torno a la novela; con esto, pretendo acercarme a la “crítica de vertientes” postulada

---

<sup>4</sup> Carlos Fuentes y sus ensayos sobre la nueva novela latinoamericana, y otro en particular interesante de Gustavo Forero Quintero que versa sobre la novela total y/o la fragmentaria, y de la factibilidad o franca imposibilidad del Arte para plasmar la vida en toda su complejidad y dimensión.

por el gran maestro brasileño Antonio Candido.<sup>5</sup> El fin es situar a nuestra novela en una encrucijada donde dialogue con diversas tradiciones y juicios críticos, con el fin de dilucidar con cierta claridad cómo se configura la idea de avasallante Totalidad como noción permeable a la obra delpasiana; cómo se impone el género de “novela total” y cómo *Palinuro de México* se cuele en esta “nueva tradición” narrativa. Para esto, habrá que pasar primeramente por la dilucidación y subsecuente explicación de varios factores inmanentes de la propia obra: desde su estructura, temática/entramado (planteamiento y desarrollo de las tramas, más allá de la anécdota lineal, que por otro lado y *por supuesto*, es todo menos eso; a menos que la contemplemos como una línea oblicua con derroteros laberínticos) y, desde luego, sus personajes y en concreto su protagonista: el propio Palinuro, quizá el meollo más conflictivo, confuso y problemático de analizar.<sup>6</sup>

Este punto, el de los personajes, será el tema del que me ocuparé en el primer capítulo. Enseguida, en el segundo, se buscará el hilo negro del tiempo (o más bien, de los planos temporales que el narrador

---

5 En el prefacio de su libro *Estruendo y liberación*, Candido explica a qué se refiere con esto y asimismo anticipa lo inconveniente de ceñirse a una sola corriente de análisis y tratar de obligar a que la obra u objeto de estudio entre forzosamente en una vertiente preestablecida: “a partir de cierto momento percibí que ese punto de vista ‘funcional’ es legítimo cuando la obra analizada sólo puede ser explicada si la referimos al contexto histórico y social; pero hay muchas otras que no requieren tal enfoque, porque su razón de ser depende sobre todo de la fantasía. De manera que el elemento decisivo, en cualquier caso, es la organización del discurso. De ahí mi esfuerzo a lo largo de los años, para conseguir un tipo de crítica integrativa, procurando combinar eventualmente más de un punto de vista, a fin de atender a la extraordinaria diversidad de las obras. [...] la crítica literaria debe ajustarse al texto analizado, debiendo por eso no ser dogmática ni exclusivista. [...] Debe, ciertamente, atender al mayor número posible de gradaciones del espectro, y de ahí la oportunidad de una ‘crítica de vertientes’, como acostumbro denominarla, es decir, una crítica que obedece a la inclinación de cada texto. De ahí, también, la necesidad de la tolerancia intelectual, a fin de no vernos obligados a seguir esta o aquella orientación teórica, pudiendo adoptar la que sea adecuada al caso visualizado. [...] Personalmente, pienso que el punto de partida del crítico debe ser la sistematización de sus intuiciones, nacidas de una lectura perceptiva, en una especie de aventura mental que depende de la cultura y la sensibilidad de cada uno”. Antonio Candido, *Estruendo y liberación*, (Antonio Arnoni Prado y Jorge Ruedas de la Serna, editores), Siglo XXI, México, 2000, pp. 13-14.

6 En cuanto al contexto de producción de la obra, su recepción y demás aspectos de importancia a considerar antes de entrar de lleno a probar mi hipótesis, y previendo que el espacio de esta tesis estará más bien sobregirado, refiero algunos textos donde esto se plantea de manera inmejorablemente pormenorizada (no es mi intención deslindarme de la responsabilidad de tomar en cuenta estas consideraciones: por supuesto que he tenido muy en cuenta el panorama cultural y sociopolítico de México en el momento en que se escribe y aparece *Palinuro* –aunque Del Paso radicaba en Londres por entonces–; es sólo que no quisiera redundar con información “pajiza” este trabajo, datos que, por otro lado, están recogidos con toda minucia en varias publicaciones e investigaciones académicas); rescato sólo dos: *Cfr.* Gerardo Hazael Piña Méndez, *El erotismo en Palinuro de México*, Tesis de licenciatura, UNAM, 2000, pp. 7-19.

Robin W. Fiddian, *The novels of Fernando del Paso*, University Press of Florida, U.S.A., 2000, pp. 1-28. Enlace virtual: <https://florida.theorange grove.org/og/file/69a2934f-f09c-d8be-3df3-a714d64d0137/1/novelsoffernandodelpaso.pdf> [Consultado el 14/05/16]

entreteteje) y, además, *desmontar* el andamiaje del espacio, cuyo manejo y construcción es tan rica como endiablada; así, se aspira a ponderar las coordenadas de la realidad y la peculiar manera en que el autor las dispone y ofrece en el texto. Por último, para el tercer capítulo, se pretende hacer un acercamiento al libro *en tanto a sí mismo*, como depositario del universo e historia que se escribe dentro de su propio bucle de realidad (esta parte de la tesis, como puede advertirse con este somero planteamiento, es bastante difícil de resumir, por lo que se apela a la paciencia del lector y se le solicita llegar hasta el final de este trabajo, a través de la serie de razonamiento aquí expuestos, para comprender cuál es la propuesta vislumbrada); de cómo, muchas veces valiéndose del absurdo, los elementos oníricos y otros factores tanto lúdicos como simbólicos, la novela se va escribiendo casi como un acto *autogenerativo*. Esto, *grosso modo*, es lo que se hallará en las páginas siguientes: esta tesis trata de demostrar en qué sentido personajes, tiempo, espacio y el libro mismo son, cada cual a su manera y en su muy particular tónica, elementos de esencia *totalizadora*.

# Una novela Colmada (primera aproximación al meollo)

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda en su propia caricatura [...] es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.

Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*

La “novela total” es muchas cosas: una vorágine de contenidos y significaciones, no sólo estéticos, ya que como la Literatura misma, y siendo una de las máximas expresiones de ésta, es capaz de abarcar y problematizar aspectos de disciplinas e incluso ciencias muy disímiles entre sí, tales como historia, política, sociología, derecho, geografía, psicología, medicina (como en el caso que nos atañe ahora), etc. Así las cosas, tenemos que el arte literario se ajusta cabalmente a aquella antigua e insigne máxima latina de Terencio que proclama “nada humano me es ajeno”<sup>7</sup>, ya que al nutrirse de la realidad con la prácticamente infinita gama de actividades que entraña en sí misma y en el discurrir de nuestra especie, su esencia inmanente es de una diversidad tan rica como compleja.

Este tipo de obras son también, quizá, el afán más ambicioso y el mayor de los desafíos para esos narradores que se toman en serio –acaso demasiado– su labor: un libro que apele a encerrar (o *mimetizar* si se prefiere) Todo en sí. O quizá, más propia y *fríamente* ponderado, sea tarea exclusiva de hombres degenerados por una erudición avasalladora, que aspiraron a devorar el mundo entero –y cuanto de *humano* hay en él– para reconfigurarlo según su potestad y vomitarlo verborrécicamente de vuelta al orbe que los parió, en un apoteósico desplante de “soberbia”.<sup>8</sup> Uso este apelativo porque el

<sup>7</sup> Publio Terencio Africano, *Heautontimoroumenos (El atormentador de sí mismo)*, Circa S. II a. C.

<sup>8</sup> Son ineludibles las efigies monumentales de Joyce y Proust (tan sólo por mentar a la dupla más “insigne” de los *monstruos* de esta clase), cuyos mamotretos amenazaban con destruir, o por lo menos poner en una seria crisis, a la Literatura; mas ésta, monstruo aún más indómito, no vino sino a nutrirse con sus descalabros, constituyendo así para su favor un nuevo *género*, de proporciones ciclópeas y complejidad tremenda. Aunque claro, se le pueden añadir fácilmente a estas dos tentativas, tan disímiles como desmedidas en sus alcances, desde *La comedia humana*, proyecto de iguales

autor de mi objeto de estudio se refiere a sí mismo y a su obra en estos términos.

Fernando del Paso (México, 1935) en una entrevista para la revista *Entre mate y mate*,<sup>9</sup> que providencialmente vino a caer en mis manos, admite:

En realidad yo he cometido tres veces el pecado de soberbia tal vez, de hacer novelas totalizadoras; mi primera novela se llamó José Trigo [Sic] en la cual el protagonista es el lenguaje, el experimento lingüístico llevado a un extremo, influido naturalmente por James Joyce, pero sobre todo por las intensiones [Sic] de James Joyce. *Palinuro de México* [Sic] es una novela totalizadora y *Noticias del Imperio* [Sic] también lo es, esa siempre ha sido una obsesión mía desde que leí a Sibyll Connolly [Sic], el gran ensayista inglés quien publicaba sus artículos en un periódico con el seudónimo de Palinuro, el [Sic] decía (hace cuarenta o cincuenta años) que no tenía sentido escribir uno mas [Sic] del montón sino tratar de hacer una obra maestra.<sup>10</sup>

Dada esta pauta, cuando me asomé a la obra de Cyril Connolly, descubrí que Del Paso se tomó muy en serio y al dedillo su prescriptiva estética y poética idealizada, pues tras apenas abrir el libro, nada más pasar la dedicatoria y sus epígrafes aclaratorios, inaugura *The Unquiet Grave (La tumba sin sosiego*, 1949), tirando duro y a la cabeza al ego del autor:

Cuanto más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia. Por obvio que esto sea, ¡qué pocos escritores serán los que lo admitan, o que, aun admitiéndolo, se sentirán dispuestos a dejar a un lado la labor de iridiscente mediocridad en la que se hayan empeñado! [...] En la naturaleza de tales trabajos está el no perdurar, así que nunca deberíamos emprenderlos. Los escritores enfrascados en cualquier actividad literaria que no presuponga el intento de crear una obra maestra son víctimas de sí propios y, a menos que estos autoaduladores se limiten a considerar aquellas actividades como su contribución al esfuerzo de guerra, tanto les valdría pelar patatas.<sup>11</sup>

Sin duda, estas lapidarias consideraciones calaron muy profundamente en el temperamento creativo, ético y estético de Del Paso; tanto que pareciera que se tomó casi como una afrenta personal *el reto* que

---

pretensiones totales, pasando por experimentos tan interesantes y ambiciosos como *Grande sertão: Veredas*, del inmenso autor brasileño João Guimarães Rosa, hasta apuestas más “cercanas y posmodernistas” (sea lo que sea que eso aspire a significar), como la del estadounidense David Foster Wallace con su *Infinite Jest*, o incluso el propio Carlos Fuentes (que si bien, no en una sola novela, sino más bien en una tentativa balzacquiana, como la recién aludida) hace su jugada, su tiro hacia la novelística totalizadora con *La edad del Tiempo*, que es el compendio de toda su obra.

9 Fernando Del Paso [Sic]. “Palinuro refleja mi personalidad”, en *Entre mate y mate, La Revista Argentina*, México, Año 1, No. 7, marzo-abril 1998, pp. 4-7.

10 Tal cual aparece en la publicación, lo transcribo aquí: la citación de los títulos sin cursivas, el nombre “Sibyll” por *Cyril*, la carencia de acentos (¡en *él* y *más*, por dios!) y demás anomalías son erratas garrafales del editor.

11 Cyril Connolly, (1949), *La tumba sin sosiego, Ciclo verbal por Palinuro*, UNAM, México, 1994 (trad. Ricardo Baeza), pp. 9-10.

Connolly pone sobre la mesa. La apuesta por hacer una “obra maestra”, tan ambiciosa como compleja e inabarcable –como él mismo admite– se halla en sus tres novelas clave. En esta, la segunda, se observa una marcada *dualidad*: la estructura total está “bipartita”; esto no implica, sin embargo, una necesaria idea de “dicotomías maniqueas” ni de “mitades complementarias”, no. Si bien impera un juego inmanente de espejos (cóncavos y esperpénticos<sup>12</sup> las más de las veces) que obedecen, según se observe *ángulo y perspectiva*, a las múltiples intencionalidades del autor: ya sea la de articular una diatriba de descarnada crítica social, ya la de enarbolar el inocente chascarrillo paródico de una sexualidad disparatadamente desbordada, con acentos hiperbólicos que detentan (y entrañan) algo además del éxtasis. En pocas palabras, de manera implícita se manifiesta y puede *apreciarse* este cariz dual.<sup>13</sup>

No obstante, y a pesar de las declaraciones recién citadas de viva voz del autor de *Linda 67: Historia de un crimen* (1995), existen opiniones –acaso igualmente soberbias, aunque sin duda en otro *tenor* de este pecado– que contradicen e incluso podría percibirse que demeritan la empresa novelística delpasiana. Una de éstas es la de Miguel Ángel Quemain, cuyo arbitrio dicta: “Para caracterizar la

---

12 Guiño a Valle Inclán, a la “Teoría del esperpento” postulada por Max Estrella en *Luces de bohemia* (1924). En el último apartado de esta tesis, se profundizará sobre este punto.

13 He aquí por qué este concepto figura en el título de la presente tesis. La palabra *dualidad*, es definida en el DRAE: “Del lat. *dualitas*, -atis. 1. f. Existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas” [Enlace virtual: <http://dle.rae.es/?id=EDX0pOo> Consultado el 11/02/16].

Si bien, de manera sucinta, esta significación se ajusta a lo que planteo manejar, mi acepción de dicho concepto al interior de este trabajo (como de la novela en sí), busca abarcar un abanico más amplio de aspectos, estéticos y retóricos, para ahondar cabalmente en los puntos que me propongo tocar. Primeramente, en los personajes, donde se observa este rasgo de manera muy marcada, ya que todos o cuando menos la mayoría gozan de esta cualidad en su construcción (pienso, por ejemplo, en don Próspero, el vendedor de enciclopedias que padece hemiplejía, enfermedad que le dejó la mitad del rostro con una sonrisa y la otra mitad con una mueca de tristeza permanente; o en Fabrizio y Molkas, los amigos y compañeros de escuela de Palinuro, dos aspirantes a médico que, en resumidas cuentas, posee el primero un espíritu apolíneo en tanto que el segundo es por completo dionisiaco; ni qué decir del antagonismo patente entre el propio Palinuro, Walter, Estefanía y Yo), lo cual hace de ellos personajes no sólo “redondos”, sino que me atrevo a decir que hasta *esféricos*, ya que la complejidad con que están tramados, si bien delimita su conducta y desenvolvimiento al interior del relato, también los impele a hacer un periplo donde evolucionan a nivel simbólico para perdurar en otra dimensión de su misma esencia. Enseguida, el aspecto del cronotopo está también marcadamente configurado de esta manera, ya que echando mano del pluscuamperfecto –en conciso del *hubiera*– y de coordenadas lo mismo milimétricas que estratosféricas, la voz narrativa trama tanto los hechos que acaecieron como los que *podieron haber sido*, y además los carices gratos y nefastos de varios de los lugares donde la acción se desarrolla. Por último, el libro en sí, tanto en su hechura formal como en su fondo, posee este atributo dual, ya que, éste es una condición inmanente en la naturaleza humana (sin caer en patrones maniqueístas, ni en opuestos complementarios, la dualidad está patente en el discurrir del hombre por antonomasia, ya que es una parte medular de su conformación ontológica); a mi juicio, el autor trata y muchas veces logra recuperar y plasmar este hecho al interior de su obra; los ejemplos abundan y varios serán motivo de análisis en su respectiva oportunidad.

narrativa de Fernando del Paso se suele afirmar que es el autor de una novela total, que su búsqueda formal es una herencia de Joyce. Sin embargo, esa ilusión de totalidad creo que se debe a la vastedad de recursos, de temas y visiones que siempre sorprenden a nuestros críticos, sobre todo a los más jóvenes, tan acostumbrados a las modestas pretensiones locales”<sup>14</sup>. Si bien el juicio anterior apunta la obvia *vastedad de recursos* implementados por Del Paso, despacha *de un plumazo* y casi con desdén todo asunto relativo al tema aquí propuesto; sólo acota la raigambre joyceana de la cual abreva la obra del mexicano, y objeta, arguyendo confusión y deslumbramiento juvenil, la pertenencia de ésta a la novelística totalizadora, sin dar mayor explicación de *qué es* o debería entenderse por tal tipo de narrativa.

Sin embargo, y para ser justos, en la aludida apreciación de don Fernando, *tampoco* se profundiza en absoluto respecto a este meollo: el novelista se contenta con afirmar que su obsesión por la totalidad responde a su lectura de Connolly, pero hasta ahí; no dice por qué ni cuáles son los rasgos presentes en sus obras a que se debe esa categorización. Del mismo modo en que Quemain se limita a negarlo, Del Paso nada más lo afirma, y no hay argumento alguno de por medio en ninguno de los dos casos. Entonces, ¿son estas tres, y en conciso *Palinuro de México*, novelas totales? Yo sostengo que sí. Es hora de probarlo.<sup>15</sup>

---

14 Miguel Ángel Quemain, en la contraportada de *Premio FIL de Literatura, Fernando del Paso 2007*, varios autores, Universidad de Guadalajara/Santillana/Alfaguara, México, 2007.

En consonancia con las aludidas sentencias de Connolly y, casi que parecería que justo para rebatir este dictamen de Quemain, don Fernando declara: “Para mí, la intención totalizadora de un libro –que para algunos críticos y muchos autores incapaces de llevar a cabo tal empresa parecería ser una especie de sacrilegio–, es lo único que puede dar sentido, en nuestra época, a un libro. Se publican tantos miles de volúmenes nuevos cada año que uno se pregunta de qué sirve otro más del montón”. Del Paso citado por Robin W. Fiddian en “James Joyce y Fernando del Paso”, *Insula* (revista) # 455 (1984-1985), p. 10.

15 Afirmar esto podría incluso suponer una perogrullada. En muchos lugares (acaso en demasiados), se alude la obra de Del Paso con el epíteto de “totalizadora”, y en la mayoría de los casos, parecería que tal impronta obedece a una lógica meramente mercantil, cuya única finalidad es *enganchar* al lector –es decir, al comprador en potencia del ejemplar; quizá esta sea una de las razones por las que Quemain objeta este dictamen–, pues tales calificativos son fáciles de hallar en las contraportadas de algunos de sus libros. Por ejemplo, en la edición de *Palinuro de México* de Punto de Lectura (2007; al reverso se lee: “A través de estas páginas se da cuenta de un amor que lo abarca todo [...] Todos los fragmentos del libro persiguen una escritura absoluta y, con una lucidez sorprendente, ponen en juego la idea de *totalidad*.”), o en el tomo III de sus *Obras* –los dos primeros son sus novelas–. *Ensayo y obra periodística* (co-editado por la UNAM, el COLNAL, y el FCE en 2002; también en la faz posterior: “Del Paso ha buscado intensamente en sus obras la totalidad; es decir, aquella que

No soy el único que suscribe ese parecer. Marco Aurelio Larios pondera algunas razones por las cuales catalogar como total la narrativa delpasiana, aunque habla de su tercera novela: “La obra de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio* (1987), desde el momento mismo de su aparición, ha sido aclamada por la crítica. La novela es una obra de singular arquitectura, plasmada [sic] de recursos literarios y de múltiples variantes narrativas. Es considerada, además, como novela total no sólo por este despliegue estilístico sino también porque intenta agotar toda la información del tema que trata”.<sup>16</sup> Este juicio, aunque somero, al menos cuenta con una premisa sobre la totalidad (procurar agotar lo tratado), y se antoja a que ya encamina la cuestión hacia el meollo a problematizar, si bien hay que decir que parece un tanto *frugal*, cuando de acometer un asunto tan voraz y colosal se trata. Mónica Mansour, por su parte, aporta la siguiente valoración: “La idea de totalización en *Palinuro de México* no se debe exclusiva ni mayormente a la erudición explícita o a vocabularios especializados, sino a la diversidad de maneras de unir mundos: ideas, sensaciones, contextos, personajes, tonos, tiempos, fantasía y realidad”.<sup>17</sup> Así, vamos por fin entrando en el meollo de la materia; no obstante, la intención aquí es profundizar y señalar estos aspectos con lujo de detalle al interior de la obra. Una última opinión que quisiera rescatar sobre este respecto y tenor (y para cubrir así las tres obras fundamentales de Del Paso), es la del poeta Álvaro Mutis, quien pondera en torno a *José Trigo*: “Una de las obras totales, grandes resúmenes de la creación humana que rompen, por razón de la vastedad de su alcance,

---

abarca la ficción y la historia, la realidad y la fantasía, la filosofía y la anécdota, el amor y el erotismo. El esfuerzo de toda una vida se ha concentrado en la elaboración de unos cuantos libros fundamentales, en donde el sentido de la historicidad y de la lengua conviven con la búsqueda de múltiples posibilidades narrativas para recrear el mundo, el verdadero y el imaginario”). Es por ello que la hipótesis aquí planteada quizá parezca una obviedad; no obstante, me temo que debo insistir en la superficialidad de los juicios y la ligereza con que se profieren. Para afirmar o desmentir tales postulados, me parece, es menester conocer con fundamentos cabales a qué se refiere el término “novela total” y, más importante aún, sondear a fondo en la novela, rigurosa y narratológicamente, los puntos donde radica la mentada *esencia total*. Mi labor en esta polémica es probar que, efectivamente, estos criterios son veraces (comulgo en particular con las últimas observaciones, ya que hacen patente la dualidad a la que ya hacía referencia); fundamentarlos bien para demostrar que son más que vulgar mercadotecnia, tarea de publicistas como el que alguna vez fue don Fernando.

16 Marco Aurelio Larios en *Op. cit.*, *Premio FIL...*, p. 27.

17 Mónica Mansour, *Cuadernos del centro*, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1986, p. 20.



todos los moldes de expresión literaria. Del Paso ha creado una sabiduría y una eficacia agotadora, un lenguaje enteramente nuevo, que se ajusta sabiamente a los propósitos del autor de ofrecernos un mundo riquísimo, afincado y entrelazado a las más antiguas y profundas corrientes de la especie”.<sup>18</sup> Con esta tercera cita queda demostrado que no únicamente *Palinuro de México*, sino el proyecto novelístico delpasiano en su Totalidad –acaso haciendo una excepción con *Linda 67: historia de un crimen*, obra de pretensiones más modestas– aspira justamente a *totalizar* el mundo en pleno por vía, obra y gracia de la ficción. No obstante, insisto en que las intenciones señaladas son mucho más patentes en el *Palinuro* que en el otro par de novelas; seguiré por aquí.

Hay también quienes además de reconocer el ambicioso proyecto totalizador delpasiano, en sus tres novelas fundamentales (aunque hablando concretamente de la que me ocupa), catalogan la obra dentro de otras vetas, como María Teresa Mejía Laguna, con su tesis de licenciatura *Palinuro de México: un neobarroco basado en la imaginación, la plasticidad y la significación del lenguaje* (UNAM, 1999). La colega señala numerosas características manifiestas en la novela del mexicano Del Paso, de la corriente preponderantemente cubana, cuyo máximo exponente es, sin duda, Lezama Lima (si bien no hay que demeritar los importantes aportes de Carpentier, Arenas, Cabrera Infante, y desde luego, de su mayor crítico y el acuñador del término, Severo Sarduy<sup>19</sup>). Algo importante a destacar en este punto del presente trabajo es que a su autor no le interesa en lo absoluto “encasillar” a *Palinuro de*

---

18 Álvaro Mutis, “Cuatro escritores opinan sobre una obra maestra desconocida”, *La cultura en México* # 225 (8 de junio de 1966), p. 6. Citado en Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Editorial Pliegos, Madrid, 1994, p. 72.

19 Este autor también tiene una opinión favorable de la obra de Del Paso, de *Palinuro* en concreto; y aunque nunca declara que ésta sea de raigambre neobarroca ni nada parecido, sí dice: “El libro es un poco como esa Venus de Milo de Dalí, toda hecha de cajones. Y curiosamente Fernando del Paso pone al servicio de su estructura joyciana [*sic*] los procedimientos de collage del surrealismo francés [...] Todo son cajones, pues: cada personaje abre sobre un inventario feroz y perturbado; [...] *Palinuro* es un hipercatálogo, a veces delirante, de este mundo, una parodia de nuestra manía taxonómica, de nuestra pulsión por 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 medirse con el *Ulises*?”. Severo Sarduy, “Del Paso: una novela con cajones”, en Alejandro Toledo (comp.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*, UNAM/Era, México, 1997, p. 76 (artículo publicado originalmente en *Livres Libération*, el 23 de septiembre de 1985, en Francia).

México dentro de una nomenclatura o etiqueta literaria determinada; por tanto, no es mi intención *enmendar* las apreciaciones previas y los dictámenes de si la novela pertenece a tal o cual vertiente narrativa (incluso hay quien afirma que bien podría catalogarse como parte de la literatura de la Onda, por su lenguaje, aunque bien valdría la pena acotar que este rasgo sólo prima en los parlamentos de Palinuro, pues el resto de los registros y voces narrativas son todo menos coloquiales<sup>20</sup>). Espero, sí, hacer una revalorización integral de conceptos y hechos literarios *factuales* (valga el pleonismo) al interior de la narración y sus mecanismos, para demostrar *por qué* de verdad existe una Totalidad complejamente cifrada en las páginas de esta obra, e intentar con esto *mesurar* las tajantes opiniones encontradas, entre si en efecto se trata de una novela total, como muchas voces (empezando por la del mismísimo Del Paso) afirman, y otras que lo niegan sin ir más lejos. Ergo, y en pocas palabras: lo que se ofrece aquí es una *lectura total*, o si se prefiere, un “simple” examen de los rasgos y elementos que *totalizan* la novela, planteándola dentro de la nomenclatura ya tan mencionada hasta aquí.

En fin, retomo el hilo y prosigo. Mejía Laguna observa: “Palinuro de México: novela neobarroca: esto a decir de los críticos que basaron su criterio en las variables provenientes del periodo barrocos de la literatura: a) exuberancia de la expresión, b) belleza de la forma, c) profundidad en el contenido, d) encadenamiento de referentes que tienden a la totalidad, e) presencia de lo ambiguo y, por ende, de lo múltiple, etc.”<sup>21</sup> Con tales aseveraciones, es posible llegar a la errada conclusión de que, al hilvanar el discurso con un modelo estilístico barroco e intrincado, la tendencia a la totalidad es casi un resultado

---

20 Por esta cualidad tan marcadamente coloquial en las expresiones y oralidad de jerga juvenil y preponderantemente urbana (así como por otro par de rasgos, aunque este es el más significativo), la crítica ha emparentado *Palinuro de México* con la narrativa “de la Onda”. Véase, como pequeña apostilla: “si fuese desvestida de su exuberante [*sic*] ropaje gongorino-quevedesco posmoderno, es muy posible que se registrara como una obra que cae dentro de la corriente de la Onda. [...] Recordemos por ejemplo la hiperactividad de Palinuro en el capítulo tres, su espontaneidad y frescura adolescentes, su amplia gama de lenguaje: corporal y psicológico, y la picardía hormonal del albureo”. (Espinosa-Jácome, José T., *De entre los sueños: el espectro surrealista en Fernando del Paso*, Ediciones Eón/Universidad de Ball State. (ensayo), México, 2008, p. 113). Además, está el carácter iniciático, tipo *Bildung-romane*, de las historias de la aludida vertiente de narradores mexicanos, cuyo principal *leitmotiv* era justamente la dura transición de la adolescencia al mundo adulto, faceta que Palinuro experimenta y sufre en alto grado, sobre todo en las agencias de publicidad.

21 Mejía Laguna, *Op. cit.*, p. 14.

que se adquiriera por descontado al recargar la expresividad del lenguaje implementado en la novela; no obstante, páginas adelante, la misma Mejía Laguna considera: “producto del afán totalizador, de lo enciclopédico y de los datos eruditos, el producto final de la fusión de estos elementos sea por una parte: a) lo retórico (abundancia, reiteración, y belleza dentro de la expresión (elemento barroco) [sic] y, b) por la otra, lo ambiguo (característica también del barroco cuando, buscando la belleza de la expresión, se le da prioridad sobre el contenido)”.<sup>22</sup> Por tanto, a la luz de esta nueva ponderación, podría inferirse acaso lo contrario del juicio inmediatamente anterior, casi refutándose su autora a sí misma como por descuido: si existen rasgos neobarrocos en la novela, este carácter expresivo favorece y apunta hacia la totalidad, y no al revés; es decir, la estilística o expresividad estética neobarroca presente en *Palinuro de México* (al igual que la erudición enciclopédica y demás procedimientos que podrían antojarse como meros artificios para saturar el discurso y exaltar la narración) es sólo un medio por el cual se pretende llegar al fin de totalización ya expuesta.

Además, si bien hay muchos rasgos afines que indiscutiblemente perfilan a ésta como una obra neobarroca, hay otro par de aspectos que no ejercen tal correspondencia (empezando por aquello de privilegiar la belleza de la expresión por sobre el contenido; me parece que esta particularidad no le atañe a la novela: tras algunas lecturas logré captar que incluso los desplantes de desmesura que podrían parecer gratuitos, o simples florituras del lenguaje, están muy bien calibrados para brindar su aporte al tejido coherente e irreductible de la narración). Para profundizar en esto, es necesario apelar a las apreciaciones de dos de los mayores especialistas en el tema, para asimismo contrastarlas; por un lado Severo Sarduy y por el otro Omar Calabrese:

Sarduy distingue tres mecanismos de artificialización lingüística para señalar la instancia de lo barroco: sustitución, proliferación y condensación. Junto a los tres mecanismos de artificialización que ayudan al análisis de la microestructura textual, Sarduy propone la parodia para descodificar el sistema barroco y neobarroco en un nivel macroestructural, que consiste, a su vez, en la intertextualidad y la intratextualidad. Así, Sarduy procura ofrecer un criterio estético para

---

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 39.

descodificar el barroco y el neobarroco. [...] Omar Calabrese [...] define el neobarroco como un «aire del tiempo» a través del análisis de la cultura contemporánea, sobre todo, de la cultura popular incluyendo el cine y la telenovela. Como un gusto predominante de nuestro tiempo, el neobarroco tiene, según el semiólogo italiano, las características siguientes: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos o no-sé-qué, y distorsión y perversión”<sup>23</sup>

Así pues, entre tantos procedimientos de definición y diferenciación, bien podríamos (usted, apreciable lector, y yo, el escritor sustentante) pasarnos la tesis entera; mas ahora, supongo que como introducción, las líneas previas ya dejan ver por dónde, cómo y qué derroteros tomará lo venidero. Hallo entonces que es necesario enfocarse en los dos ejes cruciales de esta investigación: las disquisiciones acerca de lo que *significa* la novela total y, por supuesto –sobre todo–, la inmersión a fondo en los vericuetos del *Palinuro*.

---

23 En Jeong-Hwan Shin, “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”, AISO. Actas VI, *Centro Virtual Cervantes*, 2002, pp-1669-1680. Enlace virtual [consultado el 23/03/16]: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_2\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf).

En consonancia con las palabras borgesianas que hacen las veces de epígrafe a la introducción de este trabajo, y ya con una visión panorámica (sin entrar en detalles) de la novela delpasiana en mente, sin duda sería muy sencillo y en alto grado atinado afirmar tajantemente que la de *Palinuro de México* participa de una estética codificada en clave barroca; no obstante, dejaríamos fuera factores tales como la marcada *deuda* con el modernismo (Del Paso es un conocido y probado joyceano de hueso colorado), el clasicismo (patente desde el propio nombre del protagonista/título de la novela), etc. Sólo menciono un par de las muchas corrientes –conforme esto prospere se añadirán más y más– que confluyen en esta vasta novela, para manifestar lo inconveniente que es ceñirse a una sola corriente o nomenclatura para designar o forzar a una obra de naturaleza tan heterogénea a entrar en tal o cual taxón crítico-mercadotécnico-literario. Ahora, en cuanto a las tres consideraciones citadas de Sarduy (sustitución, proliferación y condensación), aunadas a la inter e intratextualidad patente en toda la obra (bien podría hacerse una tesis kilométrica sólo de esto, sin embargo, acoto sólo algunos de los rasgos más evidentes, sobre todo en los títulos de algunos capítulos: el 4, por ejemplo, “Estefanía en el país de las maravillas”, es obvio que ejerce un paralelismo con la Alicia de Carroll; el 11, “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias”, con el Gulliver de Swift. Y qué decir del penúltimo, la pieza de dramaturgia que constituye el capítulo 24, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, donde hay una correlación no ya con un autor y una obra, sino con toda una tradición teatral preponderantemente callejera y carnavalesca: obviamente la *Commedia dell’Arte*, que surgió en Italia desde mediados del siglo XVI, y estuvo en boga durante más de tres siglos en prácticamente toda Europa). Lo que Del Paso sustituye, condensa y hace proliferar aquí va más allá de las relaciones con otros textos, *por tanto*, es más que un palimpsesto abigarrado; los “mecanismos de artificialización” que pone en juego, de los cuales la condensación podría dar la impresión de omitirse en vista del carácter *expansivo* de la novela, bien podrían “lindar en su propia caricatura al tratar de agotar sus posibilidades”, y asimismo aportan ese “aire del tiempo” –aquí empiezan las vaguedades y huecos–, que Calabrese apunta como lo sintomático de la cultura popular presente en cine y televisión, en cada una de cuyas manifestaciones pueden hallarse ritmo, repetición, etc. (quizá sólo exceptuando lo laberíntico y lo caótico, dosificándolo en cantidades digeribles), y además, esa *sensación* meramente estética e indefinible que el mentado semiólogo aproxima como *no-sé-qué*. Este meollo de dilucidar en cierto grado lo inefable es justamente la última pieza de la pesquisa que ahora se emprende.

## Capítulo I: De espejos, mitades y dobles

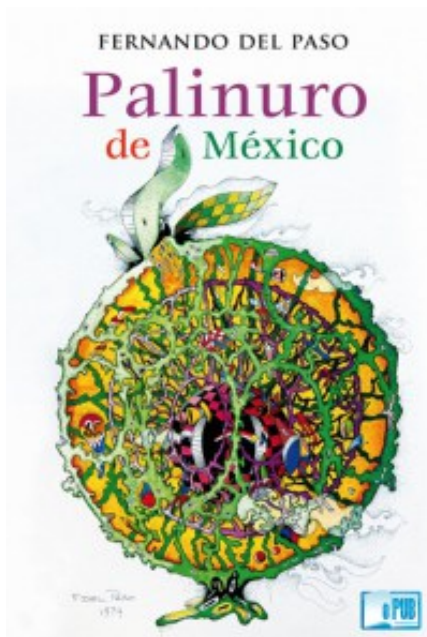


fig. 1 (portada de la edición de Joaquín Mortiz, 1980; retomada por el FCE, 2012)

Puesta a la vista en aquel gran trasunto  
y espejo, do se muestra lo pasado  
con lo presente y lo futuro junto,  
el tiempo que á tu vida limitado  
de allá arriba te está, Fernando, mira,  
y allí ve tu lugar ya deputado.

Garcilaso de la Vega, *Elegía I*

Como pequeño paréntesis, y ya que es el objetivo primordial de este trabajo, antes de entrar en la camisa de once varas en que se traduce la indagatoria respecto a los *quienes* (quién es quién, pues) en esta novela, me parece que habrá que definir las características de la llamada “Novela Total” (*etiqueta* que se maneja pareciera que sin el menor empacho y casi arbitraria o aleatoriamente: muchos autores y críticos tildan obras propias y ajenas con este epíteto; por lo tanto, es necesario ponderar con rigor y escrúpulo a qué responde este fenómeno y qué particularidades deben cumplir dichas obras para considerarse como tales). Debido a que se trata de un concepto de difícil definición, con numerosos aspectos que considerar, no se dará en este punto una acepción unívoca y rigurosa, ya que considero que sería reducir y parcializar el espectro de la búsqueda el limitarla a la visión –por buena y precisa que sea– de un solo autor; por tanto, las perspectivas de análisis se irán ampliando en la medida en que este trabajo prospere, y así al final, aspiro a tener una definición clara y puntual del término.

En este primer momento, pondré sobre la mesa dos posturas analíticas que convergen. Por un lado,

tomaré las declaraciones de Vargas Llosa (quien acuña el término en cuestión para designar las obras latinoamericanas de ambiciones y alcances tan amplios como las suyas propias;<sup>24</sup> en conciso, se refiere a la más emblemática novela de García Márquez, detonante del *boom latinoamericano*<sup>25</sup>) y las confrontaré con las sesudas observaciones de dos parejas de críticos –empezaré por acá–, quienes comentan al respecto: “La novela totalizadora o total como él mismo [Vargas Llosa] la llama, pretende abarcar un mundo objetivo completo, una realidad que si bien es análoga a la época de la que emana, no es ni idéntica a ésta ni permutable con ella. Pues como resulta imposible captar toda la realidad, la tarea del escritor consistirá en cualificar su representación de tal modo que cree una ilusión convincente y autónoma (Corvetto-Fernández, 2002).” Declaraciones que encuentro muy significativas y en tenor perfecto con la obra delpasiana que aquí analizo; sin duda podría ejercerse una concordancia (concomitancia limítrofe, cuando menos) con el juicio recién expuesto y encasillar *Palinuro de México* en este razonamiento que, si bien es acertado, asimismo lo encuentro un tanto parco. Así pues y ahondando un poco más: “La novela total [...] es [...] el resultado de una búsqueda formal desarrollada por escritores del boom y del post-boom latinoamericano [...] Dicha búsqueda, tuvo como objetivo establecer nuevas formas y conducir a una renovación que permitiera ‘reflejar las inquietudes

---

24 Si bien, la idea de novela total le surgió a don Mario –en sus propias palabras–, leyendo la novela de caballerías *Tirant lo Blanc (Tirante el Blanco, 1490)*, del valenciano Joanot Martorell. En una entrevista que puede consultarse en internet, titulada justamente “Vargas Llosa: ¿cómo nació mi idea de novela total?”, el autor refiere: “Cuando uno lee esta novela realmente tiene dificultad para decir qué clase de novela es, porque en realidad es todas las clases posibles de novela: es una novela épica, es una novela de costumbres, es una novela militar, es una novela [que] también se podría llamar psicológica, porque en muchos episodios la novela se retrae hacia lo privado, hacia lo íntimo, hacia la intimidad, digamos, de los personajes y luego sale; es una novela sobre individuos pero es también una novela sobre colectividades, muchos episodios son movimientos de masas. Entonces, es una novela que en un momento dado produce vértigo, por la abundancia, por la riqueza de elementos, de materiales que la constituyen, y por esa mirada, que es una mirada totalizadora, que quiere realmente abarcarlo todo, desde lo más infinitamente grande hasta lo más infinitamente pequeño, en una especie de pequeño microcosmos del universo humano” (0:15"-1:25"). Enlace virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=9mKSAnkVuol> [consultado el 4/04/16]

25 Mario Vargas Llosa en su ensayo “*Cien años de soledad. Realidad Total, Novela Total*” (pp. XXV-LVIII de la edición conmemorativa de la RAE por los cuarenta años de Macondo). Desde luego, esta primera definición no es la única y definitiva; no se deben tomar “a pies juntillas” los postulados que en esta instancia de entrada ofreceré. Más adelante, conforme esto avance y venga a colación, se brindarán nuevas apreciaciones y ópticas respecto a este inmenso *subgénero*, con el fin de problematizar y entablar un diálogo entre las diversas ideas; aunque claro, son muy pertinentes y valiosas las apreciaciones de Vargas Llosa (me interesa mucho empezar con éstas) y la dupla de autores ahora aludidos.

sociopolíticas del momento y, además, plantear temas correspondientes al interior del hombre como la angustia, las preocupaciones metafísicas, o los conflictos de la vida urbana’ (Buitrago de Muñoz y Pardo Segura, 2008: 75).<sup>26</sup> Harto interesante y congruente también, pero *ahora sí* atendamos las consideraciones que, *de viva voz*, señala el Nobel peruano, sin perder de vista qué tanto son aplicables o no a la novela de Del Paso:

*Cien años de soledad* [...] construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él. [...] es esa totalidad que absorbe retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia, y [...] edifica una nueva realidad con un principio y un fin en el tiempo y en el espacio [...] *Cien años de soledad* es una novela total en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela, que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista. [...] Pero *Cien años de soledad* es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación. [...] Se trata de una novela total por su materia, en la medida en que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen –el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico–, y por su forma, ya que la escritura y la estructura tienen, como materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente.<sup>27</sup>

Así entonces, *grosso modo*, se bosqueja un parámetro de características y alcances narrativos para considerar a una novela dentro del *canon totalizador*. Desde luego, la cita anterior es completamente en referencia a la obra del Nobel colombiano; sin embargo, esto no hace privativas las observaciones de Vargas Llosa para el resto de obras que compartan rasgos y ambición creadora con ésta: a mi parecer muchas de sus apreciaciones son aplicables también, y no sólo, a *Palinuro de México*.<sup>28</sup> Gracias a dichas nociones, el ahondamiento en este tema se facilitará conforme el presente trabajo avance. De

---

26 Citas tomadas del ensayo de Katarzyna Tyszkiewicz, “La cronotopía urbana y la novela total, ‘La región más transparente’ de Carlos Fuentes y ‘Conversación en La Catedral’ de Mario Vargas Llosa”. Enlace virtual: [http://www.academia.edu/2606812/La\\_cronotop%C3%ADa\\_urbana\\_y\\_la\\_novela\\_total\\_-\\_La\\_regi%C3%B3n\\_m%C3%A1s\\_transparente\\_de\\_Carlos\\_Fuentes\\_y\\_La\\_conversaci%C3%B3n\\_en\\_La\\_Catedral\\_de\\_Mario\\_Vargas\\_Llosa](http://www.academia.edu/2606812/La_cronotop%C3%ADa_urbana_y_la_novela_total_-_La_regi%C3%B3n_m%C3%A1s_transparente_de_Carlos_Fuentes_y_La_conversaci%C3%B3n_en_La_Catedral_de_Mario_Vargas_Llosa) [Consultado el 4/04/16]

27 Mario Vargas Llosa, “*Cien años de soledad*. Realidad Total, Novela Total”, en Gabriel García Márquez, *Cien años de Soledad*, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007, pp. XXV-XXXVIII.

28 Por ejemplo, una de las similitudes en el entramado de ambas novelas es el significativo hecho de que el núcleo familiar sea, en primera instancia, el lugar privilegiado donde la acción de los personajes se desarrolla y cobra sentido generación tras generación, y en ambas también, la cronología de los hechos tiende a entremezclarse. Para no ahondar exhaustivamente en paralelismos, sólo señalo otra coincidencia que, desde luego, no se puede pasar por alto: el amor incestuoso entre primos.

momento, atendiendo a los postulados apenas enunciados, acaso sólo reste señalar que las titánicas aportaciones de algunos de los principales exponentes de la relativamente joven tradición Total, se cifran en una complejidad formal y semántica que tiende al “barroquismo” (por usar un calificativo más o menos *ad hoc*); en ésta se apela a la representación de un mundo completo, cualificado por el arbitrio del autor, quien como testafiero de Dios, destaca tanto los conflictos psicológicos y emocionales de cada individuo/personaje, como los sociopolíticos y gregarios de su contexto (generalmente de índole urbana), para redimensionarlos en una realidad ficticia tan vasta y compleja que rivaliza con la real y común a todos, a tal grado que se agota en sí misma.<sup>29</sup>

De tal suerte, doy paso, ahora sí, a la primera indagación concienzuda que ha de abarcar este trabajo, porque para aspirar a comprender el universo creado por el autor (el mundo real entero *encerrado* en el de las ideas, por medio de conceptos, a través de Palabras; las cosas como pequeños genios en sus botellas esperando a ser conjuradas por su nombre y manifestarse en la mente del receptor), *debemos*, por principio de cuentas entender quién es el personaje que éste puso al frente, como maestro de ceremonias para orquestar su *Opus Magnum*.

---

29 Carlos Fuentes en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, destaca asimismo “el afán totalizante de Vargas Llosa”, sobre todo en *La ciudad y los perros* y *La casa verde*: “[...] en *La casa verde*, el papel que juega el rito en la anterior novela de Vargas [*La ciudad y los perros*] es asumido por la palabra. Y la palabra es aquí oscuro centro solar de una novela de antfonías, estereométricas, que sólo puede ser leída a los niveles múltiples y opuestos de su inmersión totalizante en el lenguaje [...] La estructura de *La casa verde* es idéntica a todo lo que pre-existe a la obra. Esas pre-existencias estructurales son de diversos órdenes: una lengua anterior a los personajes y a la narración, que se impone a ellos y que, fatalmente, revela la naturaleza inmóvil de un sistema arcaico y anacrónico: el del feudalismo peruano. Sistema y lengua nos informan sobre una sincronía anti-histórica de la vida peruana y latinoamericana, es decir, sobre una permanencia de los estados del sistema. En el polo opuesto, el del cambio, el habla, como oposición radical de los polos estructurales, inmóviles, cobra un rango revolucionario: lo que se dice espontánea, históricamente, en contra de lo que debe decirse jerárquica, anti-históricamente, define no sólo una honda oposición dramática de mundos y personajes, sino que establece todo un proceso dinámico: es la acción misma de la novela, que acaba por integrar una dinámica polarizante.” Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 42-43.



## 1) ¿Quién diantres es Palinuro?: encrucijada de existencias

Yo era  
un tonto  
y lo  
que he  
amado  
me ha  
hecho  
dos  
  
tontos

Efraín Huerta, *Estampida de poemínimos*

Yo. El narrador se auto-denomina y/o *alude* simple y llanamente como “Yo” (cual lógica y tácitamente cabría esperar en cualquier discurso deíctico donde “aquí” tiene un claro contraste con “allá”, y “hoy” siempre será un *hoy* bien distinto e intocable por el “mañana” o el “ayer”). Lo curioso en este punto es que la deixis de esa primera persona es hartamente inestable y danza en un vaivén engañoso, rolando e intercalándose entre los protagonistas, cual si éstos jugaran a lanzarse el pronombre; como si de una pelota que conlleva la voz narrativa se tratase; y por momentos *la bolita* cae hartamente lejos de cualquier intelección objetiva: trasciende la primera persona, literal y literariamente hablando.

Pero entonces, en parámetros lógicos, y recursos retóricos aparte, ¿quién es Yo en la novela? ¿Quién cuenta la historia y a quién se la cuenta? Podríamos responder a la pregunta que titula la primera parte de este capítulo echando mano del sentido común y la información puntual que obtenemos tras la lectura *lineal* de la novela: Palinuro es El protagonista de La historia; un estudiante de medicina fracasado, primo de Estefanía y Walter; hijo de Mamá Clementina y Papá Eduardo (y en fin, demás genealogía: páginas adelante se encontrará un modesto esquema que apuesta por ser un árbol), que fue un publicista renegado, un dibujante visceral, un gran amigo de *dos* medios médicos más, Fabricio y Molkas, cuya compulsión sexual es sólo comparable con su enajenación por la ciencia

médica y el arte; y, en fin, Palinuro *fue*<sup>30</sup> un estudiante atropellado por un tanque, víctima de la masacre del 68 (de *una* de las masacres, no la del 1 de julio ni la del 2 de octubre, sino la de la noche del 28 de agosto, en el Zócalo<sup>31</sup>). La respuesta estaría ya dada si la simplicidad lineal fuese parte del esquema de Del Paso, de Palinuro mismo; pero, claro: esta manera de leer no pasa ni de lejos por la propuesta contemplada por nuestro autor.

Todo esto, por supuesto, si hablamos del *De México*, pues el personaje llamado Palinuro, proviene originalmente de una tradición mucho más lejana: la clásica. El nombre es mencionado por primera vez en el libro III, y después en el V y VI de la *Eneida* de Virgilio.<sup>32</sup> Este Palinuro *latino* (por más señas, de Troya y en camino a fundar Roma) funge como el piloto de la nave del héroe épico Eneas; resumiré la anécdota de su participación en el mayor de los poemas épicos escritos en latín, para luego hacer las resonancias correspondientes en la obra delpasiana. Palinuro, pues, al conducir la embarcación dárdana hacia el destino señalado por Jupiter, cae al mar víctima del sueño; ahora, esto no es debido a la pereza o al “empeño del propio personaje por fallar”, como lo ha querido ver el psicoanálisis con el síndrome

---

30 Primer verbo que aparece en la novela, *insinuando* que la vida de Palinuro ha culminado y él ya no está entre los vivos. Este *arranque* o “patada inicial” (o *incipit*, en otra nomenclatura) aproxima y ejerce un fuerte paralelismo con el *Adán Buenosayres* (y, obviamente, no se pueden perder de vista los títulos de ambas titánicas narraciones) de Leopoldo Marechal, otra obra maestra de la novelística totalizadora, de corte joyceano, la cual se inicia precisamente con la muerte y entierro del protagonista; novela y autor que del Paso en repetidas ocasiones –incluso en un par de momentos de su *Palinuro*– ha elogiado en hondo grado. Véase: *Entre mate y mate*, art. cit. en nota al pie # 9. \*(Apostilla: una primera tentativa para esta tesis era hacer un estudio comparativo entre ambas obras, *Palinuro* y *Adán*; mas al empezar a bosquejar el proyecto, me di cuenta de que el volumen de dicho trabajo resultaría demasiado amplio para una tesis).

31 En una entrevista, Del Paso afirma que la razón por la que Palinuro es herido de muerte en el Zócalo y no en Tlatelolco, obedece a que Luciano, líder de la huelga ferrocarrilera y uno de los personajes principales de su primera novela, *José Trigo*, es asesinado justamente en Tlatelolco; por tanto, el autor pensó que sería una redundancia ubicar a Palinuro en el mismo escenario (“muere inmolado en el Zócalo. Lo que yo decidí fue el lugar de su muerte, no quise que muriera en Tlatelolco como sucedió con Luciano”, afirma el autor en una entrevista). Además, como su cuarto estaba en la Plaza de Santo Domingo, era geográficamente más conveniente y verosímil situar la acción en la plaza central de la República, para que el protagonista se arrastrase hasta su hogar en el penúltimo capítulo de la novela, esa singularísima tragicomedia teatralizada (e incluso autónoma, ya que funciona como texto dramático por separado de la novela; tanto así que se publicó de manera independiente por la editorial Diana en 1992) llamada “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. Enlace virtual a las entrevistas: <https://www.youtube.com/watch?v=KA5n3gFrDWI> y <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1733-paso-fernando-del-entrevista> [consultado 27/09/2015 y 21/10/2015].

32 Publio Virgilio Marón, *Eneida*, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, trad. y notas de Rubén Bonifaz Nuño), 1972-1973.

bautizado como el timonel,<sup>33</sup> no: Juno, quien es la diosa en perpetua oposición a que Eneas cumpla con su misión, le pide a su hermano, Neptuno, que haga naufragar la nave del héroe; Venus, madre de éste, logra convencer al dios de los mares de que permita llegar a su hijo a buen puerto; Neptuno accede, mas pide en compensación el sacrificio de un miembro de la tripulación para que el resto llegue con bien. El elegido, obviamente, es Palinuro, a quien el Sueño “[...] precipita de cabeza en las diáfanas ondas/ con el timón y parte de la borda que arranca en su caída”;<sup>34</sup> sin embargo, protegido asimismo por Venus, no muere ahogado como cabría esperar, sino que es arrastrado por las corrientes hasta Velia (en Italia, sitio conocido hoy justamente como Cabo Palinuro), donde sus salvajes habitantes lo asesinan por despojarlo de sus ropas, dejándolo insepulto. No recibir los ritos mortuorios, constituía entonces un sacrilegio tremendo, y el alma de Palinuro estaba condenada a no descansar en paz;<sup>35</sup> así lo constata Eneas en su catábasis, o descenso al inframundo, cuando, al intentar cruzar la laguna Estigia se topa con su aquejado piloto, a quien le promete que en compensación a su nulo entierro, bautizará el sitio de su muerte con su nombre (cosa que, como queda dicho, se cumple al dedillo y, lo que es más, trasciende la ficción poética y alcanza la realidad geográfica italiana).

Bien, una vez asentado este indispensable precedente, es posible volver con el Palinuro mexicano, cuya identidad es mucho más compleja de dilucidar. Empezaré pues, paso por paso, a centrarme en cada aspecto antes enunciado, en busca de esclarecer la identidad de este personaje; me echaré un clavado en su ‘ontología’ para comenzar a explicarlo, e iniciaré conforme arranca la novela. “La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó toda la vida en el corazón de Palinuro”<sup>36</sup>, enuncia el narrador

---

33 Apelo por ahora a la paciencia del lector: este punto será tratado a fondo en el último apartado de esta tesis. Lo aplazo hasta allá porque así conviene al hilo discursivo que me planteo tejer, y para no *desviarme* e iniciar una digresión fuera de tono y en apariencia gratuita aquí.

34 Virgilio, *op. cit.* Libro V, vv. 858-859, p. 295.

35 De este episodio, Connolly toma el título de su libro *The Unquiet grave (La tumba sin sosiego)*, y asimismo, su propio pseudónimo, pues signaba sus prodigiosos ensayos como Palinuro.

36 Fernando del Paso, *Palinuro de México*, 1977. Se usará la edición de Joaquín Mortiz (México, 1980, p. 11) para citar los fragmentos de la obra, poniéndose de aquí en adelante directamente el número de página entre paréntesis sin ninguna otra indicación enseguida de la cita.

como obertura, lo cual deja de manifiesto –y hace surgir– un par de cuestiones: la voz narrativa, *obvia y lógicamente*, no es la del propio Palinuro, sino la de alguien más, ya que, del mismo modo y al sesgo, queda patente el hecho de que el susodicho ha muerto; esto se refleja en la conjugación de los verbos “fue” y “habitó”, que nos dan una idea de pretérito perfecto y cumplido, y en este caso, hasta del sujeto *finado*. Sin embargo, me enfocaré en el rasgo (son dos en realidad, mas de momento me quedaré sólo con este) que fungirá como hilo conductor de la historia y vida del personaje: la medicina.

Sí: Palinuro *fue* un estudiante de la gaya ciencia, y si bien desertó en pos de la publicidad (por necesidad económica), la pintura y el arte en general<sup>37</sup> (por inquietud estética), se retiró muy tarde, pues la obsesión médica le trepanó tan hondamente el cerebro que propició alguna suerte de locura o desorden compulsivo. Es decir, en términos más literarios, Palinuro sufrió una *quijotización*, sólo que en lugar de libros de caballería, fueron tratados y enciclopedias médicas los que a él “le volaron la cabeza”. La relación intertextual entre estas novelas (*Palinuro* y *El Quijote*) está patente desde el mismo título de ambas (algo acaso tan obvio que se escabulle por no reparar en ello y pasar de largo a lo que sigue), en el apellido toponímico de sus protagonistas, quienes las nombran: *de la Mancha* y *de México*.

Mas los mamotretos clínicos no fueron el único factor (he aquí el segundo y, acaso, principal): crecer en un entorno ricamente nutrido por las anécdotas familiares, que estimularon su imaginación con vivaz precocidad hasta grados estratosféricos, fue el otro. Sobre todo en este campo –el de la medicina–, las del Tío Esteban, padre de Estefanía, quien exacerbaba tanto sus indómitas pasiones por la ciencia de la curación, que pese a que nunca pudo cumplir su Gran Ilusión (de hecho él fue quien sembró el germen), “no sólo no se sintió jamás frustrado, sino que incluso llegó a pensar y actuar como

---

37 Recuérdese que aspiraba a hacer música, “sinfonías/opus”, con electrocardiogramas, sus “Electromusigramas” (pp. 58-61), y qué decir de sus pinturas del sistema nervioso y demás sectores de la anatomía y sus respectivos aparatos (pp. 124-127). Lo curioso de este comportamiento es que aflora en compañía de Yo, a quien le muestra sus composiciones tanto pictóricas como musicales, en los capítulos donde interactúan *sólo ellos dos*.

un médico de verdad, y a creer que de alguna manera había vivido, por arte de la metempsicosis –o metematomosis– la existencia de todos aquellos hombres que admiraba, o por lo menos, la de sus ayudantes más íntimos”<sup>38</sup> (p. 20). Y en otro rubro no menos importante –el de la militancia revolucionaria–, las historias del octogenario abuelo Francisco (sí, Francisco del Paso y Troncoso, el célebre historiador mexicano cuyo nombre es ahora también el de una de las principales vialidades de la Ciudad de México, fue el abuelo de don Fernando<sup>39</sup>) cumplieron un papel crucial en la tierna formación del entonces infante, pues su trascendencia repercutió asimismo en la *deformación psíquica* del joven nieto: la revolución y el enfoque siempre fantástico y *versátil* con que sus acontecimientos le fueron narrados, estimularon el ánimo contestatario y rebelde, incluso beligerante del niño. Pero la influencia del abuelo caló mucho más hondo, fue mucho más allá del cariz guerrero, ya que –en consonancia con los postulados y creencias recién citadas del tío Esteban– afirmaba que en su armario vivían tres soldados con quienes algunas noches se ponía a conversar y jugar a las cartas (pp. 36-37), siendo éstos los meros uniformes de los distintos grados militares que tuvo en su carrera bélica (capitán, mayor y coronel; es decir, sus compañeros de juego y trago no eran otros que el propio abuelo

---

38 La reencarnación –o multiplicidad de vidas– es un elemento que se puede apreciar, siempre *de pasada*, a lo largo de la novela. En su momento, profundizaré a este respecto. Aprovecho este espacio, de paso y ya que viene a colación, para señalar un par de paralelismos en cuanto a la vida del tío Esteban y el propio Palinuro: Ambos sueñan con la medicina, la sitúan como lo más alto y loable del mundo; asimismo y por ende, los dos están (o estuvieron) enamorados con locura y pasión rica en carnalidad de una enfermera que acabó por morir la una, e *irse* la otra; tío y sobrino combatieron en sendas “guerras” y cayeron heridos por el armamento bélico/represivo (bueno, Palinuro *sólo* fue atropellado por un tanque, aunque él *sí* *murió*). Como apostilla adicional, hago mención de que la bala que hirió al tío Esteban pasó *muy cerca del corazón*, “se desvió unos milímetros y no le perforó la aorta”, (p. 11), hecho que ejerce un paralelismo con la historia del abuelo Francisco y su bala que “camina dentro del cuerpo” (p. 467), la cual, a pesar de haber sido recibida en la pierna, se le acerca peligrosamente al corazón; estas *coincidencias* plantean una interconexión más allá de una relación superficial entre los personajes.

39 En la entrevista “Fernando del Paso en el MAZ (1/3)”, el autor lo alude simplemente como “mi antepasado” (10’:37”), y Elena Poniatowska refiere que el nombre de su abuelo materno era José Morante Villarreal; sin embargo, más adelante en la entrevista el autor puntualiza que Francisco era su “tío bisabuelo” (“entrevista en el MAZ” (2/3), 9’:29”-9’:31”), con lo cual, es factible inferir que el historiador es el basamento de inspiración tanto del abuelo, como del tío Esteban, aunque también Ángel Ortuño declara: “un húngaro –que después se casaría con una de las tías maternas de Fernando– fue también inspiración para uno de los personajes de *Palinuro de México*”.

Elena Poniatowska, “Fernando del Paso” y Ángel Ortuño, “Fernando del Paso, el imperio del idioma”, en Varios autores, *De paso por la vida. Homenaje a Fernando del Paso, Premio Cervantes*, Universidad de Alcalá, España, 2016, p. 25 y p.52, respectivamente.

Enlace virtual a la entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=IhS4-bBk4Z8> [consultado el 11/04/16]

evocando sus personalidades y facetas a través de los años); el influjo de estas historias tendrían repercusiones *a posteriori* en el niño Palinuro, quien igualmente *se desdoblaría* mediante (aunque no sólo a través de) su chaleco de rombos de colores. Mención aparte merece la exacerbación de la Fantasía que ejerció en ambos niños (Estefanía y Palinuro) la tía Luisa, mas ya habrá ocasión para tocar a fondo este aspecto y personaje.

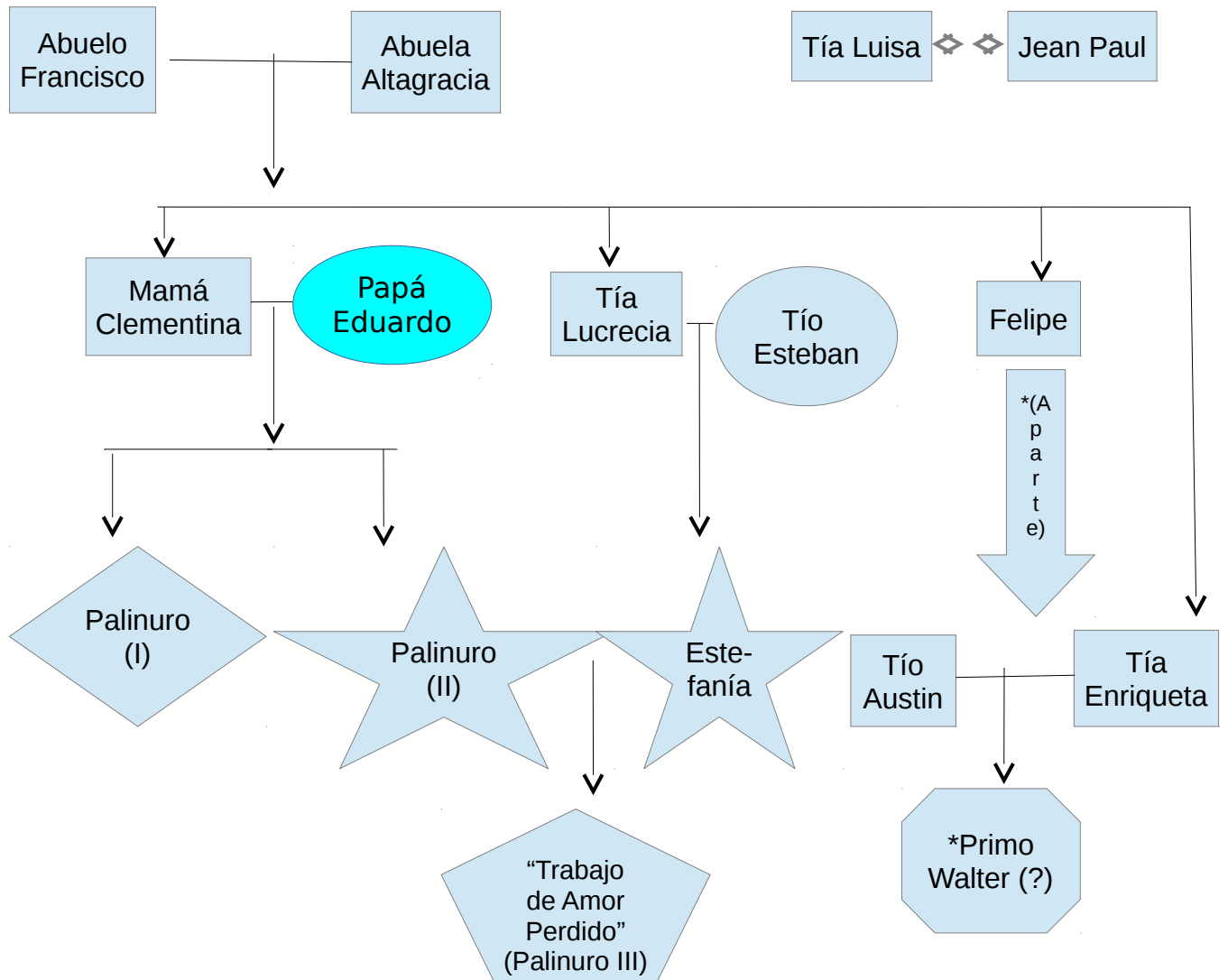
Pero claro: quizá el mayor reto que plantea el texto, en cuanto a la complejidad y confusión que desorienta y azora al lector (sin mencionar la intimidante erudición que despliega el autor en sus incontables enumeraciones; si bien ésta, la mayoría de las veces y en última instancia, no es sino *paja libresca* con que, a usanza e *insinuación* del primo Walter, el narrador satura su discurso<sup>40</sup>) es sin duda el registro locutivo que indistintamente plantea a Palinuro y a Yo como la voz narradora que desgana los pormenores de la trama. Hay que distinguir y dejar bien claro que se trata de *dos* personajes por completo distintos. Los ejemplos donde se disocian e incluso contraponen son hartos y claros. Y en esto radica precisamente lo intrincado y caótico: las situaciones más evidentes son acaso los capítulos 3 y 5, “Mi primer encuentro con Palinuro” y “El Ojo Universal”, respectivamente, así como la primera mitad del capítulo 23, “La cofradía del pedo flamígero”, ya que es en dichos pasajes de la novela es donde *ambos*, Palinuro/Yo, interactúan frente a frente y sin intermediarios; además, en el penúltimo capítulo, la obra teatral “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, los parlamentos de Yo y de Palinuro están claramente diferenciados y son absolutamente independientes.

Por tanto, si lo que en esta primera pesquisa se persigue es *identificar la identidad* del muchacho ignoto, mejor conocido como Palinuro, nos aguarda (a “Yo” y a “Mí”) una ardua labor que pareciese

---

40 Desde luego, esto no es del todo *cierto*, no en el estricto orden de la *paja* inútil y tautológica de la que muchos autores abusan, más como un mero alarde de lo mucho que han leído que con un fin verdaderamente estético y discursivo; aunque con Del Paso, en primera instancia pudiera pensarse también esto, la aglomeración erudita de referencias y alusiones obedecen a la construcción directa del edificio novelístico que erige, llámesele ya “barroquismo” o *exaltación enciclopédica* que, a usanza de uno de estos compendios de conocimiento, busca condensar una cantidad inmensa de información que apela a *pasar por una sinécdoque de la Totalidad* del tema aludido en cada caso.

carecer de pies, cabeza y ombligo. Empezaré por las inferencias de sentido común más básicas y holgadas; echando mano de la “lógica evidencial”, presento un esquema que busca ser el árbol genealógico de la familia *De México*, con la intención de aclarar un poco la cuestión al respecto de *quién es quién* dentro del núcleo particular de esta parentela y su prole:



\*Ahora bien, cabe resaltar –el asterisco, espero, cumple tal función– la *rama genealógica al margen*; es decir, y como está expuesto al relieve inferior, el hecho de que Walter es el producto del matrimonio de

la tía Enriqueta y el tío Austin, es una deducción meramente colegida por un servidor, ya que en ningún momento en la vastedad de la obra se explicita esto.<sup>41</sup> Todo mundo (bueno, al menos Estefanía, Palinuro, mamá Clementina y demás personajes, es decir, segunda generación y subsiguientes, como se aprecia en el diagrama anterior) posee raigambres bien claras y distintas; sin embargo, en el caso del primo Walter esto no ocurre. Infiero que es hijo de Austin y Enriqueta porque este dato, de que están casados y ésta es hermana de Clementina y Lucrecia, sí está claramente expuesto (“Sólo así podía tener más o menos tranquilo al tío Austin, quien además de ser su cuñado [del tío Esteban] por estar casado con Enriqueta –otra de las hijas del abuelo Francisco–, era un hombre que tomaba en cantidades navegables”, p. 31); por añadidura, el hecho de que el susodicho tío era de ascendencia inglesa (*Ibidem*), dipsómano recalcitrante y de un talante algo estirado y arrogante, o más bien inoportuno e incluso insensible<sup>42</sup> (pp. 31-33), son todas *cualidades* de las que Walter hace gala en repetidas ocasiones –bueno, en realidad lo de la ascendencia inglesa de Walter jamás se dice, sin embargo, varias veces se alude a su estancia en Londres–. Asimismo y simplemente, el capítulo 22, “Del sentimiento tragicómico de la vida”, es un largo *monólogo*<sup>43</sup> del primo por las calles de la capital del Reino Unido; aunque también en este capítulo, Walter alude a Austin como *tío* (p. 487), al enumerar los regalos que trajo para la familia desde el viejo continente. Por este mismo cariz del carácter, digamos, *altanero*, podría también pensarse que el primo es hijo de Felipe (quien también fue un médico frustrado y un

---

41 En cuanto a Palinuro I y III, se llevará a cabo un análisis en la recta final de este trabajo.

42 Para ejemplificar esto, cito: “el tío Austin a pesar del alcohol y los años, era todavía un buen tirador y la mejor prueba fue que una tarde gritó: ‘¡Le voy a romper los testículos al otoño!’ y [...] de dos tiros reventó dos naranjas. La abuela Altagracia, a pesar de que amaba tanto su jardín, no dijo nada: admiraba mucho a los ingleses –a los que creía aristócratas natos– y le dolió más descubrir a un inglés de buen apellido y fueros rubios que no respetaba las plantas, que contemplar cómo el jugo de las naranjas escurría por las ramas y penetraba en la tierra rumbo al ombligo de las semillas, agrio y ámbar, como si fuera otra especie de rencor” (pp. 32-33). Este personaje recuerda en cierta medida, por la nacionalidad y el alcoholismo, al entrañable ex-cónsul de Inglaterra en Cuernavaca, México: Geoffrey Firmin, protagonista de otra obra cumbre de la literatura, *Bajo el volcán* (1947), de Malcolm Lowry.

43 He aquí otra pista valiosa: durante toda su perorata británica, Walter (siendo él de natural tan culto y *sosegado* en sus racionamientos) maneja un registro discursivo desahogado, mucho más cercano al empleado por su primo Palinuro; es más, llega a desplegar conductas ridículas, como razonar a grito pelado con una paloma, una moneda, una estatua y hasta con la salchicha de un *hot-dog* cual interlocutores, alternando casi indistintamente numerosos “te dije” y “me dije a mí mismo” a lo largo del capítulo entero (pp. 486-532).



niño mimado bueno para nada; capítulo 13, “El pan de cada día” pp. 279-298), mas aventurar esto constituiría un juicio demasiado endeble, pues no hay mayor evidencia de tal cosa.<sup>44</sup>

Ahora *mal*, si atendemos al remedo de árbol genealógico bosquejado arriba, no hay modo alguno de filiar, menos aún *hermanar*, a los dos primos varones, Walter y Palinuro —el vínculo entre éste y Estefanía es tan profundo como innegable—, pese a lo que, en repetidos guiños de la historia, se da pauta a colegir: que ambos son la misma persona, o bien *personaje*, que acaso sufre de esquizofrenia o desorden de personalidad múltiple, lo cual lo lleva a desdoblarse (tal vez por obra y gracia de su chaleco de rombos de colores,<sup>45</sup> pista y anticipación del Arlequín del penúltimo capítulo) y actuar como si fuesen dos entes diametralmente distintos tanto en su comportamiento, como en su biografía y *modus vivendi* (Walter, un burgués sabelotodo, frío y cerebral, indiferente a las cuestiones político-sociales, repleto de datos librescos y cultismos refinados, serio y centrado, con dinero y conocimiento suficiente como para hacer lo que se le dé la gana, por ejemplo, viajar por Europa; Palinuro, un “estudiante” de situación económicamente precaria, militante activo en el Movimiento Estudiantil, visceral y humilde, que se expresa como cualquier jovenzuelo de barrio arrabalero, y que, sobre todo,

---

44 No obstante, es interesante advertir que los dos personajes, tanto Austin como Felipe (y asimismo es curioso que sólo el primero sea acreedor al apelativo de *tío*), aparecen sólo por un periodo muy breve en la historia; ambas intervenciones se limitan a una escena corta y por demás enfadosa, planteándolos como un par de eslabones incómodos en la familia.

45 En el tercer capítulo de la novela, “Mi primer encuentro con Palinuro”, éste le afirma a Yo: “Después te tocará hablar a ti, contarme toda tu vida y la de Estefanía, ¿de acuerdo? Hablaremos y brillaremos alternativamente, como Cástor y Polux. Para eso, te prestaré en su oportunidad mi chaleco, que tiene virtudes mágicas: cuando te lo pones, te pones la elocuencia y la cultura, te vuelves ventrílocuo de corazón y cambian todos tus puntos de vista, la forma en que ves la vida y hasta tu manera de andar y hablar” (p. 52). Esta cita, además de arrojar luz sobre las propiedades del chaleco, es valiosa porque aporta un par de pistas cruciales para desenmarañar la incógnita que nos ocupa.

Y en su tesis de licenciatura, *El doble en Palinuro de México* (UNAM, 2010), Jorge I. Estrada Benítez dedica varias páginas al análisis de la función simbólica de la peculiar prenda (*cfr.* pp. 32-41); habla del “chaleco como el elemento individualizador de Walter en el plano físico”, y —parafraseo para evitar el exceso de citas— lo pone al mismo nivel de identidad que los nombres propios de los primos (Palinuro y Walter), es tomado como un rasgo que identifica a ambos personajes en su estado físico y que al mismo tiempo posibilita, o cuando menos favorece, el desdoblamiento psicológico de los dos personajes, aludiendo para sustentar su teoría, entre otros textos teóricos, el extenso monólogo que el erudito primo dicta en el doceavo capítulo acerca de la nula pertenencia del cuerpo, los órganos y la vida misma de cada individuo (pp. 272-279). Los razonamientos emprendidos por Estrada Benítez son verdaderamente convincentes y muy bien llevados y defendidos; no obstante, hallo que el colega se ciñe con todo celo y rigor a una lógica puramente realista, dejando un tanto de lado la riqueza *omniposible* que la Ficción otorga; por otro lado, sus lúcidas dilucidaciones explican hasta cierto punto el factible desdoblamiento entre Walter y Palinuro y el papel que opera el chaleco en este fenómeno, sin embargo, según mi personal lectura —y cierta afirmación del mismo Del Paso que en páginas venideras ofrezco—, los desdoblamientos no ocurren únicamente entre los primos, sino que varios otros personajes participan de ellos.

vive como en un limbo entre el sueño y la vigilia, es decir, los descabros de su errático comportamiento se deben tal vez al influjo recalcitrante que el reino onírico ciernen sobre él, lo cual imposibilita que plante bien a bien “los pies en la tierra”); la única confluencia de intereses que apasiona a ambos en igual y exacerbada medida es precisamente la ciencia médica: fuera de esto –y claro: la afición de ambos por la cerveza y los caracoles a la vizcaína (p. 159)– nada tienen en común. Lo cual precipita a una de dos teorías: que o bien el narrador da pistas falsas para desorientar al lector y, por tanto, Walter y Palinuro nada tiene que ver más allá de algún mero y estricto tipo de parentesco sanguíneo; que son personajes separados e individuales, o bien, que se opera en ellos una despersonalización completa, antagónica; que la esquizofrenia o el delirio de Sosias<sup>46</sup> es de magnitudes tales como las del William Wilson (Poe, 1839), del Príncipe y el Mendigo (Twain, 1881), o más extremadamente de Jekyll y Hyde (Stevenson, 1886), o un desdoblamiento inconsciente como en el caso de Tyler Durden y el anónimo protagonista de *El Club de la pelea* (Palahniuk, 1996).<sup>47</sup>

Y ahora... ni bien ni mal: además de la medicina (y es que sólo guiándonos por factores externos, como la genealogía o la percepción de terceros, podríamos determinar la identidad que nos ocupa), el factor más crucial de la novela para aproximar algún resultado concluyente es, desde luego, Estefanía. Ella es tan fundamental porque, y vale la pena iniciar este razonamiento por acá, en un intento de redondear las extrapolaciones del párrafo anterior, de entrada es el Amor Definitivo de Palinuro/Yo: él

---

46 El también denominado síndrome de Capgras, un trastorno neuropsiquiátrico muy peculiar, es aludido en el libro: “Tuve un sueño muy extraño, doctor. O quizá fueron dos sueños. [...] ¿Cómo pude dormir tanto? ¿Por qué no me despertó usted, doctor Palinuro? [...] En el sueño yo era un viejo, viejo de años y de martirios, y usted era un joven y yo sabía que tendría que despedirlo alguna tarde con un pañuelo húmedo de adioses. [...] Me veo a mí mismo en el sueño y casi no me reconozco. Era yo, sí, pero al mismo tiempo no era yo: el delirio del Sosias, doctor, venga para acá: mientras continúo contándole el sueño, le presentaré a una enfermera que padece lo que el sabio Capgras llamó las ilusiones del Sosias, y que no es otra cosa que un delirio de negación parcial en el cual el sujeto no identifica a las personas que conoce perfectamente, pero está dispuesto a admitir el parecido con esas personas y las considera como una especie de dobles” (pp. 407-412). Este fragmento tiene lugar en la séptima sección del capítulo 18, “La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos”, durante el cual, la voz de Yo adquiere un matiz onírico sin precedente, admitiendo (o cuando menos insinuando) en cierta medida su condición mental, es decir, que ni él mismo está seguro de su propia identidad. Ahora, quisiera llamar la atención, además, en el hecho de que Yo le presenta al doctor Palinuro a “una enfermera que padece [...] las ilusiones del Sosias”; no me parece una sobreinterpretación, ver aquí a Estefanía. Enseguida me ocupo de ahondar al respecto.

47 Uso el formato de referencias bibliográficas en APA sólo en este punto para ahorrar citas al pie; en lo sucesivo me apegaré al MLA.

la adora e idolatra como a ninguna otra cosa (ni arte ni medicina lo fascinan tanto como *su prima*); sin embargo, es de subrayar que para Walter la angelical y candorosa enfermera no representa fijación alguna: en ningún punto de la novela –y pienso sobre todo en sus largos monólogos: capítulos 9, 12 y 22– se dirige a ésta en términos elogiosos o siquiera que den muestra de algún afecto especial. No obstante, no es otro sino Yo (el tercero en discordia), y no Palinuro de viva voz, quien se deshace en exaltaciones hiperbólicas del dechado de virtudes y bellezas que representa *su prima*.

En el tercer capítulo, se presenta la primera aparición propiamente dicha de Yo:<sup>48</sup> la voz narrativa adopta un registro en primera persona, la cual a lo largo de todo el episodio le habla precisamente a Estefanía, dando cuenta de todo lo que ocurrió en ese primer encuentro con Palinuro.<sup>49</sup> Como queda manifiesto, Palinuro desconoce por completo a la prima, e incluso a Yo (“...te tocará hablar a ti y contarme toda tu vida y la de Estefanía”; véase nota al pie # 44, *supra*). Asimismo, Palinuro se sorprende cuando Yo declara: “Aparte de Estefanía nunca me he acostado con otra mujer” (p. 51), e incita a su nuevo compañero de cuarto a entrar con él “en el reino de los burdeles” (*Ibidem*). Más adelante en ese mismo capítulo, conforme avanza la borrachera, cuando Yo está describiendo lo maravillosa que es Estefanía a los demás personajes (Don Próspero, el billetero, el general con un ojo de vidrio), Palinuro le arrebató la palabra de la boca y contesta por él, según lo enunciado en la cita ya aludida (nota 44: “hablaremos y brillaremos alternativamente”), ya que al final fue Palinuro quien se quedó con el chaleco (y “la elocuencia”) puesto durante toda la noche:

¡Qué borrachera aquella, Estefanía [...] una liturgia alcohólica compartida por Palinuro [...] Mientras yo intentaba, con mi mejor voluntad, cosmografiar de tal manera tus agasajos y tus cabellos, tu forma de hacer el amor [...] Pero fue inútil: Palinuro se negó a prestarme su chaleco de rombos y todos estábamos tan borrachos... [...] viéndome tan callado y tan solo, el general me preguntó: “y

---

48 Si bien el segundo capítulo, “Estefanía en el país de las maravillas”, también está narrado desde la perspectiva de Yo (inicia: “Es muy difícil saber quién fue más importante para mí, si Palinuro o Estefanía.”, p. 27), la voz discurre en un plano distante; podría decirse que (si bien no hetero-, sí) extra-diegético y omnisciente. Es hasta el capítulo tercero donde el narrador (Yo) se asume plenamente como un personaje, y cuenta lo sucedido de manera intra y homodiegética.

49 La narración, con Yo como emisor va dirigida a Estefanía como receptor: “Me senté en la orilla de la cama, y por un instante supremo pensé, Estefanía, que jamás podría compartir un cuarto con un tipo como Palinuro que me recibía en esas circunstancias, alérgicas a toda esperanza” (p. 47).

dígame, esa linda muchacha que dice usted que se llama Estefanía, ¿cuántos años tiene?” Y cuando yo iba a decir “Veinte, general”, Palinuro me quitó la respuesta de la boca: “Los que usted guste, general”, y cuando media hora después el billetero, por cortesía, me preguntó cómo era tu piel, Estefanía, y yo iba a decir “Suave y bronceada por el sol”, Palinuro exclamó: “Como la piel de la elefanta para el elefante”, y la audacia retórica conmovió las fibras intermitentes del auditorio (pp. 64-65).

Es posible, entonces, afirmar que las percepciones de Walter, Yo y Palinuro respecto a Estefanía son bastante disímiles. Si bien su afición por la medicina es de iguales y tremendas proporciones, ninguno de los dos primos, Walter y Palinuro, sienten nada especial por la prima; el uno jamás se molesta siquiera en nombrarla, y el otro la conoce sólo a través de las evocaciones de Yo. Pero hablemos ahora de ella, de lleno. Porque además de ser la compañera de cuarto y de vida del escurridizo protagonista, Yo/Palinuro, *es el verdadero personaje principal* del libro, en palabras del propio Del Paso:

Yo creo que se nota bien que Palinuro se desdobra en los otros personajes de la novela, Palinuro es de pronto la primera persona del singular que dice, “yo conocí a Palinuro, yo fui con él a tal parte, yo hice con él tal cosa” y al mismo tiempo se desdobra en sus amigos. Molkas por ejemplo, representa la vulgaridad, Fabricio lo que es fino en Palinuro y el primo Walter lo que a Palinuro le hubiera gustado ser, por eso todos hablan de un modo muy parecido, *no hay personajes, salvo Estefanía, ese es el verdadero personaje de Palinuro. [Sic. Las cursivas son mías]*<sup>50</sup>

Con esta declaración de viva voz del autor se podrían atar varios de los cabos sueltos y zanjar la discusión de una vez por todas, ya que arroja luz sobre hechos y aclara predicamentos que hasta este momento parecían irresolubles. Sin embargo, creo que este aporte sólo abre la puerta a más indagatorias (tales como: ¿es posible hablar de *un solo* Palinuro?, ¿quién o, acaso cabría preguntarse, más bien *qué* es este personaje?, ¿qué se propone el autor al embrollar su obra de este modo; cuál es el chiste de este juego?) y permite inquirir y profundizar al respecto; ya que al admitir que lo planteado en la novela no es un universo unidimensional, lineal e inamovible en la asimilación coherente de la realidad, le permite al lector adentrarse en la ficción; o mejor: ficciones.

---

50 *Art. Cit.* En *Entre mate y mate*, p. 4. [Nuevamente, el texto se ha transcrito tal cual aparece en la revista, con los signos de puntuación mal empleados].

## 2) Un mundo des-doblado

Cada hombre tiene su locura particular y el que no la tuviera no sabría contribuir al movimiento general del mundo.

Maximiliano de Habsburgo, *Máximas mínimas de Maximiliano*

“Me pegué un susto enorme cuando te vi entrar, porque creí que me había desdoblado. Somos iguales, como dos gemelos univitelinos. O quizá sea más correcto decir que tú eres como yo seré y que yo soy como tú eras”<sup>51</sup>, le espeta Palinuro a Yo al momento de *saludarse* por vez primera (p. 50). Y si bien este juego de *doppelgänger* ha quedado aclarado –al menos en parte, espero, pues pese a que los razonamientos previos buscan aminorar la confusión que implica enfrentarse a una narración sin protagonista/voz narrativa *fija*, encuentro que lo realmente maravilloso de esta historia es la gama tan rica de posibles interpretaciones inmanentes: ¡fue deliberadamente escrita así con tal fin!–, es interesante y de suma importancia advertir que el autor no principia su libro con la historia de Palinuro de México. Además de irse un paso atrás, partiendo del periplo del tío Esteban, Del Paso hace una *pequeña* pero muy significativa precisión, antes de proceder con el pacto de lectura que instala al receptor en primera fila de la ficción creada por el escritor. Esto es así:

Desde un inicio, en la nota de apertura previa a la primera parte (“*Ésta es una obra de ficción...*”), es decir, antes de entrar propiamente a la novela, el lector se enfrenta cara a cara con el autor –o un narrador que, en un primer nivel *introdutorio*, es trasunto de éste–, quien de viva voz le aclara que –

---

51 Esta observación de Palinuro permite conjeturar otra posible interpretación del desdoblamiento entre él y Yo: que Palinuro es una *versión pasada* (por llamarla de algún modo) de Yo, y que éste es un reflejo futuro (o *subjuntivo*, cuando menos) de aquél. Esta hipótesis cobra fuerza si se atiende a lo planteado arriba (p. 27 de este trabajo), respecto a los trajes militares del abuelo Francisco, los cuales se convierten en sus compañeros de charla y juerga; asimismo, es posible hacer un eco de este comentario (“eres como yo seré y [...] yo soy como tú eras”) si se le confronta con el último encuentro onírico entre Yo y el doctor Palinuro (al menos eso se colige por aquello de la “última de las Islas Imaginarias”), en la cita ya expuesta (véase nota # 45): “En el sueño yo era un viejo, viejo de años y de martirios, y usted era un joven y yo sabía que tendría que despedirlo alguna tarde con un pañuelo húmedo de adioses.” Así, podría aventurarse que ambos personajes son uno y el mismo, sólo que divididos y aunados a la vez por dimensiones temporales que confluyen en el mismo espacio.

parafraseo– los personajes de novela,<sup>52</sup> entes ficcionales al fin y al cabo, se parecen a las personas reales por las mismas razones que éstas se asemejan a aquéllos, y que *nadie* (ergo, Todos, la humanidad en pleno; y aquí sí cito) “tiene derecho a sentirse incluido en este libro. Nadie, tampoco, a sentirse excluido” (p.7). Con este preámbulo, que es a la vez una suerte de dedicatoria *a todo el mundo* (cosa curiosa de notar también: es el único libro que Del Paso no le dedica a Socorro, su mujer, o a sus hijos), el autor nos pone de manifiesto las obvias dicotomías e implicaciones existentes entre realidad y ficción; no obstante, pareciera desvanecerlas o cuando menos restarles importancia, al hacer las precisiones sobre ese Nadie –¿y cuál es el plural de nadie?– que ha de asumirse como un reflejo o proyección distante de alguno, o *un par*, de entre la pléyade de personajes, y al mismo tiempo restringiéndole este “derecho” de empatía inalienable, que a todo lector le es dado ejercer. De manera lúdica, veda y exhorta al mismo tiempo la anagnórisis.<sup>53</sup>

Así entonces, Del Paso pone las cartas sobre la mesa –para luego, una vez acabada la novela, recoger las manos de cada lector/jugador (porque claro que el texto es una franca invitación al juego más lúdico y onírico posible), con la nota final, antes del índice (p. 649), donde precisa los autores, obras y becas que fueron *ingredientes* de este muy condimentado manjar;<sup>54</sup> dando así los créditos pertinentes, pero además con esta nota “póstuma”, se otorga un sentido de *redondez* no sólo formal/estructural, sino de vuelta a la Realidad, poniéndose el autor de nuevo frente al lector y, a guisa de actor o director teatral, descorre el telón ya caído, cerrando como abrió– y, acto seguido, nos

---

52 Y no es fortuito que subraye *de novela*: esta precisión obedece a que, quizá, sólo una novela podría aspirar a parangonarse con “la vida real”, de abarcarla en toda su dimensión. (Si bien, claro, hay tentativas poéticas de gran calibre y equiparables intensiones totalizadoras que vienen desde Lucrecio y su *De rerum natura*, tales como el *Primero sueño* de Sor Juana, o el *Incurable* de David Huerta; la *Oda marítima* de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, o los cantos de Whitman y de Neruda, el *Canto a mí mismo* y el *Canto general*, respectivamente, sólo por mencionar algunos ejemplos, que apuestan también por agotar el mundo y condensarlo en versos).

53 Desde luego, la *Poética* de Aristóteles juega un papel crucial en el quehacer de todo autor, y Del Paso abrevó grandes lecciones de ella. Este concepto griego es definido por la RAE como: “1.f. *Ret.* Reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y la circunstancias han separado./ 2. f. Reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros.”

54 No hay que olvidar que Del Paso es un gran apasionado de la cultura gastronómica; su pasión por la cocina lo llevó a publicar, junto con su esposa, *La cocina mexicana de Socorro y Fernando del Paso* (Diana, México, 2003).

precipita a la primera parte de su novela.<sup>55</sup> Y aquí, dentro ya de la obra propiamente dicha, la voz elocutiva pasa al narrador, que, como queda *atisbado* líneas arriba, bien podría ser cualquiera de nosotros, de ese Nadie tan plural, que es testigo de una vida ajena que *habría podido* ser la propia; ese Yo demencial y omnipresente que se conjuga con Palinuro y su parentela.<sup>56</sup>

Ahora, la persistencia de las dualidades es, quizá, el elemento de mayor referencialidad a lo largo de toda la obra. Tal vez se antoje como una tautología e incluso podría tildarse de cínica perogrullada la reiteración de dicho aspecto, sin embargo, es innegable la tremenda carga, simbólica y *literal*, que el autor deposita en este hecho, por tanto, hallo necesario subrayarla. Los personajes, por ejemplo,

---

55 Lo cual apunta otro aspecto en el que vale la pena reparar: ¿por qué Del Paso *parte* su obra en dos Partes? Es posible leer los veinticinco capítulos “al hilo”, sin división alguna de por medio, pues de por sí lo fragmentario es un rasgo preponderante en la construcción del texto. Podría pensarse que esta división no tiene razón de ser, ya que *aparentemente* la historia continúa con las digresiones y cambios de tono abruptos que desde el inicio se mantienen y van a todo lo largo. Además, la obra ni siquiera está dividida a la mitad: la primera parte culmina en el capítulo 14, mientras la segunda da cuenta de los últimos 11; asimetría más que evidente, así que volvamos a la cuestión planteada aquí, ¿por qué dos partes? Como ya ha quedado manifiesto hasta este punto, la Dualidad es la Gran Constante de esta inmensa novela; sin embargo, esta no es la única razón: cada uno de los capítulos por sí mismos tienen además una *subdivisión interna*, están asimismo bipartitos en dos temas o secuencias cada cual. El primero, por ejemplo, versa de entrada sobre el derrotero del tío Esteban, su juventud y arribo a México, para después centrarse –el capítulo, no el tío– en la infancia más tierna de Palinuro, Estefanía, Walter y Yo (voz narrativa en este primer episodio); el segundo, detalla más genealogía y actividades diurnas de los primos en su primer segmento, mientras que en el segundo se pormenoriza el intrincado mundo onírico de Estefanía. La estructura formal de la novela, aunque desde luego que también su *fondo*, obedece a un impulso por completo dual, que apela a concatenar en su aglomeración, muchas veces por contraste, las dos *caras de un misma moneda*; ambos aspectos (maniqueos para “simplificar”) que constituyen la esencia inalienable e inmanente de toda cosa existente. Así pues, es notable que la primera parte del libro, sus primeros 14 capítulos, se ocupen de construir y aderezar alegremente el universo que durante la segunda parte comenzará, no a destruirse tanto como a *deconstruirse*. Porque si bien en la primera mitad impera un aire y registro festivo (con la excepción del octavo capítulo, “La muerte de nuestro espejo” y otro par de segmentos aislados que no mueven a risa en absoluto), durante la segunda, que abre precisamente con el episodio del aborto innecesario y sigue con la muerte de la madre de Yo/Palinuro y los traumas de la infancia de éste (capítulos 15 y 17, respectivamente: “Trabajos de amor perdidos” y “O my darling Clementine!”), se opera justamente la dinámica opuesta; aunque también se permite sus momentos de jolgorio (capítulos 20 y 23: “La Priapíada” y “La cofradía del pedo flamígero”). Es para marcar contrastes y después aunarlos entre sí que el autor echa mano de todas estas argucias retóricas.

56 Del Paso, en numerosas oportunidades ha señalado que hay mucho de autobiográfico en su segunda novela: “*Palinuro* tiene un contenido autobiográfico muy profundo, del cual, claro, pues no me puedo desprender. De alguna manera, me llega cada vez que lo leo, sobre todo aquellos capítulos más relacionados con mi vida que con la invención, aunque todos contienen ambos elementos.” [En “La exuberante brevedad”, entrevistado para el INBA por Miguel Ángel Quemain. Enlace virtual: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1733-paso-fernando-del-entrevista> Consultado el 21/10/15]. También en la ya citada entrevista para la revista *Entre mate y mate* argumenta algo muy parecido: “es una novela con un contenido autobiográfico muy profundo, no solamente en el sentido en que yo recreo mi infancia y algunos personajes que conocí, como mi padre, mi madre, mi abuelo, mi tío ‘el húngaro’, sino también en el sentido de Adán Buenosayres quien en uno de los Círculos Infernales encuentra ‘los potenciales’, lo que pudo haber sido y no fue, desde luego sabemos que se trata de Leopoldo Marechal. En ese sentido también la autobiografía debería contener todos aquellos deseos o posibilidades, las subcronías [*sic*] personales de lo que uno podría haber sido y no fue. Yo pude haber sido médico, pude haber sido el primo Walter, un muchacho muy pedante, lleno de una erudición irritante, que viaja a Europa, a Londres... él hizo lo que yo no pude hacer en mi juventud” [*sic*]. *art. cit.* p. 4.

presentan una marcada oposición entre sí: tanto el *ethos*, *onthos*, *pathos* y la conducta general de cada uno están contrapuestas –y en varios casos, supeditadas– a las de otro personaje, algunos hasta extremos antagónicos que, sin embargo, se sustentan en afinidades e intereses comunes. Véase (además de la ya hasta ahora tan remarcada relación patente entre Palinuro/Walter, regida y *moderada* por Yo<sup>57</sup>): Molkas y Fabricio, los mejores amigos de Palinuro, cuyas figuras se contraponen y amalgaman, tal como si del Ying y el Yang se tratase; el espíritu dionisiaco de uno y apolíneo del otro operan una simetría tal que se complementan por oposición, dotando al texto asimismo de los rasgos humorísticos y escatológicamente *vulgares* (a cargo de Molkas en su mayoría) más destacables; ambos constituyen, juntos –curioso también es advertir que en sus intervenciones jamás aparecen por separado, cual si de un solo personaje *bicé-falo* se tratase–, el ingrediente principal de la hilaridad que entraña la solemne ciencia médica –hacen gala de un comportamiento soez y sexualmente obsesivo, obsceno, mas sin deslindarse por un segundo de la erudición de mayor rigor, haciendo confluír ambos talantes de conducta, las groseras majaderías más brutas y “los escupitajos de cultura”<sup>58</sup> más refinados–, y jugando, además, el papel de algo así como *los daimones*, es decir el angelito sobre un hombro y el diablillo sobre el otro, de Palinuro. Los dos compinches son a *nuestro amigo*, lo que para el abuelo Francisco son los tres soldados que guarda en su ropero, el capitán, el mayor y el coronel (pp. 35-36), que no son sino sus *yos* de otros tiempos; así pues, el par de camaradas médicos podrían asumirse como una *extensión desdoblada* del propio Palinuro (Sosia *per se* de Yo), con quienes de parte y “juega al doctor”, a practicarle una autopsia al cadáver recién fallecido (¿asesinada por *ellos*?) de una prostituta, de modo

---

57 Los Dioscuros, Cástor y Polux (hermanos gemelos entre sí, y además de Helena –¿algún guiño con respecto a Estefanía, dado el parentesco?–, hijos de Leda, igualmente nacidos de un mismo huevo, que se intercambiaban el don de la inmortalidad –cual si fuese una prenda de vestir, digamos, por ejemplo, un chaleco de rombos de colores– para eludir a la muerte y que brillan alternativamente en el firmamento, en las estrellas que llevan sus nombres), así como los santos Cosme y Damián (médicos y hermanos, mártires y patronos de los niños, los cirujanos, farmacéuticos, médicos y trabajadores de los balnearios; fueron decapitados tras sobrevivir a varios martirios, como el ser quemados vivos) son figuras que se emparentan, por obvias razones, con los dos primos, Walter y Palinuro (sin olvidar, indirectamente, al tercero en *discordia*: Yo).

58 Como en algún momento (p. 266) el General que tenía un ojo de vidrio, alude a los desplantes de pedante erudición de que hace alarde el primo Walter.



semejante a como el abuelo jugaba cartas y echaba copas con sus “compañeros” de armas y trinchera.

Y qué decir de don Próspero, lector ávido y conocedor envidiable de datos enciclopédicos; primero en implementar el método Ollendorf *descontextualizado* (es decir, no con la finalidad didáctica de aprender un idioma extranjero; aunque sí: justo *por ahí va la cosa*), quien encarna en sí mismo la dualidad aunada, a causa de una “hemiplejia que le paralizó el lado derecho de la cara, [...] convirtiéndolo en la representación andante de la tragedia y la comedia, dejándolo con una sonrisa eterna del lado izquierdo y una mueca de tristeza del lado derecho” (p. 178). Asimismo, posee un loco afán por cultivar todo el conocimiento, al devorar ávida e indistintamente la mayor cantidad de información enciclopédica posible; esto denota otro aspecto inaprensible por la mayoría: el poder inconmensurable de las palabras y el mundo de las ideas (intrínseco y personalísimo para cada uno de nosotros) que, irreductible y casi *accidentalmente*, se opone con el mundo tangible y material común a todos. Con don Próspero se plantea el dilema de forma harto jocosa y *lúcida*: en una ocasión en que pierde sus anteojos, y tras buscarlos por doquier infructuosamente, se le ocurre que –por qué no– bien podría encontrarlos en la enciclopedia, aunque claro, al intentar leerla se percata de que sin sus lentes la empresa es harto difícil (pp. 173-174).<sup>59</sup>

En consonancia a esta “oposición” *verba/res*, está la curiosa y contradictoria postura de Palinuro y Estefanía frente a los hechos y las palabras médicamente asquerosas: el uno, pese a gozar tanto

---

59 Cito fragmentos para detallar esta cuestión, tan interesante y medular para la exposición subsecuente: “la primera revelación que cambió el curso de su vida [...] ocurrió una mañana [...] se dio cuenta de que sus anteojos no habían amanecido en la mesa de noche como todas las mañanas, así que primero los buscó debajo de la mesa [...] y entonces fue cuando su ángel de la guarda –que en su caso era un ángel calvo, miope y feliz por cualquier lado que se le viera–, le inspiró la idea de buscar sus anteojos en la enciclopedia [...] y leyó, con ciertos trabajos, el artículo correspondiente, y claro, encontró allí toda clase de instrumentos ópticos [...] para saber qué objetos *no* estaban en la enciclopedia, según nos explicó, era necesario saber cuáles *sí* estaban, o al menos cuáles creía la gente que *sí* estaban” (*Ibidem*). Sólo como apostilla hago hincapié en el hecho de que no es don Próspero *per se*, quien tiene la iniciativa de escudriñar en la enciclopedia, sino que la “revelación” le viene de “su ángel de la guarda”, el cual posee idénticas características físicas a las de don Próspero (otro ejemplo de *doppelgänger* metafísico); asimismo, la parte final de la cita me resulta esencial, ya que alude directamente a las percepciones y creencias (o suposiciones) individuales de cada *persona*, es decir, los dogmas reputados de irrefutables por el común de la *gente*, y además pone de relieve la inagotable sed de conocimiento que acaso sólo podría saciarse abrevando de las palabras mismas para nutrir las ideas y los hechos.

teorizando y repasando una y otra vez almanaques enteros con datos escalofriantes, y de perorar apasionadamente largo y tendido con todo mundo acerca de las bondades fascinantes de la gayer ciencia, es incapaz de soportar la visión y, menos aún, de entrar en contacto con la sangre, los fluidos corporales y las intervenciones quirúrgicas, tales como disecciones y demás experimentos pedagógicos imprescindibles en la formación de todo alumno, por lo cual, fracasa rotundamente en su meta por convertirse en un grande e ilustre doctor en medicina.<sup>60</sup> La otra, por su parte, no tolera la mínima mención de cosas repugnantes o crueles –especialmente contra los animales–, por muy útiles y ventajosas que sean para la Medicina; corre al baño a vomitar cada que alguien osa comentar algo respecto a cirugías, enemas y procedimientos purulentos, y no obstante, siendo enfermera, es perfectamente ecuánime y capaz de entablar un contacto estrecho con toda suerte de deyecciones e inmundicias físicas, palpables.<sup>61</sup>

Las dicotomías hasta aquí expuestas confluyen de un personaje a otro, y en ocasiones en el mismo, como ocurre con don Próspero; sin embargo, recordando la cita de Del Paso en la recta final del segmento anterior, el autor asegura que Estefanía es el *verdadero* personaje del libro, y que los demás (Walter, Yo, Molkas, Fabricio) se desdoblan a partir de Palinuro. Mas, ¿cómo es esto posible: significa

---

60 Remito a fragmentos que demuestran lo anterior expuesto acerca del *pobre* muchacho de mente férrea y aguda en el mundo ideal, pero estómago débil en la realidad: “En la primera de las conferencias proyectaron la película a color de la extirpación de un riñón. Ésta fue la primera vez que Palinuro salvó la distancia que hay entre la lámina de un libro y la realidad –o al menos una aproximación fiel a la realidad–. Cuando el cirujano hizo el primer corte en la piel, [...] Palinuro sintió un vacío en el estómago, pero pensó que pronto se le pasaría y trato de concentrarse en las maravillas que habrían de seguir. Pero bastaron unos cuantos segundos para que se diera cuenta de que tales maravillas sucedían, nada más, en el mundo de las palabras [...] sintió que un escalofrío le recorría el cuerpo, la vista se le nubló y supo que iba a desmayarse. [...] Entonces estaba muy lejos de pensar que el doloroso proceso que lo alejaría de la medicina apenas había comenzado” (p. 90).

61 En repetidas ocasiones se alude a esta peculiaridad, sin embargo, espero que baste la primera para dejar en claro la sintomática aflicción verbal: “el problema no era la sangre, sino la palabra *sangre* [...] tampoco [...] se le podía hablar de saliva, materias fecales o líquidos cefalorraquídeos, sin que le dieran náuseas [...] mi prima Estefanía decidió dominar el asco para siempre. Y lo logró durante muchos años. Es decir, pudo ocultar el terrible asco que le producían las palabras. Porque por otra parte, las cosas en sí –no las cosas en sí a la manera kantiana que estaban más allá de su conocimiento–, sino simplemente las cosas por sí solas, sin los nombres que las acompañan [...] jamás le dieron asco, y siempre fue capaz de enfrentarse a ellas: de verlas, incluso de tocarlas o de olerlas, sin que sintiera náuseas” (pp. 22-23).

(A este respecto, el colega Gerardo Piña, desarrolla un estupendo análisis respecto al mundo de los conceptos, y concisamente de las palabras y su flexibilidad *plurisemántica*, al interior de la novela. *Cfr.* Piña Méndez, *Op. cit.*, pp. 20-42.)

acaso que la voz narrativa (Yo) que atraviesa o se diluye en todos los personajes emana originalmente de la bella prima; y si ésta es el centro y eje rector de la narración, por qué entonces *tiene que* desdoblarse en Palinuro, para que éste a su vez lo haga en el resto? Con tal panorama de confusiones, el lector queda casi a la deriva de la incertidumbre, sin asidero de una fehaciente verdad (o siquiera verosimilitud) a la que asirse para sacar algo en claro.

Una posible lectura que responde a la caótica identidad de la voz narrativa y que, desde luego, también podría ser atinada –pues la apreciación de un lector no invalida la de los demás– es la propuesta por Inés Sáenz; ella escudriña en este meollo y aporta:

La identidad del narrador es compleja, pues si bien Palinuro es quien se encarga de contar sus aventuras y disquisiciones, éste habla de sí mismo en tercera persona, como si fuera otro personaje; incluso *mantiene largos monólogos a dos voces*, lo que puede llegar a confundir al lector. En realidad, la identidad de los personajes se diluye en el texto, porque en algunos momentos parecen ser la misma persona. Por ejemplo, *Walter actúa como el alter-ego de Palinuro, y al mismo tiempo como vocero de las ideas del autor; Palinuro a veces confunde a Estefanía con su propia persona*. Esta clave de lectura la da la tía Luisa, que en su locura confunde la identidad de sus familiares; para ella, *todas las cosas son la misma*. La identidad inestable es otro elemento que rompe con las expectativas de homogeneidad a nivel de personajes, los recursos narrativos y los experimentos lingüísticos.<sup>62</sup> [Las cursivas son mías]

Atendiendo a estos tan bien apreciados matices, la lectura adquiere otra perspectiva y se dimensiona desde el ángulo del “monólogo a dos voces”, con lo cual podría fácilmente explicarse la disparatada e inusual conducta de los capítulos donde Palinuro y Yo interactúan mano a mano; sin embargo, en los largos monólogos de Walter (especialmente el del capítulo 22), es posible apreciar que el monologante está en efecto alegando *solo* por las calles londinenses –si bien, y esto vale la pena subrayarlo, el destinatario de su perorata es su primo Palinuro, de quien, *curiosamente*, ha asumido la actitud y el errático comportamiento, tan inusual en el intelectual y conservador primo–; en cuanto a la confusión entre Palinuro y Estefanía, y la clave de lectura dada por la tía Luisa, en donde una cosa es *todas* las cosas a la vez y ninguna en específico, es factible sostener tal afirmación si se atienden a los episodios

---

62 Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/ Editorial Pliegos, Madrid, 1994, p. 111.

protagonizados por los incestuosos primos, sobre todo el capítulo décimo (“El método Ollendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio”, pp. 185-202), donde el *jolgorio verbal* alcanza picos insospechados.<sup>63</sup> No obstante, los postulados de Sáenz, si bien esclarecedores, me parece que no alcanzan a *explicar* la intención estética de Del Paso, ya que, según mi lectura –siempre he estado hablando desde *ahí*–, dejan un par de cabos sueltos, medulares para “amarrar” bien a bien el tejido novelesco.

Ahora, volviendo a la verdad y la verosimilitud, hemos de avocarnos al esclarecimiento que por parte del mismísimo novelista se nos ofrece –como lectores– para comprender mejor cómo está fraguado el texto y de qué argucias retóricas se vale para entramar las voces narrativas. Durante otra entrevista (la de Miguel Ángel Quemain; véase nota al pie # 56), al ser cuestionado acerca precisamente de *en qué consiste la verdad narrativa* y los tipos de narradores que él utiliza, Del Paso pondera:

El concepto de narrador no es algo que me preocupe demasiado si el libro vale. En mi caso no hay reglas, ha sido muy cambiante en cada libro y siempre se ajustó a mis necesidades expresivas. Creo que en *José Trigo* es el lenguaje, pero también es su personaje principal. En *Palinuro*, en cambio, los narradores se multiplican, ¿o desaparecen?, por qué no. Puede ser que nadie narre. Pero eso no importa demasiado si el libro es capaz de convencer. [...] Con *Palinuro* sucede algo semejante [que el lenguaje es el protagonista y el personaje una suerte de prototipo]. No se trata de un héroe, ni un antihéroe, es algo intermedio: *un semi-héroe en el que he fundido personajes*. Sucede también con otros personajes que algo tienen de *Palinuro* [*sic*] pero que son sumas también: Fabricio, Molkas, Walter, todos son palinúricos, o palinuroides.

[...]

Habría que definir qué es la verdad. Yo no creo que se pueda juzgar a la literatura en términos de verdad o de mentira. Vargas Llosa dijo alguna vez que la literatura era mentira, yo no estoy de acuerdo con eso. La literatura es un mundo convencional. *Cuando un lector abre un libro, una novela, se coloca en una actitud muy especial, en la de creer lo que le va a contar el autor*. Pero creer ¿en qué sentido?, es decir, él sabe que eso no fue verdad, [...] eso no sucedió, son personajes, situaciones, paisajes, etcétera, inventados por el novelista, a partir de elementos de la realidad, claro. *Sin embargo al lector le interesa, pero no se plantea a cada página ¡ah!, esto no es verdad. Si lo hiciera, no resultaría el libro*. [...] *si usted hace una novela interesante y al final de la novela le dice al lector, sabes que esto no es verdad, todo lo que te he contado no es cierto, el lector arroja el libro furioso*. No se puede romper ese encanto, el autor no tiene derecho a romper esa magia que

---

63 En cuanto a los monólogos del primo Walter y el método Ollendorf, se profundizará sobre éstos en su justa dimensión y debida oportunidad, durante el siguiente capítulo de este trabajo. En tanto, me atengo al asunto que nos ocupa ahora: discernir la identidad de Yo/Palinuro.

el mismo está creando, que él pide que se crea<sup>64</sup>. *Uno se sumerge en otro mundo cuya vigencia perdura no sólo cuando está abierto el libro que estamos leyendo sino también cuando está cerrado, cuando lo recuerda uno, cuando vuelve uno a vivir el libro. ¿Qué es la verdad y qué la mentira?, ¿Hamlet [sic], lo es? Eso no lo entiendo, ¿Pedro Páramo es mentira porque no fue verdad? No es ni mentira ni es verdad, es literatura. [Las cursivas, salvo en los títulos de obras, son mías].*

Al parecer finalmente se está llegando al fondo del asunto. Por un lado, si Del Paso afirma que Estefanía es el *verdadero personaje*, creo que se refiere a que es en torno a ella que se articulan todo el resto de personajes y situaciones (como es a partir y alrededor de su fotografía en el cuarto de la plaza de Santo Domingo que se construye el universo entero; ya se ahondará a este respecto como es debido en el siguiente capítulo): de principio a fin, salvo por un par de segmentos en donde –aun así– brilla por su ausencia, la prima está implicada en cada capítulo; ya sea como el vocativo al que Yo le relata sus peripecias, ya como protagonista de la secuencia, aunque –y es curioso advertir esto–, ella nunca asume plenamente la voz narrativa, como casi todo el resto de los personajes (el abuelo Francisco, Molkas, Walter, etc.), siempre tras la *máscara* de Yo, claro, sí tienen oportunidad de hacer.

Por otra parte, con esta nueva y copiosa cita de Del Paso, se arroja luz sobre un hecho que, desde mi lectura, he tratado de *subrayar al sesgo* a lo largo de todo lo que va de este trabajo: Palinuro/Yo es, en esencia y de alguna manera, *todos* los demás personajes de la novela; se desdobra de cierto modo en el resto o cuando menos la mayoría de los personajes centrales (ya sea por medio de las evocaciones, los recuerdos, los sueños, etc.), y más aún –y he aquí la apuesta más aventurada a este respecto–, Palinuro/Yo es el lector mismo.<sup>65</sup> O más propiamente dicho, es una *invitación* por parte del autor a

64 Encuentro muy curiosa y *ad hoc* la disemia, y casi juego de palabras, entre los verbos *crear* y *creer*, en especial, hace juego y consonancia con la subsecuente exposición.

65 Marcel Proust abona con creces a esta cusetión, con un pequeño y muy juicioso comentario acerca, justamente, del lector: “Sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias, dice el escritor: «Lector mío». *En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo.* La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor sino al lector. Además, el libro puede ser demasiado sabio, demasiado oscuro para el lector sencillo y no ofrecerle más que un cristal borroso con el que no podrá leer. Pero *otras particularidades (como la inversión) pueden hacer que el lector tenga que leer de cierta manera para leer bien*; el autor no tiene por qué ofenderse, sino que, por el contrario, debe dejar la mayor libertad

asumirse como ese Yo que es todos y nadie. Recuérdese lo comentado sobre la nota de preámbulo de la novela (véanse pp. 36-37 de este trabajo): la exhortación y *veto* al mismo tiempo a la anagnórisis; uno tiende a sentirse identificado con el personaje, si bien, al mismo tiempo, muchos de los estrafalarios episodios *repelen* ese reconocimiento. (Hay asimismo varios indicios más que pretenden desembocar en este argumento, fácilmente rastreables hasta aquí). Al fin y al cabo, Del Paso sostiene que hay mucho de autobiográfico en esta novela, y que además de lo que en su vida fue y ocurrió, destaca también y sobre todo, aquello que *pudo ser* (él y su vida; véase, de nueva cuenta, la nota al pie # 56); así pues, y a sabiendas de que todo lector tiende, en menor o mayor medida, a identificarse con el protagonista o alguno de los personajes del libro que lee, se opera ese juego lingüístico-deíctico, pues desde luego y desde nuestra personal perspectiva, *todos somos Yo*. El narrador incita, no sólo a que el lector se identifique, sino a que se proyecte en los personajes y asuma su identidad por completo.

Este *ardid* retórico/narrativo, por llamarlo de alguna manera, está implementado de manera mucho más explícita y llevado al extremo en otra novela que comparte con *Palinuro de México* no pocas características, de entre las cuales acaso las más destacables sean su intención lúdica, su estructura fragmentaria y su ambición totalizadora; me refiero a *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino. En esta obra, el papel del yo protagonista y narrador cumple funciones muy parecidas a las del Yo delpasiano/palinuresco: además de dar cuenta de la historia, esta voz elocutiva tiene como intención principal involucrar de primera mano al lector *dentro* de la novela, como parte activa de ella. Valdría la pena hacer un pequeño bosquejo de lo que en esta obra se aborda y propone: a grandes rasgos, la novela se divide en dos partes (otra coincidencia con la del mexicano), intercalándose entre un capítulo y otro; la primera atañe al lector, verdadero protagonista de esta historia que cuenta cómo, por una serie de accidentes, le es imposible terminar la lectura de cada una de las diez novelas que

---

al lector diciéndole: «Mire usted mismo si ve mejor con este cristal, con este otro, con aquél». Marcel Proust, “El lector”, en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica/Grijalbo/Mondadori, Barcelona, 1996, pp. 39-40. [Las cursivas son mías. Enseguida se hará evidente el por qué del marcaje].

comienza, cuyos inicios constituyen la *otra parte* (el “marco narrativo”, en palabras del propio autor) de la novela en conjunto.

Ahora bien, apenas avanzadas un par de páginas de la primera novela (llamada justamente “Si una noche de invierno un viajero”) que el lector/protagonista de Calvino empieza, se plantea el *quid* de la cuestión:

Soy una persona que no llama nada la atención, una presencia anónima sobre un fondo aún más anónimo, y si tú, lector, no has podido dejar de distinguirme entre la gente que bajaba del tren y de seguirme en mis idas y venidas entre el bar y el teléfono es sólo porque me llamo «yo» y esto es lo único que tú sabes de mí, pero basta para que te sientas impulsado a transferir una parte de ti mismo a este yo desconocido. Al igual que el autor, incluso sin tener la intención de hablar de sí mismo, y habiendo decidido llamar «yo» al personaje, como para sustraerlo de la vista, para no tenerlo que nombrar o describir, porque cualquiera otra denominación o atributo lo hubiera definido más que este desnudo pronombre, sin embargo por el solo hecho de escribir «yo» se siente impulsado a poner en este «yo» un poco de sí mismo, de lo que siente o imagina sentir. Nada más fácil que identificarse conmigo, por ahora mi comportamiento externo es el de un viajero que ha perdido un transbordo, situación que forma parte de la experiencia de todos.<sup>66</sup> [Las cursivas, evidentemente, son mías].

En este párrafo se halla condensado y de manera muy directa todo lo que Del Paso con mil astucias y tretas le escamotea al lector de su segunda gran narración. Es notorio que el personaje de la novela (“Si una noche de invierno un viajero”), plenamente asumido como tal, le habla al lector/personaje creado por Calvino, protagonista de la novela que uno como lector *real* tiene en las manos (*Si una noche de invierno un viajero*), es decir que al mismo tiempo y por supuesto, nos está hablando a *nosotros*: los lectores que estamos leyendo lo que el lector/personaje lee a su vez. Así, «yo» le habla a un *tú* que engloba tanto al lector de tinta y papel como al de carne y hueso. Esta segunda persona a la que el autor de la novela se dirige, para hacerlo actuar y narrarnos sus aventuras, cumple a su vez la función de desdoblarse ese «yo», pues igualmente desde luego, *todos somos “tú”* cuando alguien nos habla y asumimos el lugar de receptores en una conversación. De tal suerte, el bucle de realidad y referencialidad al interior y exterior de la narración se expande y contrae en su propio epicentro

---

66 Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, España, 2013 (13ª ed., trad. Esther Benítez), pp. 35-36.

*metaliterario* y experimental –por llamarlo de alguna manera–, dotando al texto de intrincados niveles de lectura que no se limitan al ortodoxo hecho de simplemente contar la anécdota en crudo.

De este modo, Calvino hace al propio lector su personaje principal en dos planos: el de su novela, a quien comanda al dirigirse a él mediante la segunda persona, y al lector real, al hacer que lea lo que el lector ficticio lee y asimismo lo que le ocurre. En la trama que es el hilo conductor del relato, el autor se expresa de la siguiente manera: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto”.<sup>67</sup> Así, obviamente, principia la novela, y es obvio también que lo hace en ambos planos y hacia los dos destinatarios: refiriéndose al lector real, a quien se le *sugiere* qué hacer, y también al lector/personaje, quien de hecho *hace* lo que está escrito sin más opción. Con el manejo de la segunda persona se opera también un influjo directo en el lector, y no hay que perder de vista que el Yo de Del Paso también hace uso de ese *tú*, al contarle a Estefanía los descalabros y peripecias que vive con Palinuro; aunque desde luego, ese discurso no sólo está dirigido a ella, sino también al lector(a), a quien se invita de esta otra manera a integrarse a la historia; esta intervención es similar al acercamiento que un lector tiene cuando se enfrenta, digamos, a una novela epistolar: el texto que lee, *en stricto sensu*, no está escrito para él (si se atiene a las convenciones del pacto ficcional), sino al narratario en turno; sin embargo, al emplazar su puesto como receptor, el lector –quien es receptor del discurso emitido por el narrador (en breve se ahondará en torno a esta noción, crucial para apuntalar las hipótesis subsiguientes; baste ahora con esta somera definición, para evitar un desvío del razonamiento en curso)– toma una parte activa en el relato, y pese a no escribir ninguna misiva en respuesta, es posible que asuma este lugar privilegiado y se sitúe a sí mismo, de cierto modo, *dentro* de la trama.

---

67 *Ídem*, p. 23.



Todos estos postulados son congruentes con una aspiración estética que, más que innovación, persigue un contacto estrecho, que de verdad logre *tocar* íntimamente al lector, mostrándole aspectos de sí mismo y de su vida en los que quizá ni siquiera había reparado. Y al hacer esto, al vincularse con el receptor en una empatía profunda, se consigue acaso el primer rasgo auténticamente totalizador: hacer de una historia particular, un hecho universal; un fenómeno ecuménico que cualquiera pudo (puede o podría) protagonizar. Y he aquí la entrada de un eximio (y bastante *hermético*, hay que decirlo) filósofo y teórico de la literatura: el señor Paul Ricœur, con su axioma-premisa-silogismo de la triple *mimesis*.

Su reputación seguramente precede a este complejo esquema hermenéutico; se bosquejará, parafraseada y simplificada, la esencia imprescindible de cada una de la tres mímisis para agilizar la exposición pertinente y abordar desde otra perspectiva el aspecto discursivo hasta ahora tratado: la injerencia de Yo en *Palinuro*. La *mimesis* I es la llamada “Prefiguración” o “precomposición del mundo de la acción”, esto es el proceso de escritura de la obra desde el momento en que es ideada por el autor que toma y transforma fragmentos de la realidad, para ser representada mediante una narración (“única manera de atrapar el tiempo”); en pocas palabras, esta primera *mimesis* es el mundo de las ideas en que se vierte, y con el cual se imita echando mano de conceptos y palabras, el mundo palpable. La *mimesis* II (“el reino del *como si*”) se refiere a la “Configuración”, esto es, la obra narrativa ya lista y dispuesta para ser leída por alguien; la ficción que imita a la naturaleza y que, por tanto, no puede lograr el grado de realidad de la que emana, si bien supone un vehículo idóneo para transmitir nuevas aristas y enfoques de ésta al receptor. Por último (y he aquí lo que atañe e interesa en este trabajo al respecto ricœuriano), la *mimesis* III se define como la “Reconfiguración”, y ésta sólo acaece tras la lectura e interpretación de la obra por un lector; para cada uno, según su específica experiencia y capacidad intelectual y sensible, la *mimesis* será única y le dirá o sugerirá cosas distintas: habrá a quienes apenas les insinúe un rato de

esparcimiento, en tanto que otros se involucrarán más a fondo con lo relatado por el autor. No es sino hasta esta última fase cuando el ciclo mimético se completa y la obra ficcional cobra plena significación y el “circuito” autor-obra-lector se cierra: el autor toma algo del mundo (en el caso que aquí se trata, se apela a Todo), lo pone en su obra; el lector toma lo expresado en la obra y lo hace parte de sí.<sup>68</sup>

Esta imitación creadora que tiene su origen en el mundo tangible, a la que el autor le da forma para ser presentada mediante la ficción, y que sólo se concretiza en el lector de manera consustancial respecto a su experiencia lectora, es una constante –según Ricœur– en toda obra narrativa. Sin embargo, en *Palinuro de México* se observa que la intensidad delpasiana consiste no sólo en dar cuenta de la historia, pues a la par que lo hace, el narrador imbuye al auditorio (Estefanía, el lector) para que tome parte activa de ésta y que le siga el juego, lo mismo que el protagonista de *Si una noche de invierno un viajero*. Así, la *mimesis* III representa para estos autores no sólo el desenlace de la cadena natural del proceso hermenéutico-narratológico expresado por Ricœur (donde el horizonte de expectativas del lector puede ser superado o no; lo narrado encontrar eco y asimilación o ser rechazado

---

68 Cfr. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México, 1995, pp. 113-161. Desde luego, esta es una explicación muy burda, y aunque *grosso modo* toca sólo superficialmente el intrincado proceso hermenéutico desde el cual el autor concibe la idea de su historia hasta que ésta es asimilada por el lector, para los propósitos de este trabajo es suficiente y preferible sintetizar este intríngulis filosófico-narratológico. Sin embargo, para hacer justicia y si se desea ahondar en esta apasionante teoría, se remite directamente al enlace virtual: <https://elespressodoble.files.wordpress.com/2014/01/ricoeur-triple-mc3admesis.pdf> [consultado el 4/02/16].

Como apostilla, cito directamente un fragmento del autor que redondea y enfatiza brillantemente lo recién expuesto por mí de manera tan vaga: “el umbral entre ambos problemas [la transición de la configuración narrativa a la reconfiguración del tiempo por la narración] sólo se salva cuando el mundo del texto es confrontado con el lector. Sólo entonces la obra literaria adquiere un significado en el sentido pleno del término, en la intersección del mundo proyectado por el texto y del mundo de vida del lector. Esta confrontación exige, a su vez, el paso por una teoría de la lectura, en la medida en que ésta constituye el lugar privilegiado de la intersección entre el mundo imaginario y el efectivo. Por lo tanto, sólo más allá de la teoría de la lectura [...] el relato de ficción podrá hacer valer sus derechos a la verdad, a costa de la reformulación radical del problema de la verdad, según el poder que tiene la obra de arte de descubrir y transformar el quehacer humano; [...] Si nuestra tesis sobre el controvertido problema de la referencia en el orden de la ficción tiene alguna originalidad, es en la medida en que no separa la pretensión a la verdad del relato de ficción de la pretensión a la verdad en la narración histórica, e intenta comprender a la primera en función de la segunda. [...] El análisis de la experiencia ficticia del tiempo habrá marcado, al menos, un cambio decisivo hacia la solución del problema que constituye el horizonte de toda nuestra investigación, haciendo pensar algo como un *mundo del texto*, a la espera de su complemento, el *mundo de la vida del lector*, sin el cual es incompleta la significación de la obra literaria.” Paul, Ricœur, *Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 2004, p. 627.

por parte de aquél), sino un sustrato de base fundamental en torno al cual erigir la edificación totalizadora de sus universos. Es necesario, para el funcionamiento cabal del mecanismo lúdico y empático de estos textos, que la tercera *mimesis* sea no una consecuencia, sino un principio causal, inherente y primordial del lector hacia el texto y no viceversa, aunque desde luego que el proceso se opera *bidireccionalmente*. Para seguir en términos ricœurianos, Del Paso y Calvino apuestan por que el lector se troque en una ‘metáfora viva’.<sup>69</sup>

Bien, pues: parece que se ha agotado, en estos términos, el meollo sobre el narrador/protagonista, Palinuro/Yo; hasta el momento, y en pocas palabras, podría concluirse que esta *máscara nominal*, apela a velar la identidad del resto de los personajes, cuando menos los más importantes, y al mismo tiempo, a compartirla con todos, incluso con el lector mismo (pese a, como se ha dicho, también repelerlo), para hermanarlos bajo una misma *id-entidad*: si todos somos Yo, ergo, todos somos Palinuro.<sup>70</sup> Por tanto, es posible declarar que *Palinuro de México* bien podría ser una novela total, partiendo desde el

---

69 No es, por cierto, mérito exclusivo de estos dos autores la genial concepción de involucrar de lleno y de primera mano al lector como protagonista de su novela; el mítico escritor y metafísico porteño Macedonio Fernández hacía lo propio desde varias décadas antes que Calvino y Del Paso. He aquí una enérgica declaración sobre su postura estética, expuesta en uno de los numerosos prólogos de su *Museo*: “Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. *Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vida»*. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. *Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un momento crea él mismo no vivir*. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle”. Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 174.

Con respecto al *lector ideal* y las estrategias con cada autor lo va perfilando hacia la manera ‘correcta’ de asimilar su discurso o propuesta estética, es bastante enriquecedor revisar las consideraciones de Eco; *Cfr.* Umberto Eco, “Autor y lector modelo”, en Enric Sullà (ed.), *Op. cit.*, pp. 238-241.

70 Y al parecer aquí, el autor *desafía* al lector más allá del entramado ficticio y estético, al sitiarlo ante este pronunciamiento humanitario, solidario y alegórico que entraña esta enunciación, pues apela a unificar a un contingente indignado (como, por ejemplo y por desgracia, hemos tenido que desgañitarnos tantos mexicanos y extranjeros a las voces de “Todos somos Ayotzinapa, Atenco, Acteal”, etc.), al convertir al personaje en una suerte de símbolo y sinécdoque ficcional de todos los estudiantes asesinados y desaparecidos en el aciago año de 1968. De esta manera, el lector no se queda solitario y aislado tras asumirse y terminar el relato en que se ve inmerso, sino que asimismo puede formar parte del público y comunidad que ha aceptado igualmente *ser* Palinuro.

\*Vale mucho la pena, dicho sea *de paso*, escuchar el discurso que don Fernando pronunció al recibir el Primer Premio José Emilio Pacheco a la Excelencia Literaria, donde reflexiona amargamente acerca de la situación actual del país: a mitad de su lectura (que tenía la forma de una misiva para su amigo José Emilio), se queja de manera muy sentida, reprochando que nadie sepa de esos lugares de nombres tan bonitos (Ayotzinapa y los arriba mencionados) sino hasta que ocurre una atrocidad, y luego sólo figuran en el mapa, en la historia nacional y en la memoria colectiva *gracias a* tragedias tan abominables como las ahí acaecidas. Enlace virtual al discurso íntegro: <https://www.youtube.com/watch?v=0R-fKfSUgS8> [consultado el 09/02/16].

mismo protagonista. Así las cosas, acaso sea oportuno pasar a la diégesis y a las argucias literarias de que Del Paso se vale para construir su edificio narrativo.

## Capítulo II: La enunciación desde *el Aleph*: la multiplicidad de realidades permeables entre planos imbricados

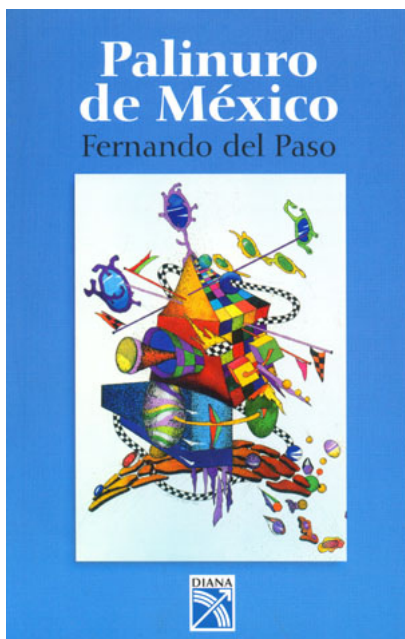


fig. 2 (portada de la edición de Diana, quinta reimpresión, 2003)

El que pudiera abrazar todo el sistema de la creación poseería la felicidad, porque cesarían en él las inquietudes que causan las grandes cuestiones, cuya solución conocería en el cumplimiento de las leyes primordiales del universo.

Maximiliano de Habsburgo, *Máximas mínimas de Maximiliano*

Es hora de otro preámbulo. Para llegar al fondo de lo que *se entiende* por novela total, es necesario plantear esta cuestión desde distintas ópticas; atender a las diversas maneras que los teóricos y estudiosos tienen de reflexionar en torno a estas obras, y evitar así el *casarse* con definiciones y perspectivas unilaterales, por más que del mismísimo Nobel peruano y afines provengan.

Rubén Galve-Rivera, investigador literario de la Texas Tech University, aborda algunos aspectos en consonancia a lo recién postulado durante el último segmento del capítulo anterior (y muy vinculados también con las exposiciones ulteriores); en su ponencia titulada “Redefiniendo la ‘novela total’ a partir de *Rayuela* y *Los detectives salvajes*” (dictada en el marco de The Languages, Literatures, and Cultures Conference, celebrada del 18 al 20 de abril de 2013 en la Universidad de Kentucky), el académico postula sus apreciaciones:

La “novela total”, término acuñado por Vargas Llosa y que emerge en los escritores del *boom latinoamericano*, supone una ruptura radical con el canon de escritura realista propio de la novela

decimonónica. *Rayuela* (Cortázar) y *Los detectives salvajes* (Bolaño) y sus deconstrucciones paradigmáticas ejemplifican la renovación estilística y argumental de la narrativa latinoamericana, y cuyo producto definitivo es la “novela total”. El objetivo de mi estudio es *proponer una definición renovada del concepto a partir del análisis de ambas novelas, en las cuales la fuerte implicación del lector hace que éste deje de ser un ente pasivo, respaldando la teoría del reader-response por la cual el significado nunca es inherente sólo al texto. Es decir, no se presenta una obra perfecta y acabada, sino que es el lector el que debe desentrañar los múltiples niveles y referencias que la integran.* En un ejercicio de meditación metafísica e historiográfica, y narcisismo narrativo, *Los detectives* y *Rayuela* vienen a satisfacer la necesidad (por falta) que ya expresaba Carlos Fuentes de un lenguaje de ambigüedad de significados en la novela latinoamericana gracias a su pléthora intertextual, diversidad de conflictos, profusión de personajes, sinuoso y complejo tratamiento del tiempo, uso de la estética del horror, recurrencia al humor y conflicto existencial de sus personajes. El galimatías de novelas rosas, policíacas, épicas, filosóficas, e históricas que encontramos en *Rayuela* y *Los detectives* las convierte en última instancia en un *Aleph* a partir del cual es posible vislumbrar todos los aspectos que proporcionan el sentido de la vida al hombre. El resultado es la “novela total”, un subgénero en sí mismo.<sup>71</sup> [Las cursivas, salvo en los títulos, son mías].

Retomando a Vargas Llosa (autor aludido al principio de este trabajo) y apuntando ya hacia Borges (próximo bastión al que esta tesis se dirige), Galve-Rivera aporta sus pertinentes consideraciones de las características que definen a este inmenso “subgénero”; si bien todo cuanto abona a la investigación es hartamente interesante y adecuado (aunque con la *Rayuela* y *Los detectives* en mente, las premisas son concernientes asimismo al *Palinuro*), lo que quisiera subrayar es el detalle que menciona acerca del *reader-response*: eso de que el lector abandone su nicho de “ente pasivo”, de mero receptor de la información, para volverse intérprete de los niveles y órdenes semánticos inmanentes a la obra, escudriñar a fondo en ellos para obtener una significación plena; si bien –y vale la pena puntualizar esto– el acto de leer es un actividad compleja en sí misma, ya que absolutamente todo texto demanda del receptor que establezca relaciones y correspondencias para su cabal asimilación, por lo cual hablar de un lector con el adjetivo de “pasivo” no es del todo acertado. No obstante, a lo que se insta con mayor tesón en obras de esta naturaleza es (como se propone en la última sección del capítulo recién concluido de este trabajo) a hacer una inmersión de lleno en la novela y dotar de un sentido integral la anagnórisis, ese reconocimiento ontológico con el protagonista llevado al punto de la identificación del

---

71 Enlace virtual: <https://kflc.as.uky.edu/2013/node/585> [Consultado el 18/12/16].

mismo lector como parte activa, como personaje de ficción. Las señalizaciones de “ambigüedad, plétora intertextual y el galimatías” de géneros novelescos que entraña el totalizador, es también otro cariz que –quiero creer– ya hasta aquí se ha hecho manifiesto en *Palinuro de México*.

Así, el investigador texano busca una “redefinición del concepto de novela total”, partiendo de las obras más representativas de Cortázar y de Bolaño,<sup>72</sup> meta que comparte otro estudioso de este último, si bien difiere un tanto de los postulados apenas expuestos; pugna asimismo por revalorizar el concepto y aun pone en tela de juicio las consideraciones de Vargas Llosa. Me refiero a Edgar Hans Medrano Mora, de la Universidad Nacional de Colombia, quien en su monografía para obtener el título de Profesional en Estudios Literarios,<sup>73</sup> titulada “Análisis y subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño” (2012), expone:

[...] mi preocupación reside en lo que constituye una novela como *Los detectives salvajes*. Tal obra ha hecho que el concepto de novela total planteado por Vargas Llosa sea insuficiente como para calificarla dentro de esa categoría, ya que es una novela que muestra la fragmentación en diferentes sentidos y *no pretende la creación de un universo cerrado sino por el contrario la propuesta que hay en ella deja ver una especie de estética de la imprecisión, o el hecho de intentar ser una novela de un todo fragmentario y disperso*. [...] Carlos Fuentes, otro importante escritor latinoamericano, también considera que la obra de arte no debe ser un simple espejo de la realidad, que su finalidad es otorgarle al mundo algo nuevo: «La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces inmediatamente perceptible o material.» (1993, 17) *Esa realidad imperceptible, esquiva, que trata de completar la “realidad real” (como llama Vargas Llosa a la realidad tangible), es la “realidad total”*. [...] Por eso, «*la novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, inconcluso: la novela como posibilidad pero también como inminencia: la novela como creadora de realidad*.» (Fuentes 1993, 19) La novela es el campo de batalla donde una realidad ficticia choca con la realidad que intenta corregir. [...] En su “Carta de batalla [por Tirant lo Blanc]”, *Vargas Llosa define la novela total como «una representación de la realidad a condición de ser una creación autónoma, un objeto dotado de vida propia*.» (1984, xv). [...] Para el novelista total debe ser indispensable tener en cuenta lo que significa la realidad para el momento de creación. *También es importante entender*

---

72 Ya que se trae a colación al escritor chileno más icónico de los últimos tiempos, pongo asimismo sobre la mesa algunas de sus observaciones, que vienen muy *ad hoc*: “De las muchas novelas que se han escrito sobre México, las mejores probablemente sean las inglesas y alguna que otra norteamericana. D. H. Lawrence prueba la novela agonista, Graham Green la novela moral y Malcolm Lowry la novela total, es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible. Pocos escritores mexicanos contemporáneos, con la posible excepción de Carlos Fuentes y Fernando del Paso, han emprendido semejante empresa, como si tal esfuerzo les estuviera vedado de antemano o como si aquello que llamamos México y que también es una selva o un desierto o una abigarrada muchedumbre sin rostro, fuera un territorio reservado únicamente para el extranjero.” Roberto Bolaño, “Un paseo por el abismo”, en *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 307.

73 Por la extensión (61 pp.), supongo que llamaríamos por estos lares “tesina” y no “monografía” a su trabajo, pero en fin.

*hasta donde va el afán y la necesidad de agotar el mundo en su obra, eso sí, creando otro, al mismo tiempo: «Aquí también aparece esa ambición cuantitativa, ese apetito sin fronteras, esa emulación envidiosa de la realidad que caracteriza al suplantador de Dios» (iv) Vargas Llosa afirma que un novelista total debe ser capaz de revivir un momento histórico y dotarlo de significación, pero que no solamente se quede donde fue retomado, sino fusionarlo con el momento presente; el novelista total «se alimenta de carroña histórica, [es un] sepulturero y rescatador verbal de una época».* (vi)<sup>74</sup> [sic. Las cursivas son mías]

Aquí se observa una postura crítica ante lo que en el primer preámbulo de esta tesis se expuso mediante las palabras del Nobel peruano (véanse pp. 21-22 de este trabajo), ya que para Medrano Mora el paradigma de la novelística total se ha ampliado más allá del universo cerrado, en pos de una estética fragmentaria (y “de la imprecisión”, en el caso específico de Bolaño), de “un todo disperso”, lo cual asimismo es claramente distinguible en Del Paso. Esta y algunas otras de las *intenciones* que según el colega colombiano (y los autores que cita) se manifiestan en las obras de esta clase, se pueden rastrear e incluso hallar sin esfuerzo en el *Palinuro*, tales como la de “completar la realidad real con una realidad total” (aunque yo en vez de *completar*, postularía más bien el concepto de *integrar*; aun así, baste reparar cuánto de autobiográfico vertió don Fernando en esta novela para validar la afirmación), o la apuesta por sobrepasar el espíritu de su época (si bien el *foco* en torno al cual los múltiples meollos de la novela se agrupan hacia el final es el movimiento estudiantil del 68, no se excluyen sucesos de la revolución mexicana y abundantes episodios históricos internacionales), y más concretamente el hecho de que la novela misma sea el campo de batalla donde confluyen la realidad “a corregir” con la ficticia (la novela como “posibilidad y como inminencia, como creadora de realidad”); y qué decir de la apuesta por revivir un momento histórico y dotarlo de una significación y una atmósfera plenas para fusionarlo estéticamente con el presente (si bien, esto es mucho más evidente en *Noticias del Imperio*, tanto en *José Trigo* como en *Palinuro de México* es asimismo una constante),<sup>75</sup> lo cual plantea al

---

74 Medrano Mora, *Op. cit.*, pp. 9-19.

75 El carácter de historicidad, es un rasgo muy marcado en la obra de Del Paso; más allá de sus estudios históricos del islam y el judaísmo (*Bajo la sombra de la historia*, de 2011), sus tres novelas principales se ocupan, en concreto, de los más duros trances y episodios de la historia mexicana: *Noticias del Imperio*, obviamente, de la intervención francesa y el segundo imperio mexicano, *José Trigo* de la huelga ferrocarrilera de Nonoalco-Tlatelolco y asimismo de la guerra cristera, y



“suplantador de Dios”, al novelista total, como “sepulturero y rescatador verbal de una época”, o como es el caso con Del Paso, de varias.

Tras revisar estas ponderaciones, se observa que lo *ceñido* no es en absoluto un rasgo definitorio de este “subgénero”, ya que sus alcances se abisman y extienden hasta puntos insospechados. Ahora que si de meterse en el terreno de lo *genérico* se trata, habrá que profundizar con mucho más ahínco. Aunque no se refiera a ella como “novela total”, sino como «hiper-novela»,<sup>76</sup> dadas las características afines, es posible deducir que la crítica y especialista en literatura comparada Franca Sinopoli alude al mismo tipo de narraciones titánicas y tan ambiciosas como la aquí tratada. Después de discurrir largamente en torno a los géneros literarios, pasando desde su etimología primigenia hasta las minucias históricas, geográficas y cualitativas que conforman dicho *género*, según la especialista, éste responde a ciertos patrones concretos y observables:

[...] la hiper-novela, una forma particular de novela posmoderna que, siendo lo posmoderno una categoría histórica de la cultura occidental, es a su vez una categoría literaria que nace de la tradición de la novela europea occidental y norteamericana. [...] la posmodernidad se considera una tendencia de la novela desarrollada en Estados Unidos en los años sesenta, con algunas anticipaciones en las obras del argentino Borges y de modernistas europeos como Joyce. *Si desde una perspectiva más general, la hiper-novela contesta las ideas de «verdad», «razón», «identidad», «objetividad», «continuidad», «progreso universal», que generó la Ilustración y de las que se apropió la modernidad, en el plano de la novela esto se traduce en una serie de «decapitaciones» ilustres: del autor como autoridad de la idea de originalidad, de la frontera entre alta cultura y cultura de masas, de la diferencia/distancia entre los estilos y entre los lenguajes, de la literatura como depositaria del saber, de la linealidad de la novela tradicional, por citar sólo algunos ejemplos. [...] La hiper-novela se deja leer como género, pero no tiene una naturaleza convencional, sino programáticamente «modificadora», tal como sostienen las modernas teorías de los géneros. [...] esta función modificadora anti-normativa actúa gracias a la puesta en evidencia de la regla o *contrainte* que guía el desarrollo de la narración y que hace que sea posible narrar historias. Por eso, más que hablar de anti-novela o de anti-género, hemos preferido recurrir a la expresión «más allá del género».*<sup>77</sup> [Las cursivas son mías].

Dadas estas especificaciones, resulta destacable, e incluso podría decirse que en una primera instancia

---

*Palinuro de México*, entre tantas otras cosas y como queda dicho ya varias veces arriba, del movimiento estudiantil del 68.

<sup>76</sup> Apelativo rescatado por Sinopoli precisamente de Calvino. Aludo a la referencia que ella maneja, tal y como lo hace: I. Calvino, *Lizione americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988, p. 117.

<sup>77</sup> Franca Sinopoli, “Los géneros literarios”, en Gnisci, Armando (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 188-189.

concluyente, que una de las principales características de este “meta-género” (no ya “sub-”, como apuntara Galve-Rivera) es la de *trascender límites e instaurar nuevos paradigmas*. Desde luego, eso es una constante que ha prevalecido en cada rubro del discurrir humano desde que el hombre es hombre, y por supuesto, en el ámbito artístico y concretamente en el literario, cada generación aspira a *superar* de alguna manera a sus predecesores y enriquecer (y/o incluso dejar obsoleta) la tradición de la que abrevó. Así, una de las observaciones que se antojan más pertinentes, respecto a este barajar genérico – prosigue Sinopoli–, es la de que la novela “nace y se desarrolla en antítesis a la épica, de la que no sería un producto degradado sino un género autónomo, pluridiscursivo”, ya que el protagonista de tales narraciones no es más un héroe predestinado a hechos encomiables, sino un “individuo burgués situado ya no en el mito, sino en la historia”.<sup>78</sup> Esto se ha rescatado, ya que podría observarse un paralelismo de comportamiento en cuanto a la *evolución* de los géneros novela a hiper-novela o novela total, equivalente a lo que la novela en su primera faceta fue con respecto a la épica. De este modo, la teórica continúa con su ponderación entre los distintos géneros y las relaciones que entablan, siguiendo un hilo tanto diacrónico como sincrónico en su discurso:

La novela «modernista» entre finales del siglo XIX y principios del XX cumple plenamente las características del género: *tener una naturaleza multiforme (según la interpretación de Bajtin), sin reglas o constantes únicas, de lo cual deriva su plasticidad (otra vez Bajtin), y con una fuerte ambición asimiladora que la induce a apropiarse de nuevos dominios canibalizándolos (es la conocida tesis de Virginia Woolf)*. Estas tres características hacen que no se pueda hablar de una poética, sino de varias poéticas de la novela. [...] Esta desnaturalización es, según algunos críticos, como por ejemplo Linda Hutcheon, una señal de desafío hacia la tradición que, lejos de aparecer como una pesadilla –como lo había sido para los modernistas, [sic] queda involucrada en el «juego» literario y entendida como un blanco al que hay que apuntar críticamente. [...] Calvino defiende dos aspectos positivos de lo que él considera debería ser el «uso político» de la literatura: el primero incluye toda la literatura de «compromiso cívico», y el segundo traduce en términos de reflexión poética lo que como escritor él mismo iba experimentando en aquellos años, es decir, la «hiper-novela» [...] Algunos años después, en las famosas *Lezioni americane* (1985), Calvino delimita y define la «hiper-novela» como la novela que tiene como modelo la «red de los posibles» y una estructura modular, acumulativa, combinatoria, citando por ejemplo *La vie mode d'emploi*. *Romans* (1978) de Perec y sus dos novelas que abren y cierran los años setenta: *Il castello dei destini incontrati* (1973) y, sobre todo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).<sup>79</sup> [Las cursivas

---

78 *Ídem*. pp. 189-190.

79 *Ídem*, pp. 190-193.

son más, excepto en los títulos].

Atendiendo a estos criterios, y sin perder jamás de vista cuáles son atribuibles a *Palinuro de México* y cuáles no, es factible sostener que la mayoría, de un modo u otro y con mayor o menor énfasis, se hallan en esta novela. Vale la pena, además, resaltar la observación sobre las “varias poéticas de la novela”, ya que es inobjetable que no puede ejercerse un análisis cabal ciñéndose solamente a una postura; se retoma, pues, la idea de la crítica de vertientes candidiana (véase nota al pie # 5). Por descontado, tanto las “decapitaciones ilustres” como la fusión entre “alta cultura” y “cultura de masas” fungen como ejes temáticos de fondo y muy arraigados en torno a los que la estructura formal y la narración misma van amoldándose y cuajando: el proyecto lúdico delpasiano apuesta por, cuando menos, desestabilizar las nociones de «verdad», «razón», «identidad», «objetividad», «continuidad», «progreso universal», y plantearlas al lector desde otra perspectiva, bajo una nueva luz que – a todas las otras– desaviene por completo los ínclitos ideales Ilustrados, aunque también echa mano de sus atributos más granados; los “canibaliza” (como enseguida se verá; en tanto que muchos de los rasgos recién aludidos podrán haberse observado ya bastante hasta esta altura del presente trabajo, por lo cual, ahondar más al respecto resultaría tautológico). Por su parte, la disolución de la frontera entre culturas, alta y popular, por medio de los distintos registros que emplea el autor con cada uno de sus personajes y capítulos (“la diferencia/distancia entre los estilos y entre los lenguajes”), apela claramente a una conjunción de horizontes, en donde lo coloquial y lo erudito lejos de estar en polos antagónicos e inapelablemente *peleados*, coordinen de forma ‘armónica’ –aprovechando también sus disonancias y bemoles– y compatible sus riquezas léxicas y expresivas para sustentar la prosa, las historias, los personajes y el universo entero que se cristaliza en la novela. Enseguida, es viable también aventurar que si bien Del Paso no busca destronar a “la literatura como depositaria del saber”, sí –y de qué manera– reniega de la “linealidad de la novela tradicional”, al fraguar su *Palinuro* con una hechura tan

poco ortodoxa: nada convencional y por completo fragmentaria; lo cual la dota de una función anti-normativa y modificadora, aun dentro de sí misma, ya que en cada nueva lectura, la narración se dimensiona con una renovada gama de posibilidades interpretativas.

Siguiendo por ahí, conforme a los principios citados de Bajtin y Woolf, la naturaleza multiforme, sin reglas o constantes unívocas, así como la enorme plasticidad que entraña esta obra, se debe sin duda y en gran medida a la “canibalización de nuevos dominios” de que se vale para erigirse; baste pensar en la enorme cantidad de tratados, volúmenes y enciclopedias médicas que Del Paso tuvo que consultar para escribirla, así como también en el extenso corpus de filosofía y literatura *a granel* de cuyos argumentos se nutre *Palinuro de México*. El “carácter poliédrico”, por ende, le es inmanente, y aquello de “sintetizar otros géneros” se observa a lo largo de todo el libro: tanto en sus largas requisiciones ensayísticas como en su fina prosa poética; sin embargo y por supuesto, esta homogeneización de géneros al interior de la novela tiene su máxima expresión en el penúltimo capítulo, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia” que, como ya se ha dicho, es una pieza teatral.<sup>80</sup> (Es imposible dejar de notar la raigambre *dialógica* que este aspecto formal de la novela entabla con otra de similar naturaleza: no es en el penúltimo, sino en el antepenúltimo capítulo del *Ulises* joyceano, donde, durante la juerga de Leopold Bloom, el texto adopta una estructura dramática; y además, es importante advertir que en ambas novelas y personajes, tanto el ambiente como ellos mismos sufren un *colapso de realidad* –por llamarlo de alguna manera–, Bloom debido a la borrachera y Palinuro por la agonía, en la cual las fantasmagorías de sus universos los trasladan a un punto intermedio entre *su* cotidianidad y una

---

80 Sinopoli enfatiza: “Si consideramos la distinción de Genette entre hipertextos que trasponen directamente el hipotexto originario e hipertextos que imitan el tipo genérico de éste (es decir, las formas y los temas) refiriéndose a un género modelo, podríamos preguntarnos en cuál de las dos tipologías encaja la forma hiper-novela. [...] los «precursores» como *Bouvard y Péuchet*, «los grandes ciclos a lo Balzac» [...] e incluso, pasando de la novela al poema, las obras de Lucrecio y de Ovidio, en que se encontraría «el modelo de relaciones infinitas de todo con todo», la «antigua ambición de representar la multiplicidad de la relaciones [*sic*] en acto y potenciales» que en el siglo XX asumió: la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexión entre los hechos, las personas y las cosas del mundo”. *Idem*, pp. 195-196.

ensoñación de pesadilla).<sup>81</sup>

Por último (y ya que viene tan a cuento dentro de esta recién aludida sección teatral), es importante hacer énfasis en lo tocante al «uso político» y a la «red de los posibles» que señala Calvino como características afines a la hiper-novela. En la pieza de dramaturgia, *Del Paso* pone de manifiesto muchos aspectos relevantes de su apreciación y postura políticas, aunadas a un abanico de conjeturas acerca del destino del movimiento estudiantil del 68, y juntamente el del país entero. Si bien desde segmentos anteriores se anticipa este tema como meollo crucial (y desenlace *líneal* de la historia, si cabe decir eso, pues aquí fallece *Palinuro*), es hasta este punto en donde se profundiza al respecto. La reflexión poética y el compromiso cívico que el autor pone sobre la mesa, mediante alegorías tan lúdicas como descarnadas, son de una intensidad tan abrumadora que sitúan al lector en una encrucijada emocional, donde de veras no sabe si reír o llorar; bajo la mascarada que de modo carnavalesco parodia las secuelas de uno de los genocidios estudiantiles más viles en la historia del país (el más tristemente “emblemático”, sin duda alguna), el autor pone el dedo en la llaga, dejando de relieve la vorágine de sentimientos acerbos que prevalecen como *resaca de la tragedia*: la impunidad amparada a nivel estatal por sus propias legislaciones *piláticas-lava-manos*; la incertidumbre e impotencia de las familias, tanto de los desaparecidos como de los asesinados; los ideales de toda una generación hechos trizas, reducidos a añicos por el subsecuente miedo a ser víctimas de razias y gatilleros; la angustia y la zozobra desatadas por la legitimada violencia institucional en que a partir de

---

81 Acaso no esté de más acotar que la novela de Joyce, en palabras del propio autor, está concebida como un cuerpo humano, del cual cada uno de sus capítulos constituye un órgano vital; la secuencia teatral recién aludida es nada menos que la correspondiente al corazón del libro. Resulta lógico intuir que *Del Paso* necesariamente conocía este detalle en la articulación del mecanismo del libro del irlandés y cada uno de los *aparatos* que lo conforman: él concibe su *Palinuro* como un “cuerpo enfermo”. *Cfr.* Entrevista con Quemain (véase nota al pie # 56 de este trabajo).

Asimismo, vale la pena recordar que este procedimiento de insertar una pieza teatral dentro de la novela, ya había sido implementada por *Del Paso* en *José Trigo*, en los terceros capítulos de sus dos partes: tanto en la primera, *El Oeste*, cuyos episodios se ofrecen de manera ascendente del uno al nueve, como en la segunda parte, *El Este*, donde descienden del nueve al uno, los capítulos número tres poseen una estructura teatral, con didascalias y nombres de los personajes en mayúsculas antes de su parlamento. *Cfr.* *Del Paso, Fernando, José Trigo, Siglo XXI, México, 1966 (13ª. ed.), pp. 41-67 y 473-497, respectivamente.*

ese aciago día quedó sumergido México (apellido de *todos nosotros*, donde Palinuro funge sólo como una sinécdoque simbólica), y que lamentablemente hoy en día, lejos de ser una herida cicatrizada, es un foco de infección virulento que amenaza cada aspecto de la vida “En el Ombligo de la Luna”.

En cuanto a la “estructura modular, acumulativa, combinatoria”, Sinopoli pone por referentes a Perec y al mismo Calvino, debido a la forma fragmentaria y de nula linealidad de sus obras citadas.<sup>82</sup> Sin embargo, en lo tocante a *Palinuro de México*, creo pertinente un aquilatamiento más minucioso de los elementos que Del Paso pone en juego para estructurar y modular las historias, personajes y demás factores que acumula y combina, para dimensionar el propio universo *casi* a su entera potestad.

## 1) La Totalidad insinuada: un poco de *esto*, dos Muchos del Resto

Las palabras no alcanzan a hacer comprender lo incomprensible.  
Maximiliano de Habsburgo, *Máximas mínimas de Maximiliano*

Las exhaustivas descripciones y enumeraciones que la obsesiva prosa delpasiana ejecuta a lo largo, ancho y *hondo* de la novela no dejan lugar a dudas: hay una marcada obsesión por recrear la totalidad de una cosa determinada; exaltar tal o cual objeto, atributo o campo semántico (sean, por ejemplo,

---

<sup>82</sup> *La vida instrucciones de uso*, desde sus primeras páginas, demanda del lector una complicidad al mismo tiempo lúdica y desafiante, pues plantea la novela misma como un *puzzle* o rompecabezas (más directa alusión a lo fragmentación, imposible) que es deber del narratorio armar; cada una de las seis partes se subdivide en capítulos, titulados cada uno con el nombre de un personaje o lugar del edificio parisino donde se desarrolla la mayor parte de la acción, dando con esto la sensación de que efectivamente son piezas que deben agruparse para su reconfiguración final. Además de este implemento formal, la disposición de los diversos fondos narrativos, abonan a la impresión de que no se trata de una novela *unívoca*, ya que las tramas y tenores ofrecidos por Perec dotan de una heterogeneidad riquísima a la obra (se oscila, por ejemplo, del thriller psicológico a la narración eminentemente policiaca, pasando incluso al género negro, cuando páginas atrás o adelante, la lectura podría antojarse incluso como “literatura rosa”; la novela va del realismo más riguroso y dramático a las historias de tintes fantásticos y cómicos con idéntica facilidad y siempre con mayúsculo acierto). De *Si una noche de invierno un viajero* ya se ha dicho bastante (véanse pp. 47-49 de este trabajo). Cfr. Georges Perec, *La vida instrucciones de uso* (1978), Anagrama, Barcelona, 2014 (decimocuarta ed.).

grupos de personajes con características comunes que los filian o emparentan de algún modo, o lugares insignes, elementos célebres de todas las culturas y tiempos); se busca agotar, por vía de *sinécdoques concatenadas* el pleno de un área o aspecto concreto del discurrir humano. Esta sobreabundancia de enumeraciones, tan poco distributivas como aglomeradas en sí mismas, denotan una sensación –además de apabullante– de estar contemplando el mundo, vía el texto *palinuresco*, a través de la más sublime invención de El Hacedor (el genial y ciego escritor argentino, no el griego también invidente y padre de todos): “El Aleph” (el borgesiano, claro): el ojo de Dios: la eternidad y el infinito confluyendo en un mismo punto: todas las cosas de todos los tiempos (de todos los mundos posibles, agregaría Del Paso), hasta en sus rincones más recónditos, atestiguado *todo* a la vez, a un inefable unísono:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, [...] vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra [...] vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis visceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.<sup>83</sup>

A esto se aspira: a mostrarle al lector un mundo colmado de sí mismo, de por lo menos un elemento de éste manifiesto de tantas formas y sentidos que haga las veces de Un Todo conjunto, colectivizado y unitario al mismo tiempo. La profusa y muy disímil enumeración que elabora Borges en este magistral pasaje, encadena una serie de elementos inconexos entre sí, regidos por el verbo “vi”, para suscitar la impresión en el lector empírico de que efectivamente el protagonista del cuento ha sido testigo de tal prodigio. Este mecanismo narrativo y descriptivo es puesto en práctica también por Del Paso, aunque desde luego con diferentes recursos, entonaciones y *finés*. Piénsese, como ejemplo preponderante (por el título, que ya de entrada anticipa lo que vendrá, y que está en consonancia con el *divino órgano*

---

83 Jorge Luis Borges, “El Aleph” (1949), *Cuentos completos*, Debolsillo/Penguin Random House, México, 2014, pp. 341-342.

visual al que recién se aludió) en el capítulo 5, “El Ojo Universal”, donde se hace una *pormenorización*, y casi que se pasa lista a los ojos más Ilustres de las literaturas, mitologías y culturas a lo ancho del globo (pp. 102-105).<sup>84</sup> Y eso, claro, sin contar los cien ojos de vidrio que presumirá el general cinco episodios más tarde (capítulo 10, “El método Ollendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio”, pp. 185-202; concisamente, la lista de los distintos ojos con que el viejo militar ataviaba su cuenca tuerta va de las pp. 195-199). Y, en fin, a saber de las vastas enumeraciones globalizadoras que plagan la novela, sólo mencionaré otro ejemplo: Palinuro discurre con Yo por las calles del centro histórico del D. F., y afirma que la de médico es la profesión más noble, rica y encomiable, y que además en ésta se reúnen todos los demás oficios.<sup>85</sup>

Y desde luego, se hace hincapié exhaustivo en *algo* que no podía faltar: la mujer. Estefanía. La prima más agraciada de la literatura mexicana, encarna y conjuga la perfección de todas las mujeres del mundo. El capítulo 4, “Unas palabras sobre Estefanía” (pp. 69-88), es, además de un exaltado

---

84 Pasa –el narrador/enumerador– por los ojos más emblemáticos de las artes, ciencias e incluso Historia (e historias, por supuesto), que van desde el ojo cercenado a la mitad en *Un perro andaluz*, *La historia del ojo* de Bataille y el ojo del dios egipcio Horus; en fin, el desfile óptico es amplio e incluso podría antojarse pesado; sin embargo, se focalizará en el hecho de cómo, en el *ombigo* de la enumeración, interrumpida por la intercalación de un diálogo entre Palinuro y Yo (que versa igualmente sobre ojos, claro), se cierra el párrafo de la siguiente manera: “Por último, recordé a Ulises, en Sicilia, y ante Ulises, Estefanía, me sentí nadie, me sentí menos que nada” (p. 103). Y digo que este fragmento llama mi atención, además de por la clara alusión al conocido pasaje de *La Odisea* en el que aparece el cíclope Polifemo (factor por el que viene a cuento aquí, claro, por el ojo inmenso del monstruo), a quien Ulises embriaga diciéndole que su nombre es ‘Nadie’ –detalle asimismo rescatado por Del Paso en este punto– para luego cegarlos con una estaca; además, digo, lo encuentro significativo por el otro gran *Ulises* de la literatura; sí: el de Joyce, una de las obras más ambiciosas del mundo y su historia (la novela total, quizá, por antonomasia), a la que nuestro autor mexicano le profesa un profundo respeto y admiración, y cuya influencia es determinante en la obra del propio Fernando (las resonancias Joyceanas son abundantes en su literatura; su *José Trigo*, podría decirse, es una obra con más que *resonancias* del *Ulises*, prácticamente es una respuesta u homenaje a éste; es más, en este mismo capítulo 5 del *Palinuro*, Yo, dispuesto a rasurarle los pelos del culo a su amigo por su problema de ladillas, entra en el cuarto: “Con la bacía en la mano, batí el jabón hasta que se desbordó la espuma, y con el mejor acento Buck Mulligan exclamé [...]”; esto confirma que los guiños a Joyce son más que simples visajes, pues no es otro que el mentado Mulligan quien magistralmente abre el mamotreto del irlandés, es el primer personaje en aparecer, posando del mismo modo que Yo en esta escena pre-rasurada).

85 De entre las muchas disciplinas que se enumeran en esta parte, destaco las que pondero más importantes para las exposiciones y razonamientos posteriores: “El médico es un arquitecto, un abogado, un cocinero, un mago, un policía [...] El médico, y sobre todo el cirujano, conjuga todos los oficios y profesiones del mundo [...] el médico, hermano, es el detective [...] es el capitán [...] el demiurgo [...] es un artista [...] es el sacerdote [...] el director de orquesta [...] cazador de microbios [...] soldado [...] Gran Caballero de la Espada Pequeña, piloto bombardero del Cobalto 60 [...] es el criminal [...] el plomero [...] es el sátrapa, el dictador por excelencia [...] el portero [...] el burócrata [...] es el cartero [...] el astrónomo [...] y por último, mas esto ya no lo dice Palinuro, quien se ha echado a roncar tras la monumental borrachera que se corrieron, sino Yo] El médico, cuando trabaja de anestesista –le dije, poniéndole un calcetín en la cara– es el Virgilio que te conduce por las aguas del Leteo...” (a lo largo de todo el capítulo 3, “Mi primer encuentro con Palinuro”, pp. 47-69, las cursivas son mías).



compendio de elogios e insultos que ensalzan y vituperan a esta *musa* en particular, una quimérica aproximación a la esencia femenina: al enumerar todo cuanto es y cuanto no, tildarla con vocativos tan halagadores como ofensivos y contradictorios (“Pura, inocente, impávida [...] Y bella también, y angelical, y pálida [...] después de hacer el amor conmigo, la maldita [...] límpida y casta, inmaculada [...] como si tuviera los ojos llenos de heliotropos, la puta”, p. 69), el narrador aspira a cristalizar los vicios y virtudes generales, proto-arque-típicas de las féminas; por medio del descarte de atributos, da cuenta a sus oyentes, los parroquianos de la cantina La Española –el general, el billetero, don Próspero; el propio lector–, de lo que ella nunca fue ni tuvo: “Estefanía, señores, nunca *tuvo* los ojos negros, la piel naranja o el vientre dorado. [...] nunca *tuvo* un metro setenta y cinco de estatura, cuarenta y tres escarabajos sagrados de ancho o veinte esmeraldas de profundidad. [...] no *fue*<sup>86</sup> un teléfono, un acróstico o un sordo de mazapán” (p. 70). Así, valiéndose de la lítote como recurso retórico, Yo pormenoriza muy a su extravagante manera, las cualidades más destacables de Estefanía.

Aunque él (Yo) no es el único que hace uso de este procedimiento acumulativo: la misma Estefanía también lo emplea. En el capítulo 8, “La muerte de nuestro espejo” (pp. 140-158),<sup>87</sup> tras largos pasajes donde se describe la hiperbólica plétora sexual y sentimental (amorosa y amatoria, con sus respectivos altibajos), y la peculiar manera en que los dos primos cohabitaban y *convivían* con sus objetos en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, considerando a cada uno como un ente animado, descubren angustiados que su antiguo espejo está desahuciado y a punto de morir; lo llevan, pues, de paseo por la ciudad y al final del día, cuando la noche se refleja en él, lo dan por muerto. Pero Estefanía se niega a enterrarlo, ya que no quiere que se lo coman los gusanos (pues el espejo representa todo lo que ha reflectado), sino los pájaros; Yo trata de *razonar* con ella, alegando que de no sepultarlo las aves lo

---

86 Y recalco nuevamente la importancia de este verbo y demás conjugaciones pretéritas. Las cursivas son mías.

87 Al principio del cual, por cierto, aludiendo a un huevo de cristal que reflejaba su cuarto desde la ventana, Yo comenta: “Éste fue el huevo que si tú cerrabas un ojo y te lo ponías enfrente del otro, te hacía contemplar el universo y sus alrededores como Borges contempló el mundo en el Aleph o como Fausto y Vasco de Gama contemplaron, desde la cúspide del Paraíso, el orbe tolemaico.” (p. 141).

harán añicos y se lo llevarán por trozos, mas el único resultado se transcribe en el siguiente diálogo (Del Paso no utiliza guiones, sino comillas para denotar los parlamentos; respeto su puntuación):

“Eso es exactamente lo que quiero –dijo–, que hagan pedazos a nuestro espejo y a nuestros recuerdos, que vengan todos los pájaros: jilgueros, verderones, cuervos, murciélagos...”

“Los murciélagos no son pájaros.”

“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 se aparezcan, hay que nombrarlas. ¿Cómo quieres que vengan, si no los llamo?” (p. 154)

Es verificable en el pasaje que al menos ésta, una de las tantas manías de *Yo/Palinuro/La voz narrativa principal*, se contagia también a su prima: ambos personajes tienden a referir puntual y detalladamente no sólo las cosas y hechos que desean aludir, sino que se extienden a los campos afines que abarcan la enunciación deseada; si bien, el tesón de cada cual a este respecto es de una afectación muy particular: él es mucho más vago y *surrealista* –por decirlo de algún modo– en sus lances, mientras ella tiende a ser más concreta y exhaustiva. Aquí mismo es de observar otro cariz importante dentro del imaginario de la obra, y del propio mecanismo narrativo delpasiano: el peso trascendental y la gran carga no sólo semántica de las palabras; la esencia vital que entrañan, como si cada vocablo encerrase *de verdad* lo que nombra, y fuese posible conjurarlo mediante su sólo pronunciamiento (es decir, que por medio del significante pueda hacerse aparecer materialmente al significado).<sup>88</sup> Este hecho pone de relieve una vez más la ya referida oposición *verba/res* imperante entre ambos primos (véase pp. 42-43 de este trabajo). Sin embargo, *Yo/Palinuro* y Estefanía no únicamente se contraponen, sino que saben *jugar* muy bien juntos y a un mismo son, inclusive cuando están disgustados entre sí.

Por si el pasaje recién citado no bastase, pongo ahora sobre la mesa otro de igual índole y tenor

---

88 Esta concepción de raigambre, bien podría decirse, *mágica*, es tan milenaria como el lenguaje mismo; se pueden rastrear muchos ejemplos a lo largo de la historia, e incluso varios prevalecen en amplio grado hasta hoy a lo ancho del mundo. El poder de la palabra es maravilloso y al mismo tiempo *real*. Baste pensar, en las creencias religiosas y *paganas* de tribus afrodescendientes (el vudú o el candomblé, por ejemplo, y su singular léxico), o en los judíos y el mito del golem (al que se le escribía en la frente para conferirle vida o matarlo, y se le daban papiros con las órdenes que debía ejecutar); incluso hay varias personas actualmente aquí, en México –yo conozco a un par–, y no sólo en áreas rurales, que ni por error mencionan al diablo por temor a que de verdad se les aparezca.

(insólito como la muerte de un espejo y de implicaciones que acarrearán enfado entre los amantes). Esta vez la acción ocurre en la segunda mitad del capítulo 19, “Una historia, otras historias” (pp. 427-445), y se trata del incidente en que el mundo –al menos el de Estefanía y Yo– se queda sin adjetivos: las cosas dejan de ser *algo* y sólo *son* sin más; de repente, no hay apelativo que las califique. Este es otro de los episodios que involucran la exacerbada facultad onírica de ambos personajes en conjunto (como apostilla curiosa, Yo le relata esta anécdota a Palinuro);<sup>89</sup> y la exagera hasta tal grado que alcanza el estrato de la realidad más cotidiana: los primos comienzan a vivir como en el espacio exterior, y todo lo que era inmanente entre sí, las cualidades y rasgos distintivos, se desligan de sus recipientes, flotando al azar. Así, “la falta de gravedad, [...] hizo que todas las cosas de nuestro cuarto se desprendieran de su sitio. Pero no sólo las cosas que nos pertenecían [...] sino también todas las cosas que le pertenecían a las cosas: todas sus virtudes, sus defectos, sus atributos” (p. 437). Tras la desaparición de los adjetivos, los primos se percatan de que han “caído en un universo” donde ya no podrán tomar un café *caliente*, leer libros *interesantes* ni comprar fresas *baratas* (observa angustiada Estefanía, aunque Yo le replica: tampoco habrá café frío, libros malos ni fresas caras, *Ibidem.*); en fin: nada en el mundo conserva su gusto subjetivo originario; todo, por tanto, *es a secas*; ni siquiera insípido o desnudo. Así pasan varios días, hasta que ambos concuerdan en que ese asunto es “absurdo”, y al reparar en que –obviamente– *absurdo* es un adjetivo, éstos empiezan a volver; mas caen en total desorden y sin corresponder a sus denominadores primarios, de tal suerte que el pan se vuelve *verde*, el cuchillo, *esférico* y un montón de adjetivos a granel se riegan por doquier sin el más mínimo concierto (lo *despoblado* en la alacena, lo

---

89 Entre Yo y Palinuro, desde su primer encuentro, también se opera esta complicidad rivalizada y juguetona. *Al paso*, traigo a colación la primera parte del capítulo 23, “La cofradía del pedo flamígero” (relatada también por Yo, aunque para Estefanía, pp. 532-539), donde los dos compañeros de cuarto sostienen un reto que consiste en soltar flatulencias e incendiarlas para que el gas adquiriera las más diversas coloraciones; pasaje tan vulgar como psicodélico (los colores predominan en este fragmento de la novela), a lo largo del cual, mientras cada uno *hace sus tiros*, se menciona una importante batalla histórica –la mayoría navales y aéreas, por los *cañonazos* y *torpedos*: Lepanto, Trafalgar, Luftwaffe, etc.– o en su defecto, un grito de guerra célebre; con esto, se aspira también a señalar algunas de las confrontaciones bélicas más conocidas para, sin mencionarlas, abarcar todas.

*inútil* en los librereros y “En mi novela había caído lo hiperbólico y lo vacío”,<sup>90</sup> pp. 439-442).

Sin embargo, en esta novela no sólo asistimos a la sustracción de cosas físicas y conceptos verbales (ni tampoco a riñas entre enamorados): en otro de los capítulos protagonizados igualmente por Estefanía y Yo, el lector toma parte en la operación inversa, esto es, una adición combinatoria; o acaso sería mejor decir, un juego de preguntas y respuestas donde la asociación acumulativa de conceptos (por completo libre y aleatoria) es la única constante a seguir. Por supuesto, se trata de la primera mitad del capítulo 10, “El método Ollendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio” (pp. 185-202); aquí, pese a que no se restan adjetivos, sino que se añaden nociones entreveradas al azar, se observa una misma constante con respecto al caso previo: la digresión progresiva y errática de los elementos enunciados tiende a una composición barroca (por la saturación de factores implicados) o, si se prefiere, *surrealista*<sup>91</sup> (por el principio fundamental de esta vanguardia: escritura-habla automática/onírica, regida por el subconsciente sin pasar por el filtro restrictivo de la razón). Durante este episodio, Estefanía, cual niña pequeña y preguntona, atosiga a Yo inquiriéndole y *qué es* la última respuesta que le dio, mientras éste se levanta de la cama, se viste y sale rumbo al trabajo:

“¿Y qué es un compás desesperado?” me preguntó Estefanía [...]

“Una ocasión para violarte”, le contesté, cayendo en la trampa. Me senté en la cama y sacudí las sábanas para mantear la modorra [...]

“¿Y qué es una ocasión para violarme?” [...]

---

90 ¡Mucha atención aquí! Este detalle es de vital importancia y será recuperado y ahondado cabalmente para el tercer capítulo de este trabajo.

91 Esta no es una etiqueta caprichosa, justamente así lo explica Yo: “el juego surrealista de las definiciones que se parecía al método Ollendorf por lo absurdo de las preguntas y las respuestas que no tenían nada que ver entre sí” (p. 190). Sáenz añade: “Las imágenes surrealistas, con sus asociaciones inesperadas y extravagantes, son el ejercicio de esa libertad creadora que expande el terreno de la realidad. [...] De acuerdo a Anna Balakian [...] los surrealistas van a mantener el dominio del absoluto a través del culto al absurdo, el cual constituye la base de la creación artística y el remedio de liberar el arte de lo finito, de los aspectos naturales de los seres y las cosas. [...] El humor se manifiesta en la novela como lo conciben los surrealistas: es un acto de liberación. [...] esto se aplica a Fernando del Paso, para quien el surrealismo es un camino que concuerda con su oficio, pero a quien no se le puede catalogar únicamente como surrealista.” Inés Sáenz, *Op. cit.*, pp. 119-121.

\*El método original (que lleva el nombre de su creador, un viejo profesor de idiomas que inventó este sistema de aprendizaje) consistía precisamente en eso: responder cualquier pregunta con una contestación cualquiera, por más disparatada que fuera, a condición de que su estructura gramatical y pronunciación fueran correctas.

Para más detalles, véase: <http://www.elmundo.es/opinion/2014/02/28/5310ec09e2704e92548b4572.html> y/o <http://nuestravereda.blogspot.com/2009/12/el-metodo-ollendorf-una-mentira.html> [consultados el 03/04/2016]

“Un estornino en la selva” [...]

“¿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?” [...]

“Un sombrero con naranjas –le dije–. Pero tienen que ser naranjas grandes y cacarizas, como las que trajo Palinuro la otra tarde.” (pp. 190-191)

Así se las gastan los primos en su utópica relación; visto lo cual, puede afirmarse que, asumido a cabalidad, este divertimento verbal es capaz de hacer que cualquier cosa, virtualmente, *sea cualquier cosa*; que todo pueda –en su sentido “potencial”– ser definido en verdad como *todo*, sin ningún límite o correspondencia lógica de por medio. Tenemos, pues, que las palabras son cruciales para la configuración del universo *palinuresco*: es como si los propios personajes tuviesen plena consciencia de que son entes de ficción, parte de un libro, y como tales, de que no están hechos de carne y hueso, sino que su materia prima son precisamente los vocablos. Y no nada más eso: es como si los personajes estuvieran al mismo nivel del narrador (no el intradiegtico, sino el propio Del Paso, el novelista que como el lector *sí* es de carne y hueso; ergo, este último por añadidura se encontraría en la misma posición privilegiada), y pudieran disponer a su entera voluntad el mundo en el que viven, como lo hace Estefanía al convocar a *todos* los pájaros. Pero no sólo poseen la facultad de evocar lo deseado para concretarlo, de perder los adjetivos de las cosas o amalgamar nociones arbitraria y *surrealistamente*; no: también su potestad les permite construir y articular el universo entero; no sólo atestiguarlo y permanecer zambullidos en un tiempo y un espacio único e inamovible, sino además *reconfigurarlo* según los designios de algo tan poderoso como estas dos magnitudes.

## 2) Tiempo, Espacio e Imaginación: paralelismos entrecruzados

La expresión crea ser.

Gastón Bachelard, *La poética del espacio*

Quizá en toda la novela, la más ambiciosa (y lograda) apuesta por reconfigurar las coordenadas de la Realidad –es más: de *las realidades*–, me refiero, claro, al Tiempo y al Espacio, está expuesta en el sexto capítulo, “Sponsalia Plantarum y el cuarto de la Plaza de Santo Domingo” (pp. 106-122). Aquí los visos delpasianos se exacerban en pos de una deconstrucción;<sup>92</sup> o mejor, de una serie de deconstrucciones espacio/temporales que buscan abarcar Todo cuanto fue y pudo ser (y de nuevo se marca el hincapié en *pluralizar*); lo que está y *estaría*, a partir de un núcleo muy concreto, enunciado ya en el título, que, sin embargo al profundizar en la lectura nos encontramos con que ni la mentada planta ni el cuarto en sí son los verdaderos “ejes” en torno a los que se articulan las reconfiguraciones señaladas, sino que el tiempo se *fragmenta* en torno a Jean Paul y el espacio a partir de la fotografía de Estefanía; es decir, en el título de este capítulo están empotradas una sinécdoque (la planta por Jean Paul) y una metonimia (el cuarto por la foto). Pero, vayamos por *partes*: primero, el Tiempo.

Este episodio arranca con un vistazo a los curiosos hábitos horarios de la tía Luisa, quien vive en México pero según el horario de París, lo cual plantea de entrada una paradoja y descontextualización del cronotopo *in situ*. No obstante, aunque esta peculiaridad sólo se ciñe a dicho personaje, conforme

---

92 Es decir, *simplemente*, para no entrar en las precisiones terminológicas implementadas por Derrida, y apartar el foco del discurso hacia latitudes filosóficas (donde habría que matizar ontológica y epistemológicamente cada una de las nociones con las que se trabajarán a continuación, derivando en digresiones al margen del análisis literario emprendido), para efectos de este trabajo, ha de entenderse por ‘deconstrucción’ la más elemental de sus definiciones (la de la RAE): “2. f. *Fil. y T. lit.* Desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades”.

\*No obstante, bien vale la pena asimismo tener en cuenta la definición *compleja* del concepto; a continuación se ofrecen los enlaces virtuales tanto de la RAE, como de una traducción de la respuesta que, en una entrevista, el propio Derrida ofrece para explicar lo que es la ‘deconstrucción’: <http://dle.rae.es/?id=ByPcuX6> y <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion/> [consultado el 19/08/16]

avanza la narración y el lector se entera del porqué de la desfasada vida de la tía, “la [imaginativa] loca de la casa”<sup>93</sup> (p. 107), y mientras se narran los requiebros rechazados del botánico francés y el subsiguiente cortejo consensuado por la beldad mexicana, es éste quien roba cámara –por así decirlo–<sup>94</sup> y el narrador enfoca, con distintos *lentes temporales*, en los derroteros y el fatídico periplo último del joven amante de Luisa y de las plantas. Y esta *deconstrucción multifasética del tiempo* va como sigue: desde el preámbulo a conocerse, antes de su primer encuentro, el narrador hace un sutil *cameo* de la pareja (“la tía Luisa [...] llegó al Jardín des Plantes [...] en el momento en que Jean Paul tenía diez minutos de haber entrado al pabellón de las plantas tropicales”, p. 109); sin embargo, el punto álgido de este meollo regresivo-progresivo-temporal es el que precipita ominosa y vertiginosamente la narración aproximativa, que *circunvuela* cual buitre hambriento el anunciado deceso, y que se detona con el funesto atentado que le cuesta la vida al prometedor botánico, prometido de Luisa (que por *ese* entonces no era todavía tía de nadie), en una banca de un parque de Guadalajara:

Un año antes de morir, Jean Paul se enamoró de la tía Luisa y le declaró su amor [...] La tía Luisa le dijo que no. [...] Dos días más tarde [...] Ocho días después y once meses y dos semanas antes de morir [...] Veinte días después, una tarde del año 79 de la Era Cristiana, o sea mil ochocientos veintidós años antes de morir [...] Ocho meses antes de morir [...] Seis meses más tarde y dos antes de morir [...] mes y medio antes de morir, menos las seis horas que tardó en cruzar el océano [...] Y dos días después y quince antes de pedir la mano de la tía Luisa [...] Diecinueve días después y seis meses antes de la fecha fijada para la boda, Jean Paul viajó a la ciudad de Guadalajara para estudiar la flora de sus jardines y llegó dos días antes de su muerte [...] un día y medio después y ocho horas antes de morir [...] Dos horas después, ya de noche, salió a caminar y se dirigió a un parque público al que llegó hora y media después de salir del hotel y quince minutos antes de morir. Cinco minutos

---

93 *La imaginación, la loca de la casa. Frase atribuida a Malebranche, epígrafe de Noticias del Imperio. ¿Algún guiño, tal vez, a la Emperatriz Carlota? Quizá Del Paso ya proyectaba sus Noticias por entonces. Varios factores dan pie a tal juicio; en primer lugar, la construcción harto similar de la esencia de los dos personajes (mujeres “enloquecidas” por su amor perdido que vivieron sus últimos años encerradas en un castillo –o casona colonial–, desvariando y discurriendo acerca de su desvanecido amado). El corte con la misma tijera entre ambas mujeres queda plenamente expuesto mucho más avanzada la novela: “nada más fácil para el abuelo que descubrir entre la historia de los emperadores y la de Jean Paul y la tía Luisa, una serie de coincidencias y paralelismos de esos que, como él mismo decía, si no se dieran en la vida real no se darían jamás en las novelas. [...] así como a la Gran Duquesa Sofía se le dio el escapulario de Maximiliano, atravesado por una bala, la tía Luisa envió a Francia, a la madre de Jean Paul, el escapulario manchado de sangre. [...] ‘Carlota –igual que tú– se volvió loca por entero, desde la punta de sus cabellos castaños hasta la punta de su pie imperial’.” (pp. 477-478)*

94 Apelo aquí al argot cinematográfico para tratar de explicar el complejo entramado y urdimbres delpasianos. Después de todo, “Fernando del Paso también recurre al montaje de escenas. Las técnicas visuales del cine son manejadas por él con frecuencia manifiesta su interés en el séptimo arte con descripciones que asemejan los acercamientos y alejamientos del *zoom*, incluso en ocasiones acompaña el narrador al personaje en técnicas de *traveling*” (Espinosa-Jácome, *op. cit.*, p. 337).

antes, un hombre había llegado al mismo parque. Diez minutos después, Jean Paul se sentó en una banca, bajo un flamboyán y comenzó a *soñar*<sup>95</sup> con el viaje de bodas con la tía Luisa seis meses después [...] Y soñó también con los hijos y la casa que tendrían varios años después. Cuatro minutos más tarde, Jean Paul había cumplido ya los cuarenta años y era un botánico tan famoso [...] Dos minutos después era un viejo lleno de diplomas [...] Un minuto y treinta segundos antes de morir, Jean Paul agonizaba en su cama, atendido por la tía Luisa y un sacerdote, y rodeado de su gloria [...] Diez segundos después, el hombre le cortó la yugular. Un minuto y veinte segundos más tarde, sesenta años antes de morir en su cama [...] seis semanas después de haber llegado a México y 23 años después de haber llegado al mundo, Jean Paul murió, desangrado, cinco horas después de un derrame cerebral, dos días antes de sus funerales, 83 años después de haber llegado al mundo y 60 después de haber muerto, asesinado, en un parque de Guadalajara (pp. 111-114).

Así, entonces, el narrador, con pleno conocimiento de causa, se desplaza por al menos dos dimensiones temporales, que yuxtapone, imbrica y desvincula finalmente, acabando por contraponer la funesta realidad, que trunca inexorablemente el presente, ante el embeleso onírico de las proyecciones futuras. Este punto coyuntural, al que me referiré como el *Mientras*, es precisamente el núcleo del presente pasaje; bueno, el Mientras y el tránsito o flujo del tiempo unívoco por el cual la voz narrativa se mueve, pues, partiendo del futuro (o presente, según el enfoque con que se mire: la tía Luisa vieja y *desquiciada*, viviendo a destiempo, regida por el uso horario del Trópico de Cáncer), desde el que ya se sabe que Jean Paul murió en tales circunstancias y preconizando su final al situarse en cada episodio significativo de su vida; para con esto, instantes previos a su asesinato, *desfogarse* hacia otro posible desenlace o vida por completo distinta.<sup>96</sup> Pero vuelvo al Mientras...

95 Esta cursiva, obviamente, es mía. Ahora explico el por qué la enfatizo: aunque limitada por las percepciones tangibles, la realidad subconsciente es, en este punto y tenor, aún *más* imperecedera por su simple cariz de inalcanzable, impalpable, *ergo*, inviolable por los mundanales aconteceres. Como se ha hablado tanto de totalidad y sueños en este trabajo, es insalvable la precisión de que, asimismo en las coordenadas temporales, se desempeña una labor *intelectual* y otra *actual* (por así llamarla, refiriéndome, claro, al lapso en que actuamos), es decir, mientras se desarrolla una acción en el mundo exterior y común a todos, en nuestro interior ocurren un sinnúmero de prefiguraciones y pensamientos abstractos que entretejen planes *-fantasías*, si se gusta-, el caso es que cada segundo se presenta una “situación dual”, la cual es atendida, en sus dos carices, la una por nuestra conciencia actuante y la otra por el subconsciente desconcentrado del *hic et nunc* y abstraído en asuntos pasados o futuros, Todo al mismo tiempo. Esta *simultaneidad*, estos canales temporales, de Conciencia gregaria y subconciencia personal, es lo que el autor desea enfatizar, desvincular *cuasi proustianamente*, en este segmento: el mundo, el Tiempo, no es único e indivisible, sino, *al menos*, Dos: el consciente (de la vigilia) y el subconsciente (del sueño), y para lograrlo, por supuesto, se vale del recurso onírico, principal cualidad de Palinuro.

96 También aquí, a guisa de apostilla, me gustaría focalizar en un pequeño guiño que, *al sesgo* (puesto que pasa casi desapercibido al estar inserto en medio de la fasta inmensidad del discurso), el narrador intercala *como no queriendo la cosa*: “una tarde del año 79 de la Era Cristiana, o sea mil ochocientos veintidós años antes de morir, cuando visitaron el Vesubio en París, Jean Paul, vestido con la toga romana y rodeado de esclavos con las cabezas afeitadas, le declaró su amor a la tía Luisa en el momento en que el volcán comenzó a rugir y lanzar cenizas ardientes que sepultaron al pueblo de Pompeya, y la tía Luisa, aterrorizada, le dijo que no” (p. 111). Previo a esta desfaz temporal, se hace una enumeración de



Es en este gozne entre lo acontecido y lo venidero, entre todas las conjugaciones perfectas y el pluscuamperfecto (pese a que jamás se emplea un sólo *hubiera*), donde el narrador pone a rebullir las posibilidades de lo factual y lo ficcional que acaece a los personajes; si bien toda la obra se trata de una compleja ficción, atengámonos al pacto de lectura y añadamos encima otro plano ficticio, o si se prefiere en términos de Genette, una *pseudodiégesis* que se inserta en el discurrir del personaje –quieto, sentado en la banca del parque–, quien a partir de sí mismo y sus ilusiones se pone a cabalgar a todo galope sobre quimeras de su invención. El Mientras, pues, vendría a ser alguna suerte de *stand by*<sup>97</sup> durante el cual la acción narrativa que discurría con fluidez y normalidad unilateral se desplaza a un plano que no sólo la ralentiza (o pone en *cámara lenta*, para seguir con las analogías cinematográficas), sino que incluso la *bifurca* (como en el también proverbial jardín de senderos borgesianos); es decir, durante este lapsus, se pone en marcha un mecanismo narrativo que además de mantener al personaje fijo en su *hic et nuc*, lo catapulta hacia ‘cronotopos’ por él mismo fraguados, pero que, no obstante, confluyen en el mismo desenlace funesto.<sup>98</sup> El epicentro a partir del cual se efectúa la gradación

---

algunas de la amantes de Júpiter y de las transformaciones que éste asumió para copular con ellas; después del fragmento citado, se muestran diversas caracterizaciones que el francés y la mexicana experimentan a través del tiempo y el espacio, sin dejar de ser ellos mismos. A lo que quiero llegar, es que aquí se atisba someramente el tópico de la metempsicosis que, una vez más, insinúa la incidencia del tiempo en las vidas de los sujetos que pasan a través de él, quienes *pese a no ser ellos mismos, esencialmente Lo son*.

97 \*Discúlpeleme el anglicismo: no doy con una expresión equivalente en español.

98 Es interesante notar la coincidencia de patrones en que desembocan ambas rutas vitales, transitadas en distintos tiempos y planos de la realidad: en el instante en que es asesinado, el joven francés fantasea asimismo con el momento de su propia muerte (por supuesto que en condiciones mucho más dignas y felices, sin embargo, el hecho es el mismo); este paralelismo es significativo pues denota una suerte de *simultaneidad* que, bastante lejos de ser idéntica y que incluso diríase que peca de antitética –asesinado en la flor de la vida con todos los planes de un deslumbrante porvenir en puerta, vs. la defunción laureada y casi gozosa tras cosechar los triunfos y méritos de un sino provechoso–, arroja una pauta de *armonía factual* en cuanto a que el hecho, la muerte de Jean Paul, se cumple irreductiblemente.

Este ardid de libre flujo temporal que desemboca en varias posibles muertes aparece también en otro momento de la novela (capítulo 12, “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy”), y se sustenta en dos simples preguntas –o si se prefiere, la misma, sólo que inquirida desde sus dos perspectivas–: “¿cuándo tu vida comienza a ser tu vida?” y “¿cuándo tu vida comienza a dejar de ser tu vida?” La interrogante es planteada por Walter, quien efectúa un recorrido desde la gestación hasta las hipotéticas defunciones de un ser humano cualquiera para hallar el instante justo en que la existencia de un individuo comienza *de veras a pertenecerle*; pero no cabe duda que lo más curioso es el énfasis que se pone en los posibles finales: “tal vez [...] tu vida comienza a dejar de ser tu vida cuando se inicia el cáncer que te impedirá morirte de viejo, o cuando comienza a formarse la embolia que evitará que te mueras de cáncer y de viejo o cuando das los primeros pasos para atravesar la calle en que te va a atropellar el automóvil que te salvará no sólo de morirte de embolia, de cáncer y de viejo, sino también de todas las otras muertes que ya no serán tuyas: te salvará de morir congelado en el lago Michigan, de morir atravesado por la flecha de un comanche hace cien años, de morir de ingravidez a

temporal es precisamente el momento en que el personaje es ultimado, y en torno a este hecho se proyecta y retroyecta el espectro *crono-lógico*. Así, se posibilita para el narrador el pormenorizar no sólo el relato del homicidio (el cual despacha *de un plumazo*, abrupto como el hecho mismo), sino detenerse casi morbosamente en la serie de hechos que culminaron en éste; y por si fuera poco, penetrar en la psique de Jean Paul, mediante el discurso indirecto libre, para aderezar la retro y prospectiva que el aparente flujo de consciencia heterodiegético (si tal cosa es asequible) va desgranando a través del episodio.

De esta manera, y en torno a este personaje en particular, el tiempo no sólo se comporta como un *continuum*: lejos de transcurrir unidimensional y direccionalmente, cuando el Mientras se pone en juego, el tiempo se relativiza y torna maleable por obra y gracia de la ficción; de tal modo que éste no sólo atraviesa y conduce a Jean Paul, como al resto de los simples mortales, hacia su defunción, sino que lo aparta del aciago incidente, aunque sea en el plano de la ensoñación. Y pese a ser él, claramente, el mayor afectado en este episodio, los perjuicios causados a la psique de la tía Luisa tampoco son poca cosa, y éstos se manifiestan asimismo, como se ha dicho, en términos temporales, desfasándola por completo de su contexto real. Con este comportamiento, la tía quizá busca regresar a su juventud, la época idílica de su amor arrebatado; dar marcha atrás y anclarse en esos días; después de todo, existe la creencia de que los actos rituales o los hábitos rigurosamente llevados día a día son capaces de anular la marcha del tiempo.<sup>99</sup> Así pues, Luisa aspira a abandonar su lugar como la tía solterona y loca, para

---

bordo de un cohete espacial rumbo a Betelgeuze dentro de dos siglos, de morir de una puñalada de fuego, de morir de una traición, de un beso envenenado, de una pasión equívoca” (p. 275).

99 Este *tópico* está casi universalmente extendido y los ejemplos sobran. En la ficción, terreno predominante en estos momentos, me salta de pronto a la mente como ejemplo magistral el cuento titulado “El perjurio de la nieve” de Adolfo Bioy Casares (1946), el cual ilustra a la perfección esta *superstición ritual*. No obstante, esta tesis encuentra ecos fidedignos en casi todas las culturas del mundo: “An object or an act becomes real insofar as it imitates or repeats an archetype. Thus, reality is acquired solely through repetition or participation [...] Insofar as an act (or an object) acquires a certain paradigmatic gestures, and acquires it through that alone, there is an implicit abolition of profane time, of duration, of “history”; and he who reproduces the exemplary gesture thus find himself transported into the mythical epoch in which revelation took place [...] The abolition of profane time and the individual’s projection into mythical time do not occur, of course, except at essential periods –those, that is, when the individual is truly himself: on the occasion of rituals or of important acts (alimentation, generation, ceremonies, hunting, fishing, war, work).” Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal*

recuperar al amor de su vida, y la única manera de que dispone para lograrlo es vivir a deshoras, y poder así (por el contrario de Jean Paul, que emprendía vuelos oníricos elucubrando las dichas futuras) regresar al pasado en carne y hueso; remontarse no nada más por recuerdos, sino físicamente a los días parisinos para reescribir la tragedia.

Pero tampoco es esta pareja desligada por Cronos y el capricho de sus acontecimientos la única parte que *padece* los estragos de este extraordinario comportamiento del tiempo, y asimismo hay otros aspectos a destacar y considerar a este respecto.<sup>100</sup> Es también harto singular la cronología que se maneja en la novela, pues si bien cuenta con todas las licencias de la ficcionalización, siempre existe un remanente historiográfico como constante y contrapunto *real* al que la obra se atiene, y entre ambos el tiempo inmanente de la narración se *hibrida* y mezcla, para añadir confusión en el lector. Así, el de la tía Luisa no es el único discurrir temporal anómalo al interior del texto. Véase, por ejemplo, la conversación que sostienen Palinuro y Yo en la segunda parte del ya aludido quinto capítulo, “El Ojo Universal”:

“Pero entonces en qué año estás?”.

“¿En qué año? ¡Qué sé yo! Mira: cuando volteo la cara y veo que fue la generación de médicos de 50-55 la última que estudió en la escuela de Santo Domingo que visitamos hoy, [...] declarado Monumento Nacional en 1963 [...] cuando veo a mis cuates yendo al Tívoli a ver a Tongolele [...] pienso que estoy viviendo hace muchos años y que a ti y a mí, en ese momento, no nos hace falta sino cruzar la plaza de Santo Domingo para ir a la escuela. Pero cuando volteo la cara hacia el otro lado y pienso en la Ciudad Universitaria [...] Cuando veo a los estudiantes lanzarse a las calles para

---

*Return, or Cosmos and History*, trans. Willard R. Trask. (Princeton: Bollinger series, Princeton University Press, 1974): 34-35. Citado en Inés Sáenz, *Op. cit.* p. 72.

100 Indudablemente, la construcción de planos temporales y de sus factibles dobleces alcanza su más elaborado desarrollo y máxima fuerza expresiva en el episodio de Jean Paul, sin embargo, no es el único ejemplo de esta maniobra narrativa que puede hallarse en la novela. Menciono, brevemente, sólo dos ejemplos análogos que abren el abanico de posibilidades para que los personajes no se ciñan a un destino unívoco; el primero, en el capítulo 11, “Viaje de Palinuro por la Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias”, donde una de las últimas que visita lleva por nombre nada menos que “LA ISLA DE LO QUE PUDO HABER SIDO, llamada también la Isla de la Ucronía” (pp. 254-257), y ahí lo que prima es el *hubiera* y cómo habría afectado si tal o cuál personaje o acontecimiento histórico no fuera como *fue* (si Julio César hubiera muerto en las Galias o si Aníbal no hubiera cruzado los Alpes, por decir algo); el segundo ejemplo, está en el capítulo 21, “Una bala muy cerca del corazón y consideraciones sobre el incesto”, también en su recta final (pp. 482-486), y aquí es la misma tía Luisa quien elabora una relación hipotética de qué habría pasado –con todo el enredo de los parentescos familiares que implicaría–, si entre ella, el abuelo Francisco y sus hijas, Clementia y Lucrecia *hubieran* perpetrado actos incestuosos, cuyos resultados genealógicos redundaran en que un mismo personaje fuera varios, que tuviera cinco o seis filiaciones con respecto al resto.

pedir que se acabe con la miseria, la ignorancia y el hambre... [...] pienso que estoy viviendo en un futuro que jamás tuve la oportunidad de imaginar y ante el cual me siento casi impotente pero al mismo tiempo responsable. O sea, hermano, que según volteé la cara hacia uno u otro lado, vivo en un año o en otro, muy diferentes y muy distantes...” [...]

“Yo a lo que me refería es al año escolar –protesté–, ¿en qué año vas?”

“¿Que en qué año voy? Pues en ninguno” (pp. 95-96).

He aquí otro par de planos imbricados. Por más específico que sea el contexto temporal en que este diálogo entre Yo y Palinuro se desarrolla, es imposible concretizarlo, fecharlo inequívocamente. Como en el caso de Jean Paul y la tía Luisa, las realidades en este pasaje son también permeables entre sí, aunque en una tónica muy distinta: no van desde el presente a impactarse en el pasado o el futuro, sino que por el contrario, estos dos tiempos son subvertidos para *con-fundirse* en ese incierto presente. Por medio de este entrecruzamiento del tiempo, que deja de ser singular y único, *corriente y unilateral*, se entablan patrones azarosos y paralelismos que cristalizan en una esfera –como de gitana<sup>101</sup>–, donde parecería que “el presente de la novela” (el transcurrir histórico y empírico para las criaturas que la habitan) puede tomar infinitos cursos. Esto es, que cualquier cosa –o bien todo a la vez– podría ocurrir.

Los niveles temporales que convergen en los personajes, y los arrastran hacia puntos anacrónicos para su percepción (y la del narratorio), tal vez se antojen arbitrarios, incoherentes; sin embargo, no en vano el narrador señala y pone los acentos en sitios y momentos tan disímiles. El fragmento anterior, además de cartografiar *a vuelo de pájaro* la Ciudad de México (la plaza de Santo Domingo, el cabaret Tívoli, la Ciudad Universitaria) busca dar, a través de las espaciales, las coordenadas temporales de las épocas en que se ubican Yo y Palinuro, ya que obviamente este detalle jamás se explicita; antes bien, valiéndose de las vaguedades e imprecisiones referidas, el narrador *insinúa* que su historia se desarrolla en un punto indeterminado de la Historia mexicana. De tal suerte y así planteado, el presente es una encrucijada en la que se vive (o al menos *se percibe* que se está viviendo) lo mismo “hace muchos años” que “en un futuro que jamás tuve la oportunidad de imaginar”; es decir, se trata de un lugar

---

101 \*Aludo a esa vieja creencia, no apta para escépticos, de que en las bolas de cristal puede verse el pasado, el presente y el futuro de quien consulte a la adivina.

privilegiado donde las épocas y generaciones se amalgaman, dependiendo de hacia dónde se “voltee la cara”. Ergo: un *collage* de múltiples pasados y porvenires cohesionados en los muchachos.

Bien: me parece que ha quedado establecido el afanoso esfuerzo del pasciano por compendiar de distintas maneras los diversos flujos y tenores del Tiempo. Ahora, vayamos pues a lo concerniente al Espacio. La fragmentación topográfica que el narrador ejecuta en este punto, segunda parte del sexto capítulo, lo tocante al “cuarto de la Plaza de Santo Domingo” (pp. 114-122), es de dimensiones astronómicas. Tan es así que Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva* (1998), se vale de una larga cita justamente de este mismo segmento (al que tilda de “texto terrorista”), contrastada con una no menor de Balzac, para ejemplificar la construcción –y deconstrucción– del espacio narrativo.<sup>102</sup> Y no es para menos: como ya se ha dicho, a partir de una fotografía de Estefanía bajo un árbol<sup>103</sup> (tomada por la tía Luisa, por cierto; p. 114), colgada de una pared del susodicho cuarto, el narrador erige verbalmente el espacio en su vastísima Totalidad, es decir: el cuarto mismo, el edificio, la ciudad, el país, el mundo y el universo entero dispuestos en función de la mentada foto; y va más allá, al enunciar todos los acontecimientos de causa-efecto que hicieron posible que el retrato existiese. Pero mejor vayamos, con el texto en la mano, a una cita que avale y demuestre lo recién declarado:

Fue esta fotografía el primer objeto que llevamos a nuestro cuarto en la Plaza de Santo Domingo, después de mandarle a hacer un paspartú de color índigo y un marco de hoja de oro. Después, y siempre en relación con la fotografía fuimos adquiriendo y llevando al cuarto todos los objetos que aun sin proponérselo hacían juego con ella [...] Con el tiempo mandamos a hacer una pared especial para colgar la fotografía y más adelante, cuando habíamos ahorrado lo suficiente, mandamos a hacer tres paredes más. [...] La pared del lado izquierdo la diseñamos con dos puertas, de manera

---

102 Cito de viva voz a la emérita maestra Pimentel, quien dedica el primer capítulo de su libro precisamente al análisis del aspecto espacial en el relato; expone su metodología y procedimientos, al tiempo que pondera: “Con el objeto de poder ilustrar, paso a paso, la producción de estos efectos de sentido, he elegido un texto de Balzac en el que se proyectan dos espacios diegéticos: uno exterior urbano, otro interior doméstico. Más tarde y como contrapunto, utilizaré un texto ‘terrorista’ de Fernando del Paso en el que sistemáticamente se subvierten esos mismos sistemas descriptivos que habían sido los responsables de los efectos de realidad típicos del proyecto realista”. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 1998, p. 34.

103 Partiendo de este pretexto fotogénico, se enlista aquí una buena cantidad de árboles emblemáticos alrededor del mundo, que van desde el de Santa María del Tule en Oaxaca, hasta los baobabs de *El Principito* (*Ibidem*); esto a usanza de las exhaustivas enumeraciones *totalizantes* ya abordadas líneas arriba. Sin embargo, hallo que no es en absoluto fortuita (como nada debe serlo en todo texto meritorio) esta alusión a *un árbol*; más adelante se atenderán las connotaciones y presumibles implicaciones a nivel simbólico de esto.

que el retrato de Estefanía tuviera un baño y una cocina [...] Y en la pared de la derecha abrimos una puerta para que todos nuestros amigos pudieran entrar a ver la fotografía, para lo cual mandamos hacer una escalera luego de ordenar un edificio a la medida [...] No nos olvidamos de los habitantes del edificio: mandamos hacer una portera y unos vecinos [...] que [...] se extasiaban ante el retrato de Estefanía. [...] También mandamos hacer varios inquilinos indiferentes a nuestras vidas y al retrato mismo, que formaron parte de otros millones de personas [...] que mandamos hacer más adelante [...] Como es natural, mandamos hacer una ciudad alrededor de nuestro edificio y decidimos que fuera la Ciudad de México por la simple y única razón de que ya habíamos nacido en ella. Después mandamos hacer un país alrededor de la ciudad, un mundo alrededor del país, un universo alrededor del mundo, y una teoría alrededor del universo [...] En otras palabras, tuvimos que mandar hacer –también a la medida– un tiempo *antes* del retrato y un tiempo *después*.<sup>104</sup> [...] A continuación, y dentro del tiempo antes y el tiempo después, mandamos hacer –de acuerdo con nuestras especificaciones– una serie de acontecimientos cosmogónicos, históricos, literarios y políticos con fechas de entrega retroactivas, que a partir de tiempos inmemoriales y hasta una mañana de mil novecientos y tantos, convergieran en la creación, inevitable, del retrato de Estefanía. Y nos propusimos que también mandaríamos hacer [...] otra serie de acontecimientos [...] que se conjuraran en su desaparición y su olvido, también inevitables. Entre los primeros ordenamos el deslizamiento de los hielos de la época glaciaria y la semilla de la que salió el arbusto de morera que dio las hojas con las que se alimentó el gusano de seda con el que se hizo el hilo del que salió la tela con la que se hizo el vestido que se puso mi prima la tarde de la fotografía (pp. 114-117).

Como es fácil advertir, en esta secuencia se pone en juego todo un sistema *generativo* (esto es, relacionado estrechamente con la génesis), el cual busca vincular el plano geográfico del mundo en pleno a partir de la fotografía en su marco, del marco en la pared, de la pared en el cuarto, etc. Sin embargo, como también huelga aclarar, el narrador no se limita a enunciar el lugar que el retrato de Estefanía ocupa en el universo, sino que por el contrario, es este objeto el que se sitúa como núcleo gestor de todo cuanto existe y ha sido hasta entonces; por tanto, no asistimos aquí a una focalización de lo general a lo específico (o a un *zoom* de lo macro a lo microscópico), sino al revés: a una inversión de dimensiones estratosféricas del desmonte de una *matrushka*, donde la pieza más minúscula de cierto modo *expele* o cuando menos propicia la aparición de su continente. Y, para no ir más lejos en símiles y analogías, sólo diré que es justamente debido a esta construcción expansiva del universo que titulé este segundo capítulo de tesis “La enunciación desde *el Aleph*”, pues mientras Borges (el personaje del

---

104 Cual si de un nuevo *a. C./d. C* se tratara: la fotografía funge como un parteaguas temporal que posiciona, en consonancia con el resto del discurso y la carga *factual* con que el narrador dispone, o bien “manda”, hacer Todo, a los primos, Estefanía y Palinuro/Yo (otra vez el plural lo marca: “mandamos”), como la divinidad hacedora, quizá incluso creadora, del universo. En este sentido, ambos personajes funguen como auténticos demiurgos de sí mismos y de su mundo.

cuento) sólo observa desde fuera –acostado en el piso de un sótano– las maravillas que entraña el punto que es todos los puntos, Yo o el narrador del pasiano erige de primera mano el tiempo y el espacio del universo entero, desde el interior más íntimo de éste –un humilde cuarto, desnudo de toda cosa en primera instancia–, y valiéndose de la foto como foco original, incluso diríase que se trata de un *omphalos* u ombligo de la tierra,<sup>105</sup> a partir del que todo surge.

Esto me lleva a referir el concepto de *axis mundi* (“centro” o “eje del mundo”), postulado por Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos* (1955), lo cual pone de relieve asimismo el detalle harto significativo de que en la fotografía, Estefanía aparezca sonriendo debajo de un árbol. No es fortuito que Del Paso retrate a la prima justo *ahí*, pues a nivel simbólico, dice Eliade –y yo parafraseo– el árbol es un elemento que muchísimas culturas consideran sagrado<sup>106</sup> ya que, además de sus provechosas bondades (otorga bienes indispensables para la vida como sus frutos, madera y nada menos que oxígeno), es el punto de intersección de las tres regiones cósmicas –cielo, tierra e infierno–, puesto que sus raíces se hunden hasta el inframundo, su copa alcanza la bóveda celeste, y su tronco está al nivel de los hombres, en comunión con el discurrir humano, permitiéndole a éste entablar una comunión con las fuerzas de otros planos y esferas. Estas características hacen del árbol un símbolo ampliamente destacable a lo largo de la historia y a lo ancho de la geografía; un elemento planteado muchas veces como “centro del mundo”, depositario de una carga mágica inmanente y una fuerza rectora en torno a

---

105 Y, ¿dónde podría situarse mejor ese ombligo de la tierra, sino *En el centro del Ombligo de la Luna?* (que, como bien sabemos todos, es la traducción más aceptada para la palabra *México*): la plaza de Santo Domingo se localiza a escasas cuerdas del Zócalo capitalino, corazón de la capital del país.

106 Especialmente, son venerados los árboles de grandes proporciones; como por ejemplo, la Ceiba, que en numerosas regiones latinoamericanas y caribeñas, goza de un lugar privilegiado en los respectivos sistemas de creencias; esto, entre otras cosas, porque es el único árbol que resiste los huracanes. Y eso sólo por nombrar uno; los árboles están estrechamente ligados con alegorías y supersticiones: la proverbial imagen del árbol de la vida; el árbol sefirótico del judaísmo cabalístico; el ombú cuya sombra es tan apreciada como un oasis en las abrasadoras regiones de la pampa argentina y, según otras versiones, la frondosa sombra del gran árbol es dañina y no se debe nunca dormir bajo ella (por cierto, en la ya aludida novela *Adán Buenosayres*, al pie de un ombú se encuentra el pasaje que conduce a “la oscura ciudad de Cacodelphia”, un helicoide, paródico y simétrico al dantesco, dividido en nueve niveles, los siete destinados a los suplicios para cada pecado capital, y dos añadidos).

la cual se articula todo cuanto es.<sup>107</sup>

Y por si fuera poco, aquí también existe un parámetro de contraste; un manejo distinto de la temporalidad, más introspectivo y –si se gusta– hasta filosófico. Hago hincapié ahora en otro *detalle* de la larga cita arriba expuesta: Yo/el narrador asevera que “mandaron hacer” todas las cosas que existen materialmente con el fin único de aderezar la fotografía y construirla, más que un nicho o altar, un adoratorio en toda regla; pero además, como resultaría lógico, era menester que hubiera gente que acudiese a admirar y casi que a rendirle pleitesía al retrato, operándose así alguna especie de deificación o idolatría de la imagen de la prima, con lo cual la foto en sí no sólo estaría situada en el *omphalos/axis mundi*, sino que adquiriría ella misma una jerarquía *demiúrgica*, pues a partir de ésta se originaría la existencia del universo. En fin, el punto que me interesa poner de relieve es que la obra no consistió sólo en objetos inanimados y geografías enteras, sino que “mandamos hacer una portera y

---

107 Refuerzo y apuntalo con una cita: “Todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un «Centro», es decir, un lugar sagrado por excelencia. Aquí, en este centro, lo sagrado se manifiesta de modo total, sea en forma de hierofanías elementales [...] sea bajo la forma más elevada de epifanías directas de los dioses como en las civilizaciones tradicionales [...] La variante más extendida del simbolismo del centro es el Árbol Cósmico, que se halla en medio del Universo y sostiene como un eje los tres Mundos. [...] Estos espacios sagrados también podían construirse. Pero su construcción era en cierto modo una cosmogonía, una creación del mundo; lo cual no puede ser más natural, puesto que, como hemos visto, el mundo fué [*sic*] creado a partir de un embrión, de un «centro». [...] un *mandala* representa una serie de círculos, concéntricos o no, inscritos en un cuadrado; en este diagrama trazado sobre la Tierra por medio de hilos de color o de polvo de arroz coloreado, vienen a ocupar su puesto las distintas divinidades del panteón tántrico. El *mandala* representa, pues, una *imago mundi*, y al mismo tiempo un panteón simbólico. [...] Así, por una parte, *la casa se homologa al Universo*, y por otra parte, *se considera como sita en el Centro del Mundo*”. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1974 (trad. Carmen Castro), pp. 42-55.

Asimismo, Gastón Bachelard puntualiza el por qué es tan trascendental la noción de *hogar* y, además, la importancia de los recuerdos y los sueños: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la ‘habitación humilde’ evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar[...] Desde ese momento, todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes. Ya no se vive verdaderamente la casa en su positividad, no es sólo ahora cuando se reconocen sus beneficios. Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa. [...] Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos a país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.” Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000 (trd. Ernestina de Champourcin) p. 28-29.



unos vecinos [...] que [...] se extasiaban ante el retrato de Estefanía. [...] También mandamos hacer varios inquilinos indiferentes a nuestras vidas y al retrato mismo, que formaron parte de otros millones de personas”.<sup>108</sup> Este hecho, amén de curioso, lanza luz sobre otro en que pocas veces reparamos (atengámonos a la ponderación tempo-espacial de que es objeto este apartado de la tesis, y hagamos la pertinente resonancia hacia allí encaminada): si bien estamos inmersos en la corriente del tiempo y enclavados en sitios específicos del espacio universal, casi nunca se toma en cuenta que *dentro de nosotros* hay también parámetros espaciales, perfectamente medibles, que obedecen a un reloj biológico en exacta sincronía con nuestras necesidades inmanentes. En pocas palabras: somos nosotros mismos espacio y tiempo; contenemos y constituimos –a la vez que nos constituye– un genuino universo, prodigioso y muy complejo, de células, neuronas, tejidos, órganos y un sinfín de microorganismos. Y la fascinante *gaya ciencia* es el pretexto y medio ideal para abordar las cavilaciones pertinentes.

Como contrapunto a la expansión germinal que tiene su raíz en la foto de Estefanía, Walter opera una serie de meditaciones encaminadas a “animar a Palinuro” (por su flaqueza al seccionar el cerebro de un muchacho, y su subsecuente fracaso en el campo de la medicina), las cuales, además de demostrar lo absurdo del concepto de propiedad o pertenencia, *disgrega* todas las partes del cuerpo humano. Partiendo desde la fecundación del óvulo materno, la gestación del feto, el nacimiento y maduración, hasta la segmentación de los órganos que componen al *Hombre*, esta serie de disquisiciones<sup>109</sup> van encaminadas a desmontar el microcosmos que llevamos dentro; cada uno de los

---

108 También Bachelard explica el porqué de este fenómeno, aludiendo a la imagen poética, cristalizada perfectamente en la fotografía: “Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas. Nada general ni coordinado tampoco puede servir de base a una filosofía de la poesía. La noción de principio, la noción de ‘base’, sería aquí ruinosa [...] La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa.” *Ídem*, pp. 7-8.

109 Los tres grandes monólogos de Walter. Si bien estos achaques meditabundos e introspectivos se tocan más a fondo y

sistemas y aparatos que se interconectan para conformar el organismo y la anatomía completa que somos; es decir, los microscópicos espacios ocupados por moléculas y átomos que integran *nuestra totalidad*. Dicen por ahí que “cada cabeza es un mundo”; pues bien, de ser así, el resto de nuestra fisionomía vendría a ser, sino un universo entero, cuando menos una galaxia única e irrepetible, debido a las peculiaridades que atañen a cada quien, que nos afectan y *definen* (algunas dadas de modo inherente como el color de ojos, piel, cabello, o el tipo de sangre, y otras adquiridas, como las cicatrices, dolencias o patologías). Entonces, al aislar cada órgano y parte del cuerpo de ese *todo* que nos constituye y otorga nuestro lugar en el espacio... sólo hallamos más espacios *vacíos* (o llenos a guisa de la célebre aporía de Aquiles y la tortuga), lo cual provoca justamente el susodicho “sentimiento tragicómico de la vida”, que une las tres mitades del mundo: la alegre, la triste y la frágil.

De todo esto se da cuenta Walter al recorrer Londres –no siempre sobrio y en varios momentos invadido por un hálito palinuresco–, y reparar en el tiempo particular que rige su organismo: no hay hora fija para que sienta hambre o ganas de ir al baño, por ejemplo, y haciendo eco de sus propias monsergas y peroratas doctrinarias para su primo en México, se percata de que no sólo está en la capital inglesa, sino que dentro de él mismo, se encuentran muchos órganos y un sinnúmero de elementos que –paranoico acaso por la borrachera– bien podrían de un momento a otro *rebelarse* en su contra, del mismo modo que él ha decidido dejar de acatar el comportamiento que regularmente lo ciñe a la normalidad, pues en esos pasajes, el estirado primo se dedica a pasear como niño pequeño, interpellando palomas, estatuas, bancas de parque y demás objetos a destajo.<sup>110</sup> Con esto, la Imaginación –tan

---

con mayor énfasis en el capítulo 22, “Del sentimiento tragicómico de la vida”(pp. 486-532), tienen asimismo ecos y *réplicas* en los capítulos 9 y 12, “La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo” (pp. 159-185) y “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy” (pp. 259-279), respectivamente. Considero que es necesario revisar con calma estos tres momentos *verborrécicos* del mentado personaje, pues conforman un ciclo verbal en que radican muchas claves fundamentales de la novela, e incluso mucho de la poética tácita o implícita de la obra.

110 He aquí una muestra del paseo londinense y retórico de Walter: “yo, tu primo Walter, caminaba con mi paraguas y mi chaleco de rombos por Charing Cross Road [...] Le envié un beso a un cartel de Acapulco que me miró con sus ojos azules desde un escaparate de la Pan American, [...] Di la vuelta en Orange Street [...] y le aseguré a un barrendero que desde luego, no hay quien pueda vivir sin corazón y sin hígado. O al menos, no todavía. Y sin cerebro, menos, le aseguré a una pareja [...] Me compré un par de hot-dogs y me senté en una banca. [...] En cuanto le di la primera mordida a la salchicha

filosófica como onírica— se aúna al otro par de coordenadas, Tiempo y Espacio, para *delimitar* (o acaso, más bien *todo* lo contrario) una nueva concepción de las realidades en que nos desenvolvemos, y a través de las cuales sería posible acceder a otras maneras de asimilar el mundo.

Así, la apuesta mencionada al principio de este apartado, es por poner en jaque a la Realidad en sí. La maestra Pimentel asimismo lo postula, al menos en términos de narratología (*Cfr.* nota al pie #103). El macrocosmos integrado y el microcosmos desintegrado, todo íntegramente. Y si toda esta serie de consideraciones no han probado que el afán totalizador de Del Paso muchas veces efectivamente acierta en sus lances, y lo que es más, si logradas estas proezas que cristalizan en una obra narrativa no se le designa a ésta como una *novela total...* no tengo la menor idea entonces de a lo que dicha nomenclatura se refiera, o pueda aplicarse con mayor cabalidad. No obstante, para no adelantar juicios aún, hay otro par de tratados al respecto de los cuales abreviar.

Ya examinados los personajes, el tiempo y el espacio en la configuración del *Palinuro*, ha llegado el momento de hacer las aproximaciones finales —y más peliagudas— en torno al *por qué* esta obra tan dual y heterogénea merece contarse dentro de las novelas más ambiciosas en construcción y contenido que pacen y embisten en los infinitos parajes de la literatura.

---

comencé a desdecirme. Por supuesto que sí cuidó mi hígado, le dije a la salchicha (aunque no acostumbro hablar con la boca llena). Pero lo cuidó no porque lo quiera, sino porque le tengo miedo [...] Pero uno nunca sabe, le dije a una paloma. Nunca sabe cuándo el hígado va a salir con una atrofia amarilla aguda o con una degeneración adiposa. Nunca. Por eso lo cuidó. [...] me preocupo a veces de mi estómago y de mis pulmones [...] Comencé a comer el segundo hot-dog, le di unas migas a las palomas y le advertí que no porque cuide a mis órganos significa que me cuidó a mí mismo, no: los cuidó a ellos, porque sé que estoy en sus manos. O mejor dicho, estoy en sus lóbulos y en sus mucosas. [...] Ellos ordenan cuándo quiero comer, y qué cosa. Ellos, junto con mis costillas y riñones, son los verdaderos dueños. Tan es así (le dije confidencialmente a una banca del parque), que han acabado por gustarme cosas como el pescado con papas fritas [...] Y me fui. Es decir, nos fuimos yo y mis miembros y órganos (que para entonces éramos ya una multitud) con nuestra casa y nuestra patria y nuestro mundo a cuestas, como el caracol". (pp. 489-498).

## Capítulo III: Cuando Todo ha concluido... la novela como mundo en perpetua

### génesis: el libro en sí como *epítome* universal



[...] no te necesito para nada, y además el niño es sólo mío, nadie puede probar que no sea mío, pero nadie puede probar quién es el padre y no eres tú, cabrón, no eres tú, dijo mi madre de rodillas sobre la cama y empezando a arrojar lo que encontró a la mano contra la cabeza fugitiva de mi padre, los seis tomos de *Los indios de México* de Fernando Benítez, la Carta de Deberes y Derechos de los Estados de Luis Echeverría, el cenicero de Tlaquepaque, *Palinuro de México* y *Terra Nostra*.<sup>111</sup>

Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*

fig. 3 (portada de la edición de Punto de Lectura, 2007)

Para este tercer y último preámbulo, he de confesar que las fuentes sobre la novela total comienzan a escasear. Sin embargo y desde luego, guardé las apreciaciones más polémicas, o proclives a causarlas, para esta recta final. Y como, de una u otra manera, Vargas Llosa ha sido una figura constante a lo largo de esta investigación, me parece pertinente iniciar este *proemio* trayéndolo a colación una vez más; sin

111 En este pasaje da la novela *Cristóbal Nonato* (FCE, México, 1987, pp. 383-384), Ángeles, la madre de Cristóbal, termina su relación con Ángel, el padre del nonato; como es evidente, en medio de la acalorada discusión, ella echa mano de cuanto objeto voluminoso tiene a su alcance para convertirlo en proyectil y echar de su hogar, *enérgicamente*, a su otrora amado. La intención de situar el fragmento como el epígrafe de este último capítulo, es justo hacer hincapié en el considerable tamaño del mamotreto, y asimismo en la intertextualidad que ejerce la obra de Del Paso concisamente con esta de Fuentes, en la cual, me atrevo a afirmar, la influencia de don Fernando sobre don Carlos es más que patente; esto se deja percibir en las proezas lúdicas, la descarnada (y disparatadamente finísima) sátira y caricaturización de la política nacional y sobre todo en los arriesgados juegos lingüísticos que abundan en esta novela, la cual, curiosamente cierra el ciclo titulado por Fuentes *La edad del tiempo*, que es el conjunto de su obra narrativa, a lo largo de la cual los aludidos elementos son más bien escasos.

Como apostilla, cito: “el novelista total quiere abarcar toda su realidad, incluso más de lo que conoce. Vargas Llosa piensa que «el novelista crea a partir de algo; el novelista total, ese voraz, crea a partir de todo.» (xiv) Un novelista se enfoca en los detalles, un novelista total quiere contener toda la realidad, y no solo eso, sino el tiempo y el espacio. En novelas como *Palinuro de México* o *Terra Nostra*, la realidad de las novelas llega a un nivel fantástico, con el objeto de ostentar diferentes planos de la realidad, su presente, su pasado, también múltiples discursos, múltiples puntos de vista. Aquí nos topamos con una totalidad más elaborada, indiscutiblemente heredera de la rudimentaria totalidad que quiere transmitir un escritor como James Joyce.” Medrano Mora, Tesis citada, p. 21.

embargo, las circunstancias a continuación referidas lo plantean, no ya como la eminente voz que postula las características del género aquí tratado, sino como poco menos que un plagiario.

Ya en la intervención preliminar al capítulo anterior, se habían señalado un par de aspectos que disientan con respecto a las estimaciones del Nobel peruano, las cuales, según Medrano Mora, *quedaban cortas* o cuando menos eran susceptibles de un reajuste que balanceara el concepto de novela total hacia posturas estéticas más contemporáneas, pues el género ha evolucionado (véanse pp. 52-54 de este trabajo); no obstante, es Alfredo Leal Rodríguez quien indica apenas en la introducción de su tesis, incluso en tono perceptiblemente indignado, que Vargas Llosa no es el progenitor original del concepto *novela total*, y ni siquiera su primer cultor en forma, sino que el título le corresponde a un autor lituano, nacionalizado francés, de nombre Romain Gary.<sup>112</sup> Dicho trabajo académico se centra, asimismo, en el estudio de la novela total “en el marco de las transformaciones estético-políticas del siglo XX” (*Ídem*, p. 8), a usanza del recién aludido de Medrano Mora, si bien, aquí Leal Rodríguez se ciñe al estudio de la obra *Pour Sganarelle* (1965) de Gary, a partir de la cual enarbola todo el examen acerca de la novelística, contraponiendo una amplia distinción entre la designada como “total” y la “totalitaria”:

---

112 Alfredo Leal Rodríguez, “La novela total contra el totalitarismo. Examen del concepto de novela total en *Pour Sganarelle* de Romain Gary en el marco de las transformaciones estético-políticas del siglo XX”, Tesis de maestría (Letras Modernas en Lengua Francesa), FFyL, UNAM, 2016. *Cfr.* especialmente la primera nota al pie; la transcribo aquí: “Cabe mencionar que, en los estudios literarios latinoamericanos, el concepto de ‘novela total’ no se le atribuye a Romain Gary sino a Mario Vargas Llosa. No es este el lugar para discutir dicho plagio, que bien puede resumirse del modo siguiente: Vargas Llosa publica en el diario Expreso el 12 de diciembre de 1965, año de la publicación de *Pour Sganarelle*, un artículo intitulado ‘Muerte y resurrección de la novela: un ensayo de Romain Gary’, en el que, a decir de Wilfredo H. Corral de la University of California, ‘Vargas Llosa comenzó a distinguir entre novela ‘total’ y novela ‘totalitaria’. [...] Someramente, y desde la nostalgia nada alarmista sobre el género que practica hoy, las novelas de Cervantes, Balzac y Tolstoi [sic.], representarían a la primera, y la pérdida del sujeto (en sentido teórico) en el mundo caóticamente reduccionista de novelistas como Kafka, Sartre y Robbe-Grillet [...] representaría a la totalitaria’ (H. Corral, 242). El plagio es evidente, rayano en lo ridículo —o bien: la ceguera de los críticos lo hace tal. En la segunda nota del artículo antes citado, H. Corral coloca en torno al ‘concepto vargasllosiano de ‘novela total’ (246) a toda una cohorte de críticos literarios y escritores que culmina con el nombre de Carlos Fuentes. Ahora bien, realizar aquí un juicio sobre Vargas Llosa (quien siguió delimitando su concepto en libros posteriores a 1965, incluso posteriores a toda la obra de Gary y a su suicidio en 1980) plantea el riesgo de caer en una crítica moral sobre la propiedad intelectual. Por ello, simplemente, pregunto: ¿ninguno de esos críticos y escritores que le otorgan la autoría del concepto de novela total a Vargas Llosa pudo, acaso sencillamente por ocio, interesarse en leer al autor que estaba en el título del texto del propio Vargas Llosa publicado en 1965? Analizar a fondo este plagio, empero, sería darle una importancia que, estoy seguro, no merece. En suma, no creo que sea menester dedicarle a Vargas Llosa, en esta tesis, más que esta nota.” (pp. 4-5, *infra*)

[...] la totalidad en Lukács debe forzosamente ser discontinua, pues, de otro modo, el individuo no sería problemático (De Man 1996 531). [sic] En suma, la discontinuidad forma parte de la novela en tanto que no pertenece a la lógica ni a la ontología de las civilizaciones cerradas. La novela se presenta, de esta manera, como impermanencia (restancia, en términos derridianos). La respuesta de Gary a Lukács le permite introducir en su reflexión sobre/desde la novela —que aún no deja de ser, tampoco, un balbuceo, tal como él mismo ha catalogado las palabras de Lukács— una categoría que será fundamental para el concepto de novela total: *Puissance*. [Nota al pie] \*Ante las dos posibles traducciones de *Puissance* (a saber, “poder” o “potencia”), he decidido dejar esta categoría en francés, pues creo que el *Sganarelle* las enuncia ambas dependiendo del contexto. La traducción más adecuada sería, pues, “el-Poder/la-Potencia”.\* [Fin de nota] [...] Es sintomático que la novela totalitaria se haga presente antes que la novela total, y ello también constituye un diálogo con Lukács, pues para él, teórico de la novela, toda novela es total en el sentido en el que se trata de la forma que adquiere la madurez viril del hombre, la forma en la que el mundo recibe una coherencia significativa y obedece a una fuerza demoníaca en su trayectoria hacia la totalidad.<sup>113</sup>

En esta cita hay, sin duda, varios aspectos a resaltar, los cuales se vinculan estrechamente con la pesquisa por definir la novela total; sin embargo, más allá de los sesudos juicios de Lukács, Derrida y Gary que el colega Leal Rodríguez puso a dialogar, quisiera quedarme, por el momento, con dos nociones clave aquí expuestas: la de *Puissance* (“el-Poder/la-Potencia”), y aquello de que “toda novela es total” porque trata del hombre y del mundo en su irreductible avance hacia la totalidad. Pues bien, si se toman estas posturas críticas y se aplican al *Palinuro*, es posible observar que el poder o la potencia contenida en la obra, hace de ésta una narración propensa a resignificarse en cada nueva lectura, tanto para el narratario como para los mismos personajes narrados; es decir, entre los pasajes herméticos y polivalentes que atestan la novela, la historia o anécdota lineal se ramifica y enmaraña para propiciar una multiplicidad de interpretaciones, aun para sus propios protagonistas.<sup>114</sup> Por otro lado, si se pondera

---

113 *Ídem*, pp. 48-49.

114 Para ejemplo, baste recordar el capítulo 18, “La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos” (pp. 378-427), pues es quizá donde se manifiesta de manera más intrigante este desconcierto e incertidumbre respecto a *quién* le está hablando al “doctor Palinuro”, así como del *significado intrínseco* del monólogo, de sus múltiples mensajes e interpretaciones. Aquí, a pesar del cariz marcadamente onírico de cada uno de los siete segmentos del capítulo, que licencian ciertas ‘incongruencias’ al interior de lo narrado, es justo en el séptimo y último donde se superpone el relato confesional que inicia “Tuve un sueño muy extraño, doctor. O quizá fueron dos sueños”, (p. 407); esto precipita un bucle de realidad al interior de la primera narración, que bien podría inferirse que se trata sólo de un sueño, pues Palinuro aparece como un médico hecho y derecho que asiste a una especie de visita guiada por un hospital *harto singular*; sin embargo, en la recta final del mismo, las cosas, de por sí embrolladas, adquieren un tenor bastante caótico y confuso, pues la voz narrativa declara (\*esta cita ya la había utilizado en la nota #46, pero la amplío y vuelvo a remitirla): “¡Qué sueño tan extraño, doctor! Usted y yo estábamos sentados en medio de una llanura enorme [...] Me veo a mí mismo en el sueño y casi no me reconozco. Era yo, sí, pero al mismo tiempo no era yo: el delirio del Sosias, doctor, venga para acá: mientras continúo contándole el sueño le presentaré a una enfermera que padece lo que el sabio Capgras llamó las ilusiones del Sosias, y que

como certera la propuesta de Lukács de que toda novela es total, ya que marca la trayectoria del hombre y del mismo mundo hacia su plenitud, se ha de emparentar necesariamente la obra estética (cualquiera, en mi opinión, y no sólo la novela, aunque quizá ésta prepondere pues engloba con mucho más detalle el derrotero de sus personajes; cabe en ella, dada su amplitud, una biografía y un mundo enteros) con la vida humana, ya que a través de ambas por igual se ejercen y vinculan visiones únicas e irrepetibles de las múltiples facetas de la existencia; es decir, cada persona interactúa y adquiere una definición *total* del mundo que va creciendo y modificándose a la par de ésta. Sin embargo, cuando muere, esa configuración específica del mundo se va con ella —la persona—; del mismo modo ocurre con una novela, ya que, por muy *modesta* que sea, ofrece un panorama de asuntos concernientes a la odisea de la vida humana, o cuando menos a uno de sus aspectos más cruciales (y algunas se afanan en englobar todos o los más posibles). Pero, aún hay bastante jugo que sacarle a esta tesis de Leal Rodríguez, mucho del cual va encaminado sobre este mismo hilo argumentativo; sobre todo, hay que dejar en claro esa interesante distinción entre la novela total y la totalitaria:

[...] me interesa asimismo destacar la parte de materialidad que, desde ese primer acercamiento a la novela total/novela totalitaria, Gary deja manifiesta, en la formulación de las cabezas cortadas de la vida, del cuerpo, del sentido; en suma, de lo que él llama “la realidad popular”. A este respecto, es posible leer el concepto de novela total como una forma de la praxis en tanto que “el modo específico del ser del hombre” (Kosik 1963 241). [sic] [...] La supervivencia de la obra es una supervivencia material, física, en el sentido en el que la unidad, la totalidad indisoluble de la obra, es la unidad de la materia (Sánchez Vázquez 1967 328). [sic] De ahí, entonces, que la praxis se haga presente, según sea el caso, en su sentido creativo y/o reiterativo. Esta creación llevará a Gary a reconocer dos aspectos fundamentales del novelista como el hombre de la praxis por excelencia: por un lado, el novelista juega a ser Dios, y en ese juego se le va la posibilidad de lo total o bien de lo totalitario; por otra parte, empero, el hombre mismo juega a ser Dios [...] Este jugar a ser Dios no se puede concebir legítimamente (Gary 1965 28), [sic] en el sentido en el que el hombre, y, por lo consiguiente, su obra, está condicionado a lo real-objetivo —y no a la realidad-subjetiva— tal como

---

no es otra cosa que un delirio de negación parcial en el cual el sujeto no identifica a las personas que conoce perfectamente, pero está dispuesto a admitir el parecido con esas personas y las considera como una especie de dobles. [...] Soy el subdirector médico del hospital. ¿Cómo? ¿Dice usted que no soy el verdadero subdirector médico, que soy su doble? Quizá tenga usted razón. [...] Nunca somos los que fuimos ayer, doctor, nunca seremos mañana los mismos de hoy... [...] Le presento al doctor Palinuro, director del hospital. Y usted disfrute de la hermosa ocasión que el azar le brinda de ser, en estos momentos, usted mismo: el auténtico doctor Palinuro. [...] Otro es el caso de los enfermos con delirios de desdoblamiento que creen ver a su propio doble o Doppelgänger” (p. 411-412); así sigue incrementándose el caos identitario, hasta que el narrador suelta, “Por último, doctor, quiero confesarle que yo también soy un enfermo” (p. 427), con lo cual, sin embargo, lejos de zanjar lógicamente las posibles interpretaciones, se acentúan las derivaciones de las mismas.

se le presenta en un momento determinado social e históricamente. De ahí, entonces, que la amputación de la cabeza del novelista sea equivalente a la amputación de la mano del obrero. En pocas palabras, *el novelista es un trabajador, uno alienado, extensión de la máquina burguesa llamada institución del arte, cuando se le ha amputado la cabeza.* [...] Hay un dejo de decepción y de terror al mismo tiempo en estas palabras de Gary, como si, de algún modo se reconociera en lo que está, a su vez, reconociendo sobre Tolstói, como si supiera, en suma, que la novela total está siempre al borde del totalitarismo.<sup>115</sup>

Así entonces, tras esta serie de ponderaciones, puede tenerse la impresión de que el novelista total es alguna especie de sátrapa despótico, ya que al jugar a ser Dios (cosa que también hace el *hombre común* día a día), y en función además de los mecanismos burgueses del lado más oscuro y atroz del capitalismo, asume el papel de dictador, literal y literariamente, en la existencia de sus personajes, que no son otra cosa sino su visión *estetizada* del orbe en que vive; no obstante, al ceñirse con rigor a la realidad –algo que en definitiva Del Paso no hace–, como Tolstói, aludido aquí por Leal Rodríguez –a quien parafraseo en sus siguientes páginas para evitar la excesiva citación– y explicadas por Adolfo Sánchez Vázquez las tergiversaciones que de su lectura hizo Lenin, con fin casi de arenga panfletaria pro revolución, se analiza, pues, la obra del inmenso novelista ruso y se concluye que el valor estético de la misma no depende ni está irreductiblemente ligado a la ideología del autor, ni al servicio de ninguna escuela o corriente de pensamiento dogmática y doctrinaria, por más afinidades que se puedan hallar, sino al contrario: es viable e incluso imperativamente necesario *darle la vuelta* a esas lecturas unívocas y cerradas que empobrecen la exégesis; ergo, lo que podría antojarse como una aporía en la cual la novela total está subordinada a los mecanismos totalitarios, es decir, que la primera se entienda como un medio para alcanzar a la segunda como fin, no es más que otra de las muchas posibilidades que implica enfrentarse e interpretar una obra tan vasta y compleja: “la posibilidad al mismo tiempo negativa y positiva del arte como medio de transformación del mundo [...] Lo que querría decir que cada vez que *hay* arte, [...] hay una posibilidad de transformación del hombre [...] El problema radica precisamente en que, en el tránsito [...] de la novela total, la posibilidad de la novela totalitaria está

---

115 *Ídem*, pp. 50-53.



siempre latente.” (*Ídem*, p. 55), y en resumidas cuentas, una conclusión resolutive entre la dicotomía aquí emparentada, vendría a recaer directamente en el lector: “mientras la novela totalitaria encierra al hombre, la novela total concibe la posibilidad de ese encierro como una ‘identidad efímera’ al ‘interiorizar la Historia’” (*Ídem*, p. 57).<sup>116</sup>

El meollo crucial que estos razonamientos arrojan, *grosso modo*, es que la individualidad inherente a cada lector, en función de su particular sensibilidad, inteligencia y horizonte cultural (no sólo su capacidad para reconocer y correlacionar referentes cultos, sino las intuiciones nocionales que el texto puede evocar e incluso originar), ha de campear por sobre la cerrazón ideológica y fundamentalista que la *elite* –letrada y de otras índoles y calañas– se empeña en imponer, encasillando la gama de interpretaciones subjetivas y personales en un canon restrictivo y estéril, *totalitario* a fin de cuentas. Siempre se estará a merced de la “institucionalización intelectual”, de la crítica hiper-racionalizada que mata o censura todo atisbo de apreciación autónoma: la novela total busca ahondar en una expresión independiente, conectar con las fibras emocionales más agudas y encarrilarlas fuera del “encierro” que prescribe qué y cómo se ha de pensar. La novela total, entonces, se opone a la totalitaria –como el propio Vargas Llosa y, desde luego, Del Paso hacen al denunciar y encarar las problemáticas sociales e íntimas del hombre en sus particulares lugares y tiempos–; propugna por deslindarse de los equívocos colectivos e infundir un hálito de librepensamiento que se divorcie de lo maquinamente gregario. Por eso se hace hincapié en el concepto de *potencia* (el galicismo que maneja Leal Rodríguez me parece inadecuado para aplicarlo a efectos delpasianos); por eso en *Palinuro de México* todo es polivalente y proclive a propiciar una gama de lecturas tan diversas, apartándose de la configuración concreta, limitativa y cerrada: se insta por medio del texto a que cada Individuo determine la suya propia, ya que

---

116 Me interesa, asimismo, rescatar del segmento citado en la página anterior, la propuesta de Kosik acerca del “concepto de novela total como una forma de la praxis en tanto que el modo específico del ser del hombre”, y también desde luego, lo de la materialidad de la obra y su supervivencia física; su sentido de unidad y totalidad indisolubles. A este respecto se ahondará en la recta final, ya próxima, de este trabajo.

jamás habrá dos personas a quienes la obra les diga *exactamente* lo mismo; sus lecturas siempre serán disímiles, aunque también, sin duda, confluirán en varios puntos. Esa es la mismísima praxis vital puesta en contundente marcha por vía de la novela.

Comparto ahora, para contrapuntear los *diagnósticos* recién emitidos, acaso la definición sobre este vasto tema más puntual con que me he topado; sin duda porque se da en un orden o nivel sobre todo lingüístico (sin dejar de lado aspectos narratológicos), a partir del cual la novela total es definida, respondiendo a una serie de características específicas. La postula el crítico inglés Robin W. Fiddian, en un estudio acerca de Joyce. Las consideraciones a las que se atiene son las siguientes:

1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means towards that end.
2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter of course.
3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspective, and by a transgression of conventional norms of narrative economy.
4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on to the syntagmatic axis of language.<sup>117</sup>

Ya a esta altura tan avanzada de la investigación, tras toda la información referida desde los anteriores preámbulos, las observaciones de Fiddian podrían antojarse inclusive redundantes (por más claras y precisas que sean), si bien avalan y fortalecen las aproximaciones previas; hallo *pajizo* hacer más ponderaciones en torno, amén de que los cuatro puntos ofrecidos son de un alto grado de diafanidad, que no dejan lugar a dudas y que son, además, cabalmente aplicables a la novela aquí analizada. Lo *curioso* en este asunto es que este autor no sólo se encarga de examinar los rasgos de la novelística total

---

117 «1. La novela total aspira a representar una realidad “inexhaustiva”, y cultiva un rango de referencias enciclopédico como medio para lograr ese fin.

2. La novela total se concibe como un sistema contenido en sí mismo, o bien, como un microcosmos de significación cuyo elemento principal es la ambigüedad.

3. La novela total se caracteriza por la fusión de la perspectiva histórica y mítica, y por la transgresión a las normas convencionales de economía narrativa.

4. La novela total despliega una textura verbal que tiende a lo barroco, y muestra típicamente un desborde paradigmático en el eje sintagmático del lenguaje.»

Fiddian, Robin William. “James Joyce and Spanish American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence” en *Bulletin of Hispanic Studies*. 66. 1. 1989: p. 33 (Tomado de Inés Sáenz, *Op. cit.*, pp. 80-81).

en el insigne autor irlandés, sino que tiene un libro completo dedicado a la obra novelística de Del Paso.<sup>118</sup> En este texto, además de encontrar un panorama intelectual y cultural que contextualiza a la perfección al ámbito de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo pasado, Fiddian ofrece cuatro agudos ensayos en los que estudia, una por una, las cuatro novelas de don Fernando. Me centraré, desde luego, en el que se ocupa de *Palinuro* (“The Body, the Nation, and the Book of the World”, pp. 72-104); no obstante, tanto en la introducción como en el de *José Trigo* se entrañan juicios muy provechosos para los fines de esta tesis, los cuales no puedo dejar de rescatar ya que centran las nociones previas de lleno en la obra de Del Paso. Así, el tema puesto sobre una mitad de esta mesa de análisis es final y directamente cohesionado, por un especialista en la materia, con el autor en la otra mitad (lamento las copiosas citas que a continuación ofrezco, sin embargo, hallo que todo en ellas es esencial, ya que proporcionan información muy valiosa, la cual se encuentra a lo largo de varias partes del libro):

With respect to literary paradigms, what was known as the “total novel” would reach its apex in *Terra nostra* (1975) by Carlos Fuentes and *Palinuro de México*. Derived from sources including *Ulysses* and *Finnegans Wake* and, in the Hispanic field, *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal and *Rayuela* (1963) by Julio Cortázar, the total novel had flourished in Mexico in the 1960s and would maintain its relative strength well into the following decade. [...] On the twin basis of its continuing adherence to the conventions of the total novel and its engagement with the tragedy of 1968, *Palinuro de México* stands out as representative of the main lines of Mexican fiction during the 1970s.<sup>119</sup>

[...]

The totalizing strategies of *José Trigo* are numerous and include the cultivation of an encyclopedic range of reference, the saturation of narrative procedures, and a verbal proliferation that stretches the very limits of the linguistic system. A brief examination of the two chapters 8 may serve a useful purpose in highlighting the principal mechanisms that serve to create an illusion of totality in the pages of *José Trigo*. Needless to say, it is this effect of totalization, and not totalization itself, which

---

118 Fiddian, *Op. cit.*

119 \*Las siguientes cuatro notas al pie son traducciones rudimentarias, hechas por mí, de las citas ofrecidas en inglés; además, se indica al final de las mismas, la página del libro en que pueden confrontarse.

«Con respecto a los paradigmas literarios, lo que era conocido como “novela total” alcanzaría su ápice en *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes y *Palinuro de México*. Derivado de fuentes, incluyendo *Ulises* y *Finnegans Wake* y, en el ámbito hispánico, *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, la novela total había florecido en México en la década de 1960 y mantendría una fuerza relativa hasta bien entrada la siguiente década. [...] Sobre la base doble de su adhesión continua a las convenciones de la novela total y su compromiso con la tragedia de 1968, *Palinuro de México* se destaca como representante de las líneas principales de la ficción mexicana durante la década de 1970.» (Fiddian, *Op. cit.*, pp. 4-5)

distinguishes del Paso's prose from more conventional styles of writing. [...] Many of the effects of the writing in the chapter under review derive from the prevalence of the figures of synecdoche and metonymy, which correspond to the paradigmatic and syntagmatic axes of language, respectively. [...] Yet the totalizing impulse is not ultimately subject to rational constraints, being by definition an instinctive force and part of a general impulse toward artistic creation that seeks to give verbal expression to a maremagnum of thoughts, memories, perceptions, and other data that "flood" the consciousness of an author like del Paso; as long as that consciousness remains active, the totalizing impulse will continue unabated.<sup>120</sup>

[...]

Like *José Trigo*, *Palinuro de México* is a book of Joycean pedigree and proportions, modeled in this instance on the example of *Ulysses*, and comprising an extravagant, multifaceted narrative infused, in Jorge Campos's words, with an "ambition of totality" [...] Del Paso's declaration that "I wanted to write a good book, a book full of life, an extensive poem about love and death, about the human body" (Sánchez Bardón and Goñi 49) gives an indication of the ethical pretensions and thematic scope of the novel, which encompasses philosophical, medical, sexual, political, psychological, historical, and literary concerns.<sup>121</sup>

[...]

Like *Ulysses* and *Rayuela* before it, *Palinuro de México* is assimilable to modernism on the basis of its unreconstructed humanist message, its universalist aspirations, and the totalizing sweep of its narrative arrangement, which is typical of "the resolving urge of modernism" (Hutcheon, Politics 99). On the other hand, del Paso's novel displays postmodernist traits of stylistic and modal plurality, narrative indeterminacy, and a multifarious intertextuality that avails itself of "established reputations" (prestigios ajenos) in order to render "a homage to literature through the medium of literature itself" (Trejo Fuentes 7). The refusal of *Palinuro de México* to resolve its constitutive dualities marks it out as a work of transition in the evolution of Spanish American fiction from a modernist paradigm, which flourishes in the 1960s and persists well into the mid-1970s (*Terra nostra* appears in 1975), to a more fully developed strain of postmodernist writing that subsequently comes to predominate in the 1980s and 1990s.<sup>122</sup>

---

120 «Las estrategias de totalización del *José Trigo* son numerosas e incluyen el cultivo de un rango enciclopédico de referencia, la saturación de los procedimientos narrativos, y una proliferación verbal que se extiende a los mismos límites del sistema lingüístico. Un breve examen de los dos capítulos 8 puede servir al útil propósito de poner de relieve los principales mecanismos que sirven para crear una ilusión de totalidad en las páginas de *José Trigo*. Es innecesario decir que esto es efecto de la totalización, y no totalización en sí misma, que distingue la prosa de Del Paso de los estilos más convencionales de escritura. [...] Muchos de los efectos de la escritura en el capítulo que se examina se derivan de la prevalencia de las figuras de sinécdoque y metonimia, que corresponden a los ejes paradigmático y sintagmático del idioma, respectivamente. [...] Sin embargo, el impulso de totalización no está en última instancia sujeto a las limitaciones racionales, siendo por definición una fuerza instintiva y parte de un impulso general hacia la creación artística que pretende dar expresión verbal a un maremagnum de pensamientos, recuerdos, percepciones, y otros datos que "inundan" la conciencia de un autor como Del Paso; siempre y cuando la conciencia permanezca activa, el impulso totalizador seguirá su curso.» (*Ídem*, p. 50-53)

121 «Al igual que *José Trigo*, *Palinuro de México* es un libro de pedigrí y proporciones joyceanas, modelado en este caso con el ejemplo del *Ulises*, y que comprende una narrativa extravagante y polifacética, infundida, en palabras de Jorge Campos, con una "ambición de totalidad" [...] la declaración de Del Paso en la que dice "quería escribir un buen libro, un libro lleno de vida, un extenso poema sobre el amor y la muerte, sobre el cuerpo humano" (Sánchez Bardón y Goñi 49) da una indicación de las pretensiones éticas y de la temática en el ámbito de la novela, que abarca las preocupaciones filosóficas, médicas, sexuales, políticas, psicológicas, históricas y literarias.» (*Ídem*, p. 72)

122 «Al igual que el *Ulises* y la *Rayuela* lo hicieran antes, *Palinuro de México* es asimilable al modernismo sobre la base de su mensaje humanista no reconstruido, sus aspiraciones universalistas, y el barrido totalizador de su disposición narrativa, que es típico de "la urgencia de la resolución de la modernidad" (Hutcheon, Política 99). Por otro lado, la novela de Del Paso muestra rasgos posmodernos de la pluralidad estilística y modal, la indeterminación narrativa, y una intertextualidad multiforme que hace uso de "reputaciones establecidas" (prestigios ajenos) con el fin de rendir "un

Es evidente que los juicios de Fiddian están fundamentados en su larga trayectoria como investigador y crítico literario, y al hacer de Del Paso su objeto de estudio, filiándolo como uno de los principales exponentes del “pedigrí joyceano”, resume en gran medida varios de los principales aspectos que este trabajo se ha esforzado por demostrar concienzudamente; con lo cual, se evidencia de manera contundente que todas las características aludidas hasta aquí a las que la novela total responde, encuentran su correspondencia directa y cabalmente sustentada en el *Palinuro*. Si bien hay, en estos fragmentos citados, varios aspectos a resaltar (en particular *uno*, que páginas adelante, llegando el momento culminante de esta tesis habrá de ponerse en arduo relieve), como el legado historiográfico y la línea que dibuja en la tradición narrativa mexicana las obras de Fuentes y Del Paso, me interesa subrayar lo que el crítico inglés denomina “la negativa de *Palinuro de México* para resolver sus dualidades constitutivas”.

Concisamente, a lo que Fiddian se refiere con esto, es al mero punto coyuntural en que se ubica el *Palinuro* en la historia de la literatura nacional (y, es más, el quehacer literario en español), al sitio cronológico y estilístico que la obra ocupa a caballo entre la modernidad y la era posmoderna; no obstante, como bien está ya señalado, la pluralidad estilística de la narrativa se sustenta de una riqueza y complejidad tal que le es indiferente apegarse a tal o cual paradigma, y en su “barrido totalizador” arrasa con la misma transición que prometía articular; se niega, pues, en su carácter dual (y no sólo dual, sino clara y deliberadamente ambiguo) a definirse o decantarse hacia alguno de los polos que la conforman: ni se atiene a mantenerse en una estética modernista (por más que la hechura e influencias de fondo que la nutren sean tan palpables y directas, *simplemente* por el trabajo de Joyce), ni tampoco

---

homenaje a la literatura a través del medio de la literatura en sí” (Trejo Fuentes 7). La negativa de *Palinuro de México* para resolver sus dualidades constitutivas la distingue como una obra de transición en la evolución de la ficción americana en español desde un paradigma moderno, que florece en la década de 1960 y persiste hasta mediados de la de 1970 (*Terra nostra* aparece en 1975), a una cepa más desarrollada de la escritura posmoderna que posteriormente llegó a predominar en los años 1980 y 1990.» (*Ídem*, p. 103)

rompe del todo con esta veta, siendo *únicamente* precursora de la entonces venidera y prometidora corriente de la que las nuevas generaciones de escritores habrán de abreviar. Sin embargo, por más acertada que sea esta estimación, me parece que Fiddian, aunque lo deja entrever, se queda algo corto y omite la mención de esa *dualidad* en lo tocante a ese “mensaje humanista” que apuesta por ahondar en los más íntimos recovecos del espíritu para conservar su esencia intocada, inalterable, protegida de la influencia a todas luces nociva del consumismo y el estilo de vida desechable donde nada perdura (baste recordar el corrosivo y satírico periplo de Palinuro por las Islas Imaginarias de las agencias publicitarias; capítulo que hace las veces de implacable crítica al consumismo enajenante y escarnio autobiográfico del autor),<sup>123</sup> y al mismo tiempo, se insinúa u ofrece la posibilidad de una *evolución* tangible de los valores anquilosados por los siglos de una conducta manida y pasiva; se deja entrever un replanteamiento de la concepción “purista”, tanto de la literatura como de la vida, donde la transgresión de ciertas prácticas trascienden la rebeldía contestataria o la simple hilaridad juvenil, para convertirse en auténticos puntos de confluencia entre razón y sensatez, desde los cuales sea posible “espabilarse”; dar un paso atrás para ganar perspectiva –e impulso– y así poder mirar con mayor claridad hacia dónde apunta el mañana –y dar el salto para ganarlo–, pues como dicen por ahí, sólo actuando absurdamente será posible salir de este absurdo cotidiano en que se ha transformado la vida civilizada<sup>124</sup> (por más que parezca que esa es justamente la manera en la que razonaría un loco... si es coherente tal sentencia). No hace falta más que fijarse en capítulos como el 10 o el 20 (“El método Ollendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio” y “La Priapiada”; pp. 185-202 y 445-467,

---

123 “Estaban los tomatitos/ muy contentitos,/ cuando llegó el verdugo/ a hacerlos jugo.../ ‘¡Qué me importa la muerte/ – dicen a coro–/ si muero con decoro/ en las conservas Del Fuerte” (p. 249). Esta versificación publicitaria fue realmente compuesta por Del Paso, durante su estadía en ciertas agencias dedicadas a estos menesteres. El onceavo capítulo de la novela, valiéndose de una intertextualidad gulliveriana del texto de Swift, es un periplo de Palinuro de corte completamente autobiográfico, en el cual, el autor se burla de sí mismo (con lujo de humor negro y *policromático*), de su pasado como *copy writer*. Sin embargo, es mucho más que sólo eso lo que entraña este episodio. En breve, se le hará un examen profundo.

124 La frase, textualmente, reza: “Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito”, y fue acuñada, desde luego, por el Cronopio Mayor, Julio Cortázar (*Rayuela*, capítulo 23, p. 139; ed. de Punto de lectura, España, 1963, tercera edición, 2002).

respectivamente) para verificar que esta *po-ética* posee una raigambre muy fuerte en el proyecto narrativo que Del Paso ofrece en esta novela.<sup>125</sup>

Y, en fin, antes de pasar de lleno a la tercera y última parte (subdividida en dos, claro, como en los segmentos anteriores) de esta tesis, permítaseme ahondar un poco en torno al Absurdo, ingrediente crucial del *Palinuro de México*; bueno, en torno al absurdo y a otro personaje que tiene algunos puntos en común con Palinuro y el cual, rescatado por uno de los mayores librepensadores del siglo pasado, ejemplifica de manera alegórica la errática conducta del hombre contemporáneo: desde luego, hablo de Sísifo y de Camus. Aunque el tema principal del libro *El mito de Sísifo* (1942) es el hombre atrapado en su cotidianidad y la vorágine de contradicciones ontológicas que lo sustentan y menoscaban a la vez, día con día, y si bien Palinuro participa de muchas de estas taras –sobre todo al trabajar en las agencias de publicidad y sufrir una terrible cosificación, como enseguida se verá–, me interesa en primera instancia referir de manera rápida qué ocurre en el mito propiamente dicho de este personaje y trazar los paralelismos entre éste y ambos Palinuros.

Sísifo –según la versión homérica de su mito– fue el hombre más astuto de Grecia, tanto así que engañó y encadenó a la Muerte, burlándose de ella y viviendo por más tiempo del que los dioses le habían destinado (¿y qué es la ciencia de la medicina, que tan devotamente aspira a practicar el Palinuro mexicano, sino una serie de ardidés para engañar a la Muerte?); tras ser ésta liberada por

---

125 En su discurso de ingreso a El Colegio Nacional, en 1996, don Fernando expresa el porqué de su determinación y responsabilidad como creador literario y sus principios al escribir sobre y cómo lo hace: “¿Y para qué [...] empeñarse en escribir más poemas, en pintar más cuadros, en componer más música, en elaborar nuevas filosofías? Por una parte, porque pesa sobre el verdadero artista una dulce condena: no puede escapar a su destino, si su destino es la creación de objetos artísticos. Por otra, ningún ser humano tolera una dosis muy grande de realidad. Gracias a eso, nos es dado enfrentarnos cada mañana a cada nuevo día como si fuéramos a vivir mil años y no a morir diez minutos después y, de espaldas al absurdo cotidiano y perpetuo, continuar con lo que a esta vida vinimos a hacer. [...] se pensó que gracias al progreso de la ciencia el mundo, y con él la humanidad podrían sobrevivir, en efecto, miles y miles de años, esa ilusión duró lo que un abrir y cerrar de ojos: los cerramos a la miseria de nuestro destino, los abrimos enseguida a las calamidades que nosotros mismos hemos inventado: la inminencia de un holocausto nuclear o la destrucción de nuestro hábitat [...] acepto este reconociendo en nombre, por ejemplo, de aquellos poetas jóvenes cuya muerte prematura aniquiló su talento, truncó su obra y los condenó al silencio. Ante este silencio, el silencio total, [...] ¿no deberíamos tener, aquellos de nosotros que aún conservamos lucidez y fuerzas, aquellos de nosotros que, quizá sin merecerlo, aún estamos vivos y con el alma abierta a la vida y sus milagros, no deberíamos avergonzarnos de nuestros silencios?”. Fernando del Paso, “Yo soy un hombre de letras”, en Alejandro Toledo (comp.), *Op. cit.*, pp. 299-301.

aquéllos y reclamar la vida de Sísifo, el sagaz hijo de Eolo –o del mismísimo Ulises, según otras versiones– le ordenó a su esposa que no sepultara su cuerpo y que lo arrojara a la plaza pública, y así, cuando llegó al inframundo, Caronte que es el barquero encargado de cruzar las almas del mundo de los vivos al de los muertos, no pudo llevarse a aquél al descanso eterno, pues su cuerpo no recibió sepulcro (misma suerte que corrió el Palinuro virgiliano); Sísifo consiguió permiso para regresar a la tierra y castigar a su mujer, mas por supuesto que una vez que volvió a este mundo, huyó y se dedicó a gozar de la vida muchos años más, burlando de nueva cuenta a la Muerte. Cuando por fin fue remitido al averno, la pena que lo aguardaba por su crimen era el más pesaroso e inútil de los trabajos: empujar una enorme piedra cuesta arriba por una pronunciada pendiente y, tan pronto como alcanzaba la cima, la roca caía cuesta abajo y Sísifo debía recomenzar la tarea (a usanza del Palinuro delpasiano en varios momentos, pero sobre todo, arrastrándose por la escalera para *renacer* como símbolo; ahora se llegará a eso); fue condenado a desempeñar esa labor durante toda la eternidad.<sup>126</sup>

Tras ponderar filosóficamente el por qué de las pasiones humanas y la *validez* o no de adoptar una determinación suicida como medida de escape ante el *taedium vitae* que, una vez tomando conciencia de lo absurda que es la existencia tal como la asumimos, impregna cada aspecto de nuestro discurrir, Camus concluye que –como siempre, y en resumidas cuentas– el libre albedrío del hombre y su pericia o incapacidad para resolver el Absurdo ha de determinar su decisión. Pues bien: nuestro Palinuro también se asume inmerso en esta *lógica desgonzada*, pero en lugar de sumirse en el pesimismo desazonado, busca y consigue *darle la vuelta* y hacer del Absurdo, no sólo un medio llevadero de vida, sino un eje en torno al cual tramarla de punta a cabo. Y como otra de las tantas paradojas en su(s) vida(s), echa mano de *algo* para conquistar su opuesto. Las cosas se le dan, al libro y al personaje, más o menos así:

---

126 Este mito es, desde luego, referido por Camus hacia el final de su magnífico ensayo, planteando a Sísifo como “el héroe absurdo”. Albert Camus, *El mito de Sísifo* (1942), Alianza Editorial, Madrid, 2010 (trd. Esther Benítez), pp. 153-160.



## 1) Vidas, obras y muertes de Palinuro

Al igual que las grande obras, los sentimientos profundos siempre significan más de lo que conscientemente dicen. [...] Eso les da más facilidad para realizar esa obra, al igual que percibir la absurdidad de la vida los autorizaba a hundirse en ella con todos sus excesos.

Albert Camus, *El mito de Sísifo*

De la errancia por las Islas Imaginarias a los escombros barrocos de la casa de enfermos, la última de éstas, existe un ciclo constante y podría parecer que eterno, el cual se abisma hacia un tendiente bucle infinito. Pensemos en el libro, en tanto que objeto físico, como un mapa que da cuenta de una ruta por la que transitar dentro de los eriales de nuestra mente: terreno fértil donde puede cultivarse y crecer una selva tan prolija como la mismísima Amazonia, o quedarse en la llaneza árida de la apatía del mínimo esfuerzo. Así, este mapa no sólo marca el camino a seguir, sino que *lo hace al andar* de la mano (o vista) del narratario, pues la novela sólo cumple cabalmente con su propósito al insertarse dentro del panorama intelectual y sensible del lector (recuérdese la tercera de las *mimesis* ricœurianas: la narración alcanza su completitud únicamente cuando el lector la transita en el tiempo, suyo y de la obra, y la asimila como parte de sí mismo. Véanse pp. 48-50 de este trabajo). Así pues, el viaje o recorrido inicia por la portada: puerta que se abre para darle la bienvenida más efusiva a quien esté dispuesto a cruzar el umbral.

Si bien es una verdad incuestionable aquella proverbial frase de que *nunca se debe juzgar un libro por su portada*, para el caso conciso de *Palinuro de México* quizá convendría replantearse esto con un poco más de calma. Conviene, además, tener bien presente en este punto que, al igual que el mismo Palinuro, Del Paso también profesa una vocación pictórica encomiable.<sup>127</sup> De su faceta de dibujante y

---

<sup>127</sup> *Castillos en el aire* (FCE, España, 2002), por ejemplo, es un precioso volumen que contiene una serie de dibujos, acompañados por pequeños poemas en prosa, que ilustran justamente lo que su título alude. El libro es un claro homenaje al gran artista plástico holandés M. C. Escher, y es palmaria la influencia de éste en la estética delpasiana, no sólo en el ámbito pictórico, sino que incluso es posible aventurar que en sus obras literarias (en *José Trigo* es ostensible, pero sobre todo en

pintor, destaca la serie de lienzos titulada *Destrucción del orden* (1991-1992). Y esto viene a cuento porque precisamente tres de las ediciones de *Palinuro de México*, la de Joaquín Mortiz (1980, primera en México), la de Diana (su quinta impresión, de 2003) y la de Punto de Lectura (2007),<sup>128</sup> están ilustradas en su cubierta por piezas de la serie aludida (el resto se pueden apreciar en una edición del libro de poesía de don Fernando, *Sonetos del amor y de lo diario*, COLNAL, 2016). Pero concentrémonos en los rasgos que pueden apreciarse en esta terna de cuadros, los cuales, como también resulta obvio, se han dispuesto al inicio de cada uno de los tres capítulos de este trabajo: son las *fig. 1* (p. 20), *fig. 2* (p. 52) y *fig. 3* (p. 83).

Por supuesto, mis dotes para justipreciar una pintura (ya no digamos hacerle una interpretación crítica), se basan únicamente en mi limitada percepción y muy individual sensibilidad, por tanto, los juicios subsiguientes podrían parecer por completo disonantes a los que por lo común se hallan en una galería, museo o pinacoteca (y, por desgracia, no fui capaz de encontrar ningún texto elaborado por un especialista que versara sobre la obra plástica de Del Paso), si bien confío en que no suene descabellada o arbitraria, pues procuraré apegarme *sólo* y estrictamente a lo que se aprecia en los dibujos; me enfocaré solamente en sus rasgos en común. Así, la constante que me resulta más llamativa es sin duda el manejo del colorido y las figuras geométricas que de éste se componen; la organización de todo el espectro cromático, dispuesto en imágenes multiformes, entre las que destacan óvalos, hélices, bucles y

*Palinuro*): lo laberíntico e intrincado que tanto confunde y fascina; la multiplicidad de perspectivas (y/o lecturas), que dependiendo del enfoque con que se mire puede apreciarse tal o cual matiz; el efecto de los fractales –Palinuro y Yo, por ejemplo, quienes poseen la misma *figura*– que crecen y desarrollan progresiones de sentidos ambiguas, abismales y, en fin, otra amplia gama de aspectos y paralelismos que bien podrían analizarse, si el espacio lo permitiera; mas me atengo sólo a esto para no abonar disertaciones fuera de lugar.

128 En la página legal de esta última editorial, figura como *La música de las esferas* (1992), y no como *Destrucción del orden*, el título de la serie pictórica a la que pertenece el dibujo de la portada. Una edición más reciente del FCE (2012) recupera la ilustración de la cubierta original de Joaquín Mortiz (y asimismo, de la contraportada, donde en la edición del 80 se ve a un joven Fernando del Paso, posando sentado para la fotografía, y para esta nueva edición, el escritor ya entrado en años volvió a prestarse para recrearla, con indumentaria similar y la misma corbata estampada con naranjas). En esta no figuran especificaciones, aunque asumo que este dibujo, si bien similar a los demás, pertenece a la otra serie aludida. Enlace virtual a las portadas: [https://mx.images.search.yahoo.com/yhs/search; ylt=A0LEVjvVuxJZ73gA3vfv8wt.; ylu=X3oDMTBsa3ZzMnBvBHNIYwNzYwRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw--? adv\\_prop=image&fr=yhs-ddc-linuxmint&va=palinuro+de+mexico+portada&hspar=ddc&hsimp=yhs-linuxmint](https://mx.images.search.yahoo.com/yhs/search; ylt=A0LEVjvVuxJZ73gA3vfv8wt.; ylu=X3oDMTBsa3ZzMnBvBHNIYwNzYwRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw--? adv_prop=image&fr=yhs-ddc-linuxmint&va=palinuro+de+mexico+portada&hspar=ddc&hsimp=yhs-linuxmint) [Consultado el 18/05/16]

espirales *psicodélicas* –a falta de un adjetivo más preciso–, los cuales contrastan con los en apariencia más sobrios patrones cuadrículados a blanco y negro, que recuerdan tableros de ajedrez. Sin embargo, estos últimos son motivos que dan la sensación de ser absorbidos por la vorágine iridiscente, asimilados al dinamismo orgánico que la ilustración transmite (en definitiva, creo que nadie afirmaría que en ninguna de estas tres portadas impera lo estático: en un ejercicio de libre asociación frente a estas obras, vislumbro huevos, rebanadas de fruta, hongos y también espejos, banderas y la referida tabla de ajedrez); esto en lo tocante a las portadas de las ediciones de Diana y Punto de Lectura (figuras 2 y 3, respectivamente). En cuanto a la de Joaquín Mortiz, recuperada por el FCE (fig. 1), me parece la más *orgánica* de todas: si bien comparte algunos de los rasgos recién aludidos, este es un orbe revestido de enredaderas que contienen elementos y fragmentos disímiles, el cual aparece enraizado o brotando de algún lado en su parte inferior y rematado en la superior por una fisura como de cáscara de cítrico reventado, por la cual aparentemente todo el contenido amenaza con salir (¿o será que por ahí, más bien, se ha llenado ese globo vegetal, incluida la esfera rojiza y también ajedrezada de su centro?), pues las separaciones en la brecha dan la impresión de ser alas que buscan remontar el vuelo, como otro castillo (¿el de Bouchout?) aún sin construir, en el aire o las nubes que rodean la órbita de los trazos.

En fin, todo este –pésimo– culebrón de alegatos interpretativos se traduce en que, desde su portada, antes de siquiera iniciar el texto, la novela da ya una pauta clara, signada por su mismo autor, del tipo de lector que idealmente se buscaría para penetrar a fondo en sus insondables confines; un receptor *afín* a esta estética, capaz de encarar el reto deparado; para algunos de éstos, lo que están por escudriñar serán pampas, para otros sertones o desiertos floridos, plagados de oasis alucinantes... y para algunos otros, lectores acaso más convencionales o *simplemente* ortodoxos, meras dunas en las que se perderán inexorablemente.<sup>129</sup>

---

129 Tomando por descontado las dificultades para entablar un pacto de lectura cabal y formar mediante ésta a un lector modelo (véase nota # 69), definitivamente hay personas para las que esta obra *no* es apta –o será más bien *al vés-re–*, para quienes sencillamente Del Paso no escribió. Tal es el penoso caso de Gonzálo Martré, quien opina sobre *Palinuro*:

Amén de los lectores y críticos, un hecho innegable es que *el colorido* apenas inicia en la portada: al interior de la novela, las imágenes y fastuosos paisajes verbales, salpican tonalidades y pigmentos al por mayor; las escenas rebozan de viveza tornasolada. Para muestra basten recordarse dos de los segmentos más hilarantes de la obra: el capítulo 16, “Una misa en technicolor” (que ya sólo con el título ilustra lo dicho; aquí Palinuro, Molkas y Fabricio como el mago-cirujano-oficiante, llevan a cabo una misa, ya no negra, sino iridiscente, con el cadáver de una joven hurtado del anfiteatro; pp. 338-360) y el ya referido capítulo 23, “La Cofradía del Pedo Flamígero” (donde Palinuro y Yo batallan en una singular gesta cuyas armas son sus propias flatulencias incendiadas, las cuales destellan en una muy variada gama de colores; pp. 532-548).<sup>130</sup>

---

“Fernando del Paso piensa que la literatura es atosigar al lector con datos ‘cultos’. A cada párrafo lo asalta con alguna exquisitez enciclopédica y así, el libro crece innecesariamente, atravesado por un desfile interminable de personajes que arrojan cada uno un pesadísimo fardo de información sobre tal o cual actividad que los destacó en la vida, azotando implacablemente las neuronas del lector, quien avisado a la décima página de que la novela está infestada con tales ‘golpes de cultura’ especialmente médica, comienza a saltarse renglones, después párrafos, luego páginas... y muy pronto capítulos. (...) Al llegar a la página cien, uno se da cuenta de que es una novela alevosamente planeada para aburrir al lector”. Gonzalo Martré, “El 68 en la novela mexicana, [sic] *La Palabra y el Hombre*, 53-54 (enero-junio 1985): 21. Citado por Inés Sáenz, *Op. cit.*, p. 108, *infra*.

Fuentes, casi burlescamente, parecería responder a críticos de esta ralea: “La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico. Cabrera, Saiz, Agustín y Puig nos indican dos cosas. Primero, que si en América Latina las obras literarias se contentasen con reflejar o justificar el orden establecido, serían anacrónicas: inútiles. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, un orden posible, contrario al actual. Y segundo, que las burguesías de América Latina quisieran una literatura sublimante, que las salvase de la vulgaridad y les otorgase un aura “esencial”, “permanente”, inmóvil. Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura.” Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 31-32.

130 Cito brevemente para *ilustrar* ambos pasajes: “los pechos blancos de la mujer comenzaron a rebosar su savia de color: como leche de rosas y fresas la del seno derecho; como crema de azul cielo la del izquierdo. De los labios, [...] le escurrió un hilo de saliva amarilla como el ámbar. [...] de sus ojos se desbordaron las lágrimas violetas que se deslizaron por sus mejillas blancas y hasta los encajes blancos de la almohada blanca” (p. 360); “Y del culo de Palinuro salió una fulguración roja y ardiente. [...] ‘¡Batalla de Lepanto!’, exclamó y se soltó un pedo verde y luminoso en forma de tirabuzón. [...] un surtidor de luz amarilla subió a lo alto y cayó sobre los hombros de los turistas transformado en lluvia de chispas. [...] Y los hubo también opalescentes y jaspeados, magentas y solferinos, [...] pedos pardos y pedos morochos, pedos azul celeste y pedos con rosicler” (pp. 537-538). Episodios como estos, y otros en que se cuentan actos aún más atroces, que podrían ‘afrentar al buen gusto’, son otro de los principales factores por los cuales este no es un libro *apto para todo público*, e incluso alguien podría sentirse incómodo o agraviado con su lectura; por ejemplo en el capítulo 20, “La Priapíada” (pp. 445-467), que tiene mucho en común con los recién aludidos y es acaso el más soez, obsceno –y divertido!– de la novela: los tres alegres amigos aspirantes a médicos, cercenan los penes de tres cadáveres de la morgue y en la sección de perfumería El Palacio de Hierro, ataviados con gabardinas, ejecutan el consabido acto del exhibicionista, e incluso Molkas va más allá, cortándose el miembro ajeno con unas tijeras, frente a un escandalizado grupo de señoras adineradas.

Siguiendo los hilos apenas tendidos, el de los colores y la algazara que enarbolan, la urdimbre desemboca en un par de rasgos ya tocados de refilón, mas que ahora habrá que profundizar en su justa dimensión. Otro de los elementos que destacan por su colorido es el chaleco de rombos que usa a todas horas Palinuro; uno muy parecido al que vestiría un Arlequín, y el mismo que usó para torear al tanque que lo arrolló el día de su muerte como personaje ficticio y burlesco, para ascender –como a rastras, por una tortuosa escalera– a un estatus de símbolo y de héroe; tras una batalla que, a diferencia de la anteriormente aludida, tuvo poco de festiva y mucho de luctuosa. Sí: ha llegado el momento de analizar el segmento teatral de la novela; el capítulo 24, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia” (pp. 548-622), otro y tal vez el más evidente ejemplo de la dualidad imperante en la obra.

Lo primero que salta a la vista en esta parte es la división del escenario entre la realidad, que “*está allá, al fondo. [...] [en] el segundo plano del escenario*”, y la fantasía que “*congela a la realidad, que la recrea, que se burla y se duele de ella, y que la imita o la prefigura*”, y que además, “*no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio*”, a la cual, obviamente, “*Le corresponde el primer plano del escenario*” (p. 548); de tal suerte que los personajes de la novela, quienes interactúan en el plano real, tienen su contraparte en el plano fantástico, con los personajes tipo de *La Commedia dell’Arte*, (otro revés en la contienda *Fictio vs. Factum*) donde el rol de Palinuro es, por supuesto, el de Arlequín. Sólo me centraré en este personaje –o más bien, en estos dos personajes–, en los atributos comunes que convergen y contrastan conforme la obra teatral avanza (mientras Palinuro conquista peldaño a peldaño los cuatro pisos y Arlequín es burlado y humillado de mil maneras), aunque claro que siempre manteniendo en mente con el desarrollo y desenvolvimiento integral del protagonista a lo largo de toda la obra novelística, para hacer las observaciones pertinentes.<sup>131</sup>

---

131 Antes de concentrarme de lleno en lo tocante al personaje, hay un par de aspectos interesantísimos que no pueden pasarse por alto, advertidos por Antoine Rodriguez: “La obra de teatro, que supone un cambio virtual de receptor –pasamos de un receptor individual (el lector) a un receptor a la vez individual y colectivo (el público)– introduce en el discurso narrativo una serie de cambios. La narración se transfigura en un texto dramático cuyo estatuto es doble: combinación de texto didascálico y de texto dialogal. [...] Frente al discurso narrativo de los capítulos anteriores, la obra de teatro introduce

Si se observa a todo personaje<sup>132</sup> como un corpus semántico, que se va componiendo desde la primera página hasta su última aparición en la novela, cuyos rasgos le son dados por su conducta, sus parlamentos, sus actitudes y demás características que lo plantean como un ente de ficción en toda su complejidad, el cual aparece y va creciendo para el lector, según éste se lo figure en su mente; si se atiende a este planteamiento con Palinuro como referente, es en este momento cúspide de la obra, antes del *desenlace* (aunque acaso sería mejor decir *culminación*), donde se lleva a cabo una Evolución notoria, clave, que lo dimensiona no ya como un personaje redondo –plano nunca fue: su realce ontológico en la ficción cobra volumen desde un principio–, sino que incluso podría llamársele *esférico*. Esto debido a que si se toma en cuenta el periplo vital del protagonista (aunque en la novela su biografía no se maneje de manera cronológicamente lineal), de ese niño alegre criado junto con su prima por un abuelo, un tío y una tía con humor e imaginación mayores a los de cualquier infante, que luego devino en un adolescente<sup>133</sup> que ya oscila entre la realidad y los sueños, para por fin convertirse en el muchacho dicharachero y jovial que preside la mayor parte de la novela; el estudiante de medicina qui jotizado que, como Alonso Quijano *padece* problemas de identidad, y que también al igual que éste, está enamorado de una beldad equiparable a Dulcinea (en cuanto a lo hiperbólico de su

una ruptura, una especie de explosión discursiva que sirve de significante al estallido del movimiento del 68. [...] A nivel estructural, la obra es definida, en la didascalía liminar como una “obra en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en un desván y varios intermedios sorpresivos”. Desaparece del discurso dramático la división estructural habitual (actos) para convertirse en metáfora espacial de la larga agonía de Palinuro, una especie de agónico viacrucis en el interior de un edificio. [...] La presencia de dos planos paralelos hace que la obra no sea verdaderamente una *Comedia dell’Arte* ni un drama trágico. La comedia, por el uso de personajes arquetípicos con sendas máscaras, aleja la obra de una representación verosímil y la proyecta hacia una representación grotesca de la realidad. El drama, por su fuerte carga “realista”, aleja la obra de una representación meramente grotesca y lo acerca del cronotopo socio-histórico.” En Antoine Rodríguez, “Hibridez discursiva y tratamiento político en *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso”, Artículo publicado en: Antoine Rodríguez et Ignacio Sosa (ed.). *México/Francia 1968: Representaciones e interpretaciones*. Lille: «Ateliers», Cahiers de la Maison de la Recherche – Université Charles de Gaulle Lille 3, 39/2008, pp. 4-5. Enlace virtual: <http://studylib.es/doc/149722/hibridez-discursiva--sexo-y-pol%C3%ADtica-en-palinuro-en---cec...>

132 Parafraseo, para –de nuevo– evitar la excesiva citación, los rasgos elementales que sustentan a un personaje según cualquier tratado de narratología. Aunque claro, ya en este punto me permito ciertas licencias y libertades *propositivas*. Me refiero en conciso a la construcción y tipología más general de los personajes, los llamados “planos” y “redondos”, o bien “simples” y “complejos”; me inclino por la primer nomenclatura, pues conviene más a mis alegatos. Para profundizar al respecto, *Cfr.* E. M. Forster, “Personajes planos y personajes redondos”, en Enric Sullà (ed.), *Op. cit.*, pp. 35-38.

133 Si bien de esta etapa de su vida se habla escasamente, sólo en una ocasión: en la primera mitad del capítulo 19, “Una historia, otras historias”, cuando en un viaje a Veracruz, junto con Estefanía se interna en la cueva de los enanos Vigil, (pp. 427-435).

inalcanzable perfección, si bien para beneplácito de Yo/Palinuro, las consumaciones carnales con Estefanía eran pan de todos los días); alguien, en fin, cuya erudición y sentido del humor marchan muy al parejo, desbordándose a su paso; alguien que se mantiene, pese a los altibajos, en el mismo tenor carnavalesco, casi equiparable al de un prototípico “gracioso” de la literatura (y sobre todo, teatro) del Siglo de Oro español; ese personaje secundario y “plano” cuya función casi exclusiva es mover a risa al espectador/lector, con sus ocurrencias y fugaces apariciones; un mero payaso o ser caricaturesco. Palinuro era así... hasta que alcanza este punto y la realidad lo rebasa, supera y *aplata* en forma de tanque y cuerpo de granaderos, y es cuando todos esos bríos, información enciclopédica, amor –erótico y hacia la medicina– y demás cualidades, que lo planteaban precisamente como alguien bufonesco, cercano en atributos y apariencia al propio Arlequín que *lo* encarna en la fantasía, todos estos rasgos y elementos adoptan un nuevo cariz, una concientización y toma de postura ética y política que lo promueven ya no como un personaje individual, sino como una particularización de la colectividad estudiantil vulnerada, todo lo cual está patente en su discurso mientras asciende la escalera (y ya anticipado desde su incendiario monólogo del capítulo anterior),<sup>134</sup> para al fin, cuando conquista la cima y perece, determinarlo no ya como un personaje gracioso –plano–, sino que lo posiciona a nivel

---

134 La retórica heredada de Fabricio y de Walter (además de la vulgaridad, cortesía de Molkas) le permiten a Palinuro *eleva* este discurso: “Los verdaderos agitadores son la miseria, la ignorancia y el hambre. Los estudiantes nos estamos organizando para acabar con ellos. Las estatuas, como es de esperarse en caso de apuro, han sido testigos. Pero no las estatuas de Londres, hermano, sino las de México: ahora es nuestro turno. [...] Eso quiere decir que nos tienen miedo: los gobernantes conversos, los limosneros que mendigan un poco de unto presidencial, los escritores cenizas que ahogan en el tintero su sed de martirologio [...] Nos tienen miedo, todos, y con ellos los ricos que temen la contaminación de sus herencias y de sus albercas y los que presumen de humillos plutocráticos y los apóstoles asalariados y los líderes campesinos y obreros y los militares veteranos dormidos en los afelpados dogmas de la misma Revolución. [...] se chuparon los dedos olorosos a langosta para conmemorar la derrota de los estudiantes. Pero no, no nos han derrotado todavía. [...] tienen miedo [de] que les putamadremos sus Olimpiadas, acusan a la mala entraña de fuerzas exóticas de tratar de dejar a México desnudo de prestigio ante los ojos y los oídos avizores del mundo, y mientras tanto yo los he visto, yo he visto cómo a los estudiantes los encapucharon a empellón limpio y luego los muy soldados les hablaron golpeado a las costillas con las culatas y los pararon de espaldas a los muros de las escuelas y les gritaron el preparen, el apunten y el fuego de salva sea la Patria, porque todo es posible en la paz. [...] Pero volveremos a organizarnos para acabar con el hambre, la ignorancia y la miseria, y volverán a escucharse los cantos de los estudiantes” (pp. 539-544). La diferencia entre esta contundente perorata y su cotidiana *parlanchinería* es asimismo subrayada por Yo al inicio y al final de la misma: “mi amigo, todavía de pie (más tarde lo vería arrastrándose por el resto de sus días, o quizá sería mejor decir por el resto de sus horas) y con la misma voz (pero no la misma voz de siempre, sino la misma que tendría de entonces en adelante), me dijo, muy serio:” (*Ibidem*).

simbólico y *sinecdótico*, como un héroe y un mártir de aquella aciaga noche del 68. Con todo lo cual, la evolución del “corpus semántico Palinuro”, como ente o personaje de ficción que nunca fue plano y sí bien redondo, se *rotundiza* aún más, alcanzando la improvisadamente llamada por mí, *esfericidad*.

Palinuro, *per se*, bien podría tomarse desde un principio como alguna suerte de ideal poético (y/o delirio esquizofrénico), como los sueños de todo joven, de una generación entera: la plétora sexual, los anhelos de profesionalismo como médico, la militancia política; todo cuanto no se es (y que se desea o teme ser), y que al final queda reducido y extinto por la realidad. La fantasía y arrobamiento románticos quedan hechos añicos por completo (un ejemplo claro de esto se manifiesta en el personaje de El Doctor, vecino de Palinuro, quien lejos de ser el dechado de virtudes que el muchacho proyectaba hacia los profesionales de la gaya ciencia, resulta ser un ebrio incompetente que no atina a brindarle ayuda; de hecho es él, o más bien su contraparte fantástica, El Dottore, quien, muy borracho, finaliza la obra; pp. 558-622). Es entonces, en este penúltimo capítulo teatral, donde todo el peso onírico, fantástico e idealmente poetizado construido a lo largo de la obra viene a *resolverse*; donde se desploman los puntales ficticios que sostenían el muro que separaba realidad de utopía palinuresca, al interior mismo del universo fantástico novelado. Por eso se precisa de la irrupción de otro género que rebase y al mismo tiempo limite los alcances propios de la novela, donde las restricciones son virtualmente nulas; pero al trasladar la trama al escenario, las posibilidades, teniendo que actuarse concretamente en éste y no sólo enunciarse para su representación mental, se topan con las cosas palpables y con su inmanente cortapisa. Sin embargo, aunque los niveles de realidad se diferencian en primer y segundo plano del escenario, al llegar Palinuro al cuarto piso (p. 606 y ss.), ambos se amalgaman y confunden, junto con sus personajes.<sup>135</sup> Esto, en el trance final de agonía de Palinuro,

---

135 La didascalia que cierra el segundo intermedio (“La manifestación silenciosa”) y la que inaugura este último acto o “piso”, rezan: “(Y volvemos a la realidad: Palinuro ha conquistado el cuarto piso) [...] (La realidad, sin embargo, nunca volverá a ser la misma... realidad y fantasía comienzan a confundirse.)”. Enseguida, Palinuro relata cómo fue la represión del ejército y la policía, y cómo toreó a un tanque con su chaleco de rombos de colores, y entonces Arlequín desde la fantasía ejecuta las acciones evocadas, y tanto Estefanía como Yo y El Público, desde la realidad, lo aplauden y gritan



viene a representar una gradación ascendente (que *sube* a la par del personaje arrastrándose por la escalera), una fusión de perspectivas y percepciones en la que Palinuro fenece como personaje para nacer como símbolo y héroe trágico, y la novela –e incluso el funesto episodio histórico– alcanzan un estatuto mítico.

Al igual que su contraparte clásica y original, de la que toma el nombre (el Palinuro primigenio de la *Eneida*; véanse pp. 25-26 de este trabajo), el joven mexicano es ultimado por obra de un ser virtualmente *omnipotente* (no ya un dios greco-latino, sino el gobierno genocida), quien en un acto de extrema coerción, *sacrifica* a un estudiante –alegoría del Estudiantado, de las miles de víctimas– en pos de su hipócrita paz olímpica. Así, el paralelismo entre ambos se ejerce y completa: los dos formaban parte de una tripulación cuyo fin era forjar una patria gloriosa (la de Eneas, Roma, tras la caída de Troya; la de los estudiantes, todos subidos en el mismo barco a la zozobra que es México, una nación sin ignorancia, miseria ni hambre), y cuyo destino, de los dos Palinuros, *fue* ser inmolados, asesinados por bárbaros, para que sus compañeros de viaje lograran llegar a buen puerto y cumplir con la misión encargada por los hados –y por sus propias convicciones–, con lo cual ambos personajes y ambos textos *fundan realidad*: consigue el uno dotar de un origen legendario y apoteósico la fundación de la urbe más grande e importante del viejo mundo, y el otro, en tanto, proporciona y apuntala Fundamentos éticos e ideológicos de peso (mantener al día la memoria histórica, creo, no es poca cosa) para campar sobre las adversidades tiránicas e impositivas, y proseguir en la pugna –batalla eterna, según parece– por un país mejor en todos los sentidos, el cual *quizá* algún día sea posible con la ayuda, esfuerzo y unión del pueblo en pleno.<sup>136</sup>

“¡Oleee!” (pp. 606-609).

136 Fuentes vuelve a la carga con estas medulares declaraciones, cargadas de significado y compromiso integral: “La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario. En América Latina, como en ninguna otra parte del mundo, todo escritor auténtico pone en crisis las certidumbres complacientes porque remueve la raíz de algo que es anterior a ellas: un lenguaje intocado, increado. El lenguaje, de buena o mala gana, nos posee a todos. El escritor, simplemente, está más poseído por el lenguaje y esta posesión extrema obliga al lenguaje a desdoblarse, sin perder unidad, en un espejo comunitario y otro individual. El escritor y la palabra son la intersección permanente, el cruce de todos los caminos del lenguaje. A través del escritor y la palabra, el habla se hace

De tal suerte, el proyecto delpasiano (en sus tres novelas fundamentales y no sólo en *Palinuro*) busca reconvenir la historia nacional y, es más, para esta agitada recta final, no sólo denunciar el funesto episodio de la matanza estudiantil –tragedia muy conocida por cualquier mexicano que se interese por su pasado–, sino hacer mucho más que sólo deplorarlo: poner en jaque la idea de derrota o fracaso que estigmatizó el imaginario colectivo, estremecido y amedrentado a partir de ese día; pues si bien, fueron demasiadas las bajas mortales y los estragos a terceras personas (familiares y amigos de los desaparecidos y muertos, cuyas vidas quedaron asimismo deshechas tras la masacre), la idea que prevalece por sobre el genocidio es la de una esperanza viva, combativa, más que la de un sentimiento fúnebre. Además de la feroz crítica a la institución gubernamental, al Estado en todas sus formas, la consigna de “¡Cada estudiante muerto es una antorcha viva! ¡Cada antorcha viva es un estudiante muerto!” (p. 621), que un grupo de ocho estudiantes (representación de todos los asesinados) repite a coro, me parece, sintetiza de manera muy eficaz y contundente el *sacrificio* de los caídos, quienes, como el mismo Palinuro, fallecieron en este plano terrenal para erigirse como mártires o héroes trágicos, por cuya memoria –que nunca ha de olvidarse–, los ideales en ellos representados perviven e inspiran a no *tirar la toalla*, a conseguir en un día venidero –ojalá que en uno cercano– las justas causas por las que ofrendaron involuntariamente sus vidas. Así, como plantea Leal Rodríguez, una vez más la novela total se opone al totalitarismo, al discurso oficialista que “echa tierra” sobre los hechos, tratando de dar carpetazo al asunto por medio de distractores enajenantes que buscan crear necesidades artificiales, con el fin de mantener bajo control al Pueblo, y así pretenden limpiar –o distraer la atención de– la mierda<sup>137</sup> que ha rebotado los anales de la historia mexicana.

---

discurso y el discurso lengua; pero, también, el sistema del lenguaje se convierte en evento y el evento en proceso. De esta manera, la literatura asegura la circulación vital que la estructura requiere para no petrificarse y que el cambio necesita para tener conciencia de sí mismo. Ambos movimientos se conjugan de nuevo en uno solo: afirmar en el lenguaje la vigencia de todos los niveles de lo real.” Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 94.

137 Ofrezco una disculpa por la *obscenidad*, pero hallo que ningún eufemismo cabe ante esta, nuestra lamentable y mortificada situación: hay que llamar a las cosas por su nombre, decir *lo* que es sin atenuantes.

Y si se trata de armar diatribas y abiertos discursos contra la maquiavélica maquinaria de alienación que se sustenta del *modus vivendi* moderno, en donde priman la vacuidad espiritual y el entretenimiento basura, no hay más que revisar con ojo clínico el onceavo capítulo del libro, “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias” (pp. 202-259). Aquí, como ya se ha mencionado antes (véase la nota al pie # 123 de este trabajo), Del Paso hace auto-escarnio de su antigua profesión como publicista y, echando mano de una gran dosis de humor e ironía, plantea la compulsiva conducta del consumismo que impera en la sociedad actual, en la que todo, *absolutamente todo*, nos es vendido e impuesto como la enésima maravilla imprescindible que mejorará con creces nuestra calidad de vida, cuando en realidad nos está aprisionando en un círculo vicioso de comprar por comprar; una vorágine avasalladora de la que, aparentemente, no hay escapatoria posible, pues vivimos tan inmersos en ella durante nuestra cotidianidad que incluso la agradecemos gustosos, sin percatarnos de que estamos prisioneros en una lógica mercantil, donde más que personas o individuos nos convertimos en compradores e inclusive en la ropa que vestimos, el lugar donde comemos y nuestra ideología se traduce en meros gestos de aceptación –y ostentación– de los productos con que nos saturan y bombardean por doquier y en todo momento. La *libertad*, en este panorama, se ha reducido a la mera elección del color y modelo de *tu* auto, del ingrediente extra para condimentar *tu* comida chatarra.

Todo esto, además de la engañosa retórica y el resto de artimañas audiovisuales de que los creativos se valen para volvernos dóciles clientes que claman por más de su bisutería, es lo que se evidencia en este capítulo. Del Paso nos pone de cara a una radiografía de la estéril dinámica en la que nos desenvolvemos día a día: Palinuro es puesto a prueba y luego guiado por el gerente de la Agencia Encantada a través de una gran cantidad de Islas Imaginarias, que van desde “la isla del nombre propio”, hasta la “isla de los objetos desechables”, pasando por “la isla de la pequeña grandeza humana”, “la isla del alquiler”, “la isla del salario”, “la isla de lo que pudo haber sido”, para culminar

en “la isla de los universales”; en cada una de éstas, Palinuro atestigua *la manera en que funciona el mundo*, y luego participa de este orden, se vuelve parte gestora del andamiaje sobre el cual los tramoyistas-vendedores mueven los hilos de los títeres-clientes (quienes, como puede advertirse fijándose en el solo mote de cada isla, han de comprar cada aspecto de su vida, incluso desde su propio nombre, y las cosas más baratas son las que se pagan con dinero y no con tiempo u otra *moneda* más valiosa); contribuye a la manipulación de las masas, a persuadirlas para adquirir artículos superfluos, inanes; ergo, Palinuro acaba por venderse a sí mismo, abdica de sus sueños, principios e ideales; de este modo, se pierde, cosifica y, de cierta manera, muere una vez más, acaso la primera, pero no la menos definitiva: un deceso espiritual se opera en él.<sup>138</sup>

No obstante, tras fatigarse en la travesía por el archipiélago imaginario (bastante concreto y palpable en sus males, aunque “imaginario” porque nada en estas islas es *real*), después de recorrer todo el orbe seccionado por las imposturas e implicaciones del Mercado, Palinuro –como Del Paso en la vida real– renuncia a la agencia para retomar la senda de ilusiones que otrora abandonara; con esto, el joven se aparta de la vida artificiosa y confortable (que si bien le reportaba una remuneración generosa, implicaba alejarlo de su esencia más íntima) para encarrilarse de nueva cuenta por la senda del arte y volver a hacer gala de su estrafalaria –y auténtica– conducta, recuperando así su verdadera vocación, personalidad, vida, humanidad e, incluso podría insinuarse, su mismísima alma. Esta

---

138 El episodio arranca con una imagen de Palinuro, donde el joven es planteado como alguien en la transición hacia la *madurez* definitiva de la vida adulta, quien ha fracasado tanto como estudiante de medicina, como pintor/dibujante y en las demás actividades que verdaderamente lo apasionan, a las cuales se ve forzado a renunciar para buscar empleo y pagar las muchas deudas de su precaria existencia. Así, se enfrasca en la aventura (llevada con humor, sarcasmo e ironía por el autor, parodia u homenaje al texto de Swift, y sátira autobiográfica) en la cual, tras descubrir que todos los aspectos de la vida están tasados monetariamente y asumir esta Realidad –primera vez que lo aplasta y sobrepasa, sacándolo de su utopía personal–, doblega su voluntad y asume la misión, al laborar para la agencia, de conseguir que el resto de los “consumidores” también sometan la suya a las promesas maravillosas que ofrecen los estrategas de la vendimia. De tal suerte, Palinuro deja de lado el arte (pictórico y médico) para *empeñar su alma* en favor del capitalismo más voraz y en pos de un futuro mejor, de un presente más estable; cosa, sin embargo, que acaba por decepcionarlo. La prueba máxima de esta cosificación puede hallarse en la parte en que éste, tras elegir su nombre, es publicitado como un producto en sí mismo, a tal extremo que se lee: “(Palinuro y medio por el precio de uno) [...] Yo bebo Palinuro, Yo como Palinuro, Yo leo Palinuro; [...] ¡Beba PALINURO!, ¡Lea PALINURO! ¡Fume, coma, orine, cague PALINURO!” (p. 213).

\*(Respecto a “El suicidio filosófico”, algo que viene muy a cuento aquí, *Cfr.* Camus, *Op. cit.*, pp. 43-68).

decisión lo enfila rumbo a “La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos” (capítulo 18, pp. 378-427), trance plenamente onírico durante el cual –como también ya queda consignado arriba–, la Gran Ilusión le es concedida por fin al “doctor Palinuro”: ejercer con diligencia la ciencia médica.

Aquí, por el contrario del episodio recién analizado, la realización profesional más anhelada de Palinuro por fin se concreta, y no obstante, tras recorrer los pabellones de la casa de enfermos (guiado por alguien que, *sospechosamente*, habla y se conduce como él, quien en primera instancia se presenta como el subdirector médico del hospital), de un modo muy similar al despertar de conciencia que vivió en las agencias de publicidad, le sobreviene otra revelación no menos grave que la anterior: la casa de enfermos es el mundo entero, y así como todas las personas son compradores potenciales, todas, también, padecen alguna enfermedad de alguna clase, y se percata asimismo de que la humanidad en su conjunto, el tejido social está igualmente necrosado, y que depende de él hacer algo por ayudarlo; a todos en lo particular y en su conjunto. La estructura formal del capítulo propicia esta sensación integradora que va de lo particular a lo general; está dividido en siete partes y busca, es evidente, generar algún tipo de sinestesia en el narratario, pues conforme Palinuro avanza por los pasillos y alas, va tropezando con estancias –siempre guiado por su *anfitrión*– donde los enfermos tienen padecimientos que propenden hacia alguno de los cinco sentidos (o donde hay un elemento específico que prima sobre los otros); a saber: en el primer apartado, de bienvenida, se habla sobre los tipos de días que hay, mas a partir del segundo, dedicado a los sonidos y ruidos que caracterizan a cada aflicción, el recorrido de cada sala se va focalizando en cada uno de los sentidos de percepción; el tercero es sobre los olores que saturan la clínica, mientras que en el cuarto se privilegia lo visual, sobre todo, el colorido; en el quinto segmento, Palinuro y su guía toman un respiro en la cafetería, donde, sin embargo, la conversación sigue fluyendo en torno a las dolencias, los síntomas y señales que las delatan, con lo cual se continúan estimulando las sensaciones del lector, para de inmediato, en la sexta

parte, enfrentarlo con todo tipo de deyecciones y excrecencias (descritas en su taxonomía por textura, olor, tacto, etc.), pasajes en verdad escabrosos y repugnantes; al final, en la séptima sección, el guía le pormenoriza al doctor Palinuro un sueño de lo más extraño e inquietante (véase nota al pie # 114), del cual se deduce que todo ese trajinar entre convalecientes ha sido una mera alucinación onírica del muchacho, quien se ha desdoblado en su mismo cicerone para conducirse a través del hospital, y finalmente, verse en ese espejo y admitir que es un paciente más de la inmensa casa de enfermos que es el mundo en pleno.

De esta manera, se emplea una gradación de las sensaciones con que el autor *contrapuntea* al lector, valiéndose de la saturación sensorial para conducirlo al estado de ensoñación último (que en verdad es el primigenio e imperceptiblemente constante a lo largo del capítulo); es digno de resaltar, asimismo, que el episodio se inicia con un “Buenos días, doctor Palinuro” (p. 378), y al final del sexto apartado se lee, “Buenas noches, doctor” (p. 407), justo antes de que se inicie propia y abiertamente la narración del sueño, en cuya recta final la voz narrativa anuncia, “Ya amaneció, doctor, y aquí termina mi sueño. Pero... ¿será de verdad mi sueño, colega?” (p. 423); y digo que es algo subrayable, porque el recorrido se da a lo largo de todo el día, la noche y el amanecer del siguiente, con el fin de generar una impresión de completitud, de ciclo cerrado durante el cual el “doctor P.” atraviesa los horarios –o quizá sería más correcto decir los *tiempos*– tanto de la vigilia como del sueño en un lapso ininterrumpido, donde ambos planos, el objetivo y el subjetivo, se fusionan para proporcionar una ilusión conjunta que procura hacer indistinto, incluso para los mismos personajes, un estadio del otro; aun así, es perfectamente discernible para el lector que todo el episodio se trata de una sucesión progresiva de ensueños que culminan en la huida del doctor Palinuro, tras la confesión de que su guía era realmente otro enfermo, lo cual detona la susodicha concientización en el muchacho y propicia su salida de la Isla Imaginaria en la que se había exiliado (ya que ahí podía ser el director del hospital, *vivir* finalmente su sueño) y, por consiguiente, su

retorno a la realidad, donde su militancia socio-política se hará más latente que nunca... y cuyos lamentables resultados ya se han analizado.

Así pues, tras una mala y una buena experiencia recorriendo Islas Imaginarias, Palinuro ha de poner los pies en la tierra –firme– y encarar la Realidad, el panorama crítico por el que atraviesa México, y tomar cartas en el asunto; asumir el compromiso que su contexto le exige. Esta actitud le plantea un sentido renovado a su existencia, mucho menos egoísta y utópico en cuanto a su “evasión de la realidad” –lo que equivale a afirmar que de aquí obtiene una nueva vida–, un camino por el cual ha de transitar hasta sus últimas consecuencias, hasta su *muerte real*. Sin embargo, es asimismo digno de señalarse en este punto (que trata de nacimientos y muertes), que Palinuro no es el primer hijo de mamá Clementina y papá Eduardo, sino el *segundo*:<sup>139</sup> Palinuro Primero fue un óvulo mal fecundado que la esterilidad parcial de su madre no pudo acabar de gestar y tuvo que ser abortado, para que *subsecuentemente* Palinuro Segundo, el héroe de la novela del que tanto se ha hablado hasta ahora, pudiese venir al mundo (pp. 367-369). Y también ocurre que el bebé que bien pudiera nombrarse Palinuro Tercero, producto del amor incestuoso del Segundo y Estefanía, es igualmente abortado, pues muere en el vientre de la prima al octavo mes de gestación (pp. 334-337; en un par de páginas más se ahondará al respecto). Así, las vidas y muertes de los múltiples Palinuros se apiñan en un pequeño montón al margen de quienes fueron y *quiénes* pudieron haber sido; como posibilidad o sueño frente a lo factual y concreto: al final, la balanza se inclina igual entre lo uno y los otros. Y la *cuenta* prosigue con ‘un último elemento a nacer’, no obstante, una pequeña puntualización ayudará a introducirlo y recuperar el hilo discursivo previo.

Hay otra parte de la novela en la cual ambos tiempos (el del sueño y el de la vigilia) se amalgaman de manera homogénea, y en la cual, además, acaso puede hallarse el germen de la actitud rebelde,

---

139 Por fin se cumple la promesa hecha en la nota al pie # 41. Asimismo, remito al “árbol genealógico” de la página 30 de este trabajo para una mejor comprensión de este trecho del mismo.

contestataria y Revolucionaria de Palinuro. Me refiero al relato que el abuelo Francisco le hace a éste de niño, en el capítulo 21, “Una bala muy cerca del corazón y consideraciones sobre el incesto” (sólo la primera mitad, pp. 467-477); aquí, el anciano le cuenta a su nieto –refiriéndose a sí mismo como “el capitán”, “el mayor”, “el coronel”, “el gobernador” conforme avanza su historia, y no como yo, es decir, desdoblado a su vez en la tercera persona correspondiente– de la ocasión en que el general Villa iba a “fusilar a un gringo viejo”<sup>140</sup> (p. 469). Este episodio combina la lucidez y el ensueño, echando mano del pretexto hiperbólico de que el capitán llevaba dos, cuatro, siete y hasta nueve días sin dormir (llegando incluso a exagerarlo tanto como para afirmar que fueron meses y años, o así al menos lo percibía él, debido al cansancio), cabalgando y cumpliendo las diligencias que le mandaba Villa; si bien, admite que dormitaba a intervalos, cosa que lleva a pensar que, una vez más, los planos de la realidad y el sueño se entremezclan, idea que se refuerza con la súbita aparición de nieve en el interior de la tienda del Centauro del Norte, quien le ordena que interroge al prisionero gringo.<sup>141</sup> Tras enterarse de su nombre (que se mantiene en secreto, pues sólo se lee “Fulano de Tal” y “así y asado”, pp. 471-472) y de que no es espía sino periodista y escritor, el capitán comienza a sentir simpatía por el prisionero, fuman y conversan; el gringo le dice que quiere reescribir una de sus historias, que trata acerca del sargento Parker Adderson, quien al ser sentenciado al paredón, “comenzó a llorar y gritar

---

140 Desde luego, y pese a que nunca se explicita, Del Paso alude aquí a la ya legendaria efigie del escritor norteamericano Ambrose Birce, personaje rescatado también por Carlos Fuentes en su novela titulada justamente *Gringo viejo* (1985), quien constituye un auténtico mito dentro de los misterios sin resolver del ámbito literario, ya que desapareció sin dejar rastro alrededor de 1913. Lo último que se supo de él es que había cruzado la frontera estadounidense hacia México, con más de setenta años de edad a cuestas y la firme intención de unirse al ejército villista; sin embargo, su destino último es incierto, y muchos sostienen (escritores, sobre todo, que como Del Paso se inclinan a creer y a narrarlo así) que fue fusilado por Villa, pues éste lo creyó un espía de Pascual Orozco.

141 Primero el capitán (es decir, el abuelo Francisco) declara que “Comenzaba a nevar dentro de la tienda de mi general”, y el propio Pancho Villa rezonga molesto, “Ah qué nieve ésta, ah qué nieve ésta, carajo”, y la sacudía a manotazos”, pero luego, cuando el capitán se ofrece a ayudarlo a sacudirse, Villa brama furioso, “¿Qué chingaos está usted diciendo, capitancito? Si me vuelve usted a carnear, me lo fusilo’. ‘No, mi general, no. Me quedé dormido, y estaba soñando”, porque “el capitán llevaba casi seis días sin dormir, y estaba soñando que caía nieve, como aquella vez que cayó de verdad en la Sierra de las Nieves que por eso se llama así”; por lo cual el lector puede deducir que la nevada es un producto onírico, sin embargo, tras darle la encomienda de interrogar al gringo viejo, vuelve a surgir la queja, “Ah qué nieve ésta, ah qué nieve – decía Villa–. No me deja ver Madrid, no me deja” (pp. 469-470), con lo cual, vuelve a surgir la duda, fomentada conforme avanza el relato, entre si lo que se narra es fidedigno o un mero sueño.



como una mujer, y a implorar el perdón del general” (p. 475), y luego apuñaló cobardemente al capitán responsable de ejecutarlo; acto seguido le entrega un puñal al capitán/abuelo/narrador y el libro donde viene el cuento que quiere volver a escribir. Cuando Villa le ordena al capitán que lo fusile y éste se rehúsa, el general lo manda a un arraigo de veinte días a pan y agua, y se dirige él mismo a ultimar al gringo; y cuando por fin puede descansar, el capitán “se quedó dormido como un tronco y comenzó a soñar. Soñó que iba en su caballo [...] y que a su lado iba el fantasma del gringo viejo, [...] ‘Dejó de nevar’, dijo el gringo. ‘Dejó de nevar’, repitió el capitán como un eco. [...] y yo no me atrevía a preguntarle al fantasma del gringo viejo si había tenido tiempo, si había tenido valor, si había tenido güevos de reescribir su historia” (pp. 476-477).

Es destacable que en este último tramo de la anécdota, el capitán/abuelo/narrador se refiera a sí mismo, por fin, en primera persona: ese *yo* que no se atreve a preguntarle al gringo funge como un rasgo sintomático de la ‘hibridación’ de narradores, pues el abuelo siempre mantuvo la distancia extradiegética en su relato a través de la tercera persona encarnada en el capitán, para en el desenlace *inmiscuirse* de primera mano –y persona–, lo cual representa, en otro orden, la misma idea de fusión de planos onírico/real (que también se manifiesta con la mención del cese de la nieve), ya que a pesar de que el lector sabe desde un principio que el capitán al que alude el abuelo es él mismo de joven, la forma en que está dispuesto el relato invita a ejercer una separación entre ambos personajes, para al final conjugarlos en uno solo. Este recurso está usado muy astutamente aquí por Del Paso, ya que en este segmento casi autónomo de la novela (si bien no se trata de un “trozo suelto”, no guarda una relación estrecha con el resto del libro, es un episodio narrativo con valor independiente, redondo en términos narrativos; casi un cuento *per se*),<sup>142</sup> el punto medular es el valor que presumiblemente demuestra el gringo viejo que, puesto en la misma situación de uno de sus personajes (el sargento

---

142 Así lo pondera Alejandro Toledo, pues recupera este pasaje, “Una bala muy cerca del corazón”, en su libro compilatorio, *Cuentos dispersos*, naturalmente, de Fernando del Paso (UNAM, México, 1999).

Parker Adderson), afronta él mismo la muerte con gallardía, redimiéndose así del destino pusilánime que le había deparado al protagonista de su ficción. Ergo, tanto el abuelo/capitán como el gringo/Adderson, de alguna manera, *entran* en sus historias y logran *darles la vuelta*: el gringo se absuelve de la cobardía ajena, y el abuelo/capitán puede despedirse del fantasma de aquél, cosa que no tuvo ocasión de hacer, ya que Pancho Villa lo confinó al arraigo por negarse a ejecutar al presunto espía. Con esto, Del Paso pone de relieve una vez más la posibilidad que tienen sus personajes para reescribir sus derroteros, así como para cruzar la línea entre la ficción que se ven obligados a vivir y la que ellos mismos son libres de escribir, pues como dice el gringo viejo, cuando le niegan papel y lápiz y afirma no necesitarlos, “Las historias se escriben de muchas maneras” (p. 473).

Y ahora bien, para cerrar esta primera mitad del último capítulo de esta tesis, pasaré también al último de la novela, “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo” (pp. 622-647). El afán totalizador no puede ser más evidente en este punto culminante (el título del capítulo 25 y final lo dice *todo*); para entrar de lleno en el análisis de la insondable Totalidad y su representación estética cristalizada en las palabras de esta obra, retomaré el hilo del discurso apenas tramado: la voz del abuelo Francisco, que es la encargada de cerrar magistralmente el *Palinuro de México*. Al principio y en su mayor parte, este episodio es narrado por Yo (arranca: “Yo juré que iba a encontrar a mi prima así fuera en el fin del mundo”,<sup>143</sup> y continúa en este tenor, contando más proezas sexuales y amorosas protagonizadas con Estefanía), pero la fracción postrera está referida por el abuelo Francisco, y es nada menos que una larga relación de muy variados personajes de la literatura universal, quienes de boca en boca se transmiten la noticia de que Palinuro está a punto de nacer:

---

143 Este juramento es de vital importancia pues denota que Estefanía *se perdió* en algún momento y por alguna razón. Al cabo de algunas páginas elaboraré una pesquisa con una hipótesis acerca de lo que pudo haber ocurrido para que la prima se ausentara y Yo tuviera que emprender su afanosa búsqueda.

Y en esto estábamos, cuando nos avisaron, Palinuro, que estabas por nacer. A tu abuela Altagracia le dijo Robin Hood.

A Robin Hood se lo dijo Lady Windermere.

A Lady Windermere se lo había dicho el Conde de Montecristo.

Al Conde de Montecristo, las dos mitades del Vizconde.

A las dos mitades del Vizconde, las dos mitades de don Próspero.

[...] Y entonces Simbad el Marino le dijo al Capitán Veneno que le contó al Capitán Sangre [...] que le escribió a Sherezada que les dijo a Bertoldo Bertoldino y Cacaseno que le hicieron señas con banderas al Robinson Suizo que tomó un avión para avisarle a Zazie que se salió del metro para decirle a Ana Karenina [...] y le contó a Leopoldo Bloom que compró un riñón de cerdo y le contó a Damián [...] que le dijo a José Cemí que le contó al Corsario Negro [...] que le dijo a José Trigo que le dijo a Pablo y Virginia que le dijeron a Romeo y Julieta [...]

Y a la Eva futura se lo había dicho el general que tenía un ojo de vidrio a quien se lo había dicho el ex diputado Fournier a quien se lo había dicho su mujer tras jalar el hilo rojo que iba de su cama al dedo gordo del pie derecho del ex diputado [...] de modo que el ex diputado Fournier comenzó a soñar que jalaba otro hilo que iba de su cama al dedo gordo de Rip Van Winkle y al dedo gordo de Endimión y de Fosca y de otros dormilones famosos, y entre ellos estaba yo, tu abuelo Francisco, y nos despertamos por un rato para venir a ver cómo nacías y de paso le dijimos a [...] Pedro Páramo que le dijo a Fantomas que le dijo a Tom Sawyer [...]

Y llegaron, para verte nacer, el Barón D'Ormesan y los txalqs de tres tentáculos y tres ojos y los trífidos y el Horla de Maupassant [...] y Alicia en el País de las Maravillas ilustrada por Tenniel, y Lisístrata ilustrada por Beardsley, y Don Quijote ilustrado por Doré [...]

Y yo, tu abuelo, tu abuelísimo Francisco, te dije: Ven, ven conmigo y vamos a montarnos en el corcho de una botella de champaña para que veas, desde las alturas, que ya para estas horas la casa se había convertido en un barco, [...] chocamos con el Arca de Noé en donde venían para verte nacer todos los animales de la granja de los animales de Orwell [...] y lanzando un gran chorro de agua, la ballena blanca Moby Dick.

[...] ven y contempla desde aquí arriba la casa donde naciste. Ven y contempla a tu prima Estefanía. [...] Ven y ve cómo está lleno de amor por ti mi pecho homérico. [...] Ven a verte nacer. [...] Ven y ve a Flavia que te trae un botellón de agua recién llovida. Ven a verte nacer. [...] Ven y ve cómo murió tu tío Esteban en una cámara de oxígeno desde la que fue diciéndoles adiós a los caminantes que iban a Vladivostok. Ven a verte nacer. Ven y ve cómo el doctor Latorre te pesca al fin con su langosta de plata por la aletilla de la nariz o de una oreja helada para sacarte del invierno materno.

Y avísale al sargento Parker Adderson mientras esté vivo.

Avísale Grabinoulor, el viajero de todo el tiempo y todo el universo.

[...] Y avísale al espíritu de Fausto que cabalga por los espacios. (pp. 642-647)

En esta kilométrica cita es posible observar varios aspectos harto interesantes; empezaré por mentar el más obvio: la saturación de personajes que se nombran es de lo más disímil entre sí, pese a que hay ciertos rasgos en común entre ellos (por ejemplo, “las dos mitades del Vizconde, las dos mitades de don Próspero”), con lo cual se aspira a cubrir e interconectar la mayor cantidad de literatura posible, indistintamente de la tradición, la época, la lengua o la nacionalidad de procedencia; y es igualmente

destacable que los personajes canónicos y consagrados alternan en el mismo grado y tónica con los de las novelas delpasianas (y digo *las* porque se asoma también por ahí José Trigo). En segundo lugar, quisiera llamar la atención sobre los actos que cada uno de estos protagonistas –la mayoría, de novelas– hacen al enterarse del próximo alumbramiento de Palinuro: primero se lo *dicen* unos a otros (aunque también se escriben, como Sherezada, o hacen señas con banderas como Bertoldo y Cacaseno) comunicándose el feliz acontecimiento; luego *llegan* casi que en tropel a ver nacer al De México; después, el abuelo Francisco *invita* directamente a Palinuro a que asista a su propio parto –me detendré líneas adelante para profundizar en este punto–, y por último, el mismo abuelo le pide a Palinuro que sea él quien le *avise* al resto de los personajes que ya ha nacido. Enseguida, me interesa destacar que el abuelo vuelve a aplicar el recurso ya examinado de entremezclar el plano de la vigilia con el del sueño; lo hace, o más bien deja que el ex diputado Fournier ejecute esta transición, cuando dice que éste “comenzó a soñar que jalaba otro hilo”, con lo cual la superposición de realidad y fantasía se vuelve a llevar a cabo, justa y curiosamente antes de que él, el abuelo Francisco, declare que es ese *yo*, la voz narrativa a cargo de esta relación (asimismo, nótese la mención del sargento Parker Adderson, uno de los pocos personajes de cuento contemplados en la lista).

Ahora bien, si estos hechos se observan y ponderan con mayor atención, es posible deducir otra serie de factores y elementos factibles que enriquecerían este análisis. Subrayo ahora algo de suma importancia: en esta gran pléyade, la nómina no sólo incluye a personajes, sino también un par de *libros*; además de los volúmenes homónimos que comparten nombre con sus protagonistas (Pedro Páramo, Ana Karenina, José Trigo, etc.), se hace la mención explícita de “Alicia en el País de las Maravillas ilustrada por Tenniel, y Lisístrata ilustrada por Beardsley, y Don Quijote ilustrado por Doré”, lo cual lleva a pensar que son *los ejemplares en sí* quienes “llegaron” a ver nacer a Palinuro; y siguiendo con este razonamiento, amén de que es un final precioso el hecho de que la novela termine

con el nacimiento de su protagonista –cosa que, por otro lado, le otorga una redondez consolidada, ya que, como se recordará (véanse pp. 26-27 de este trabajo), la obra principia con una insinuación de que Palinuro ha muerto, dada por ese *fue*–, se dota de un significado más profundo e intrincado a este “alumbramiento”: no es Palinuro de México, el personaje y entrañable protagonista de la novela quien nace, sino que se trata de ésta, del *libro en sí* que por fin se completa; es *Palinuro de México* (otro título homónimo, después de todo) el producto literario que finalmente está acabado y termina de gestarse, de salir de la mente del autor<sup>144</sup> y de entrar en la del lector.

El hecho de que –por lo menos virtualmente– *todos* los personajes del mundo asistan a este nacimiento, y lo que es más, que el abuelo Francisco convide al mismo Palinuro con ese, casi que podría llamarse *estribillo*, por su reiteración, “Ven a verte nacer”, refuerzan esta opinión: que todos los grandes personajes y libros del mundo han venido a recibir y dar la bienvenida al mundo de la Literatura, a este egregio nuevo miembro, tanto al personaje como a la novela:<sup>145</sup> al uno en el terreno de la ficción, en la cual ellos mismos viven (y vivirán por siempre), y a la otra en el campo editorial y palpable, el de los libros como objetos-universos en los que aquéllos alternan y de ahora en adelante también lo hará Palinuro.

Me parece que, si bien no se ha agotado el jugo de la perspectiva recién propuesta, bien valdría la pena proseguir con el análisis de otros aspectos del *libro en sí* que considero pertinentes (o cuando menos interesantes, dignos de discutirse); me centraré a continuación y por último en la construcción *interna* del aparato novelístico intitulado *Palinuro de México* y de los mecanismos que lo conforman, es decir, de las ironías y auténticas paradojas que lo sustentan.

---

144 La última anotación, “*México-Iowa City-Londrés*”, si bien es un procedimiento común entre escritores fechar y poner dónde se terminan sus libros, abona un tanto a esta teoría.

145 Bien se sabe, por ejemplo y ya que se le menciona aquí, que una cosa es Don Quijote (el personaje) y otra *El Quijote* (el libro).

## 2) Construcción y deconstrucciones: los escombros barrocos de *la casa de enfermos* y los triunfos del Fracaso

Y Palinuro vivió por unos momentos la ilusión de haber conquistado el triunfo a través del fracaso.

Fernando del Paso, *Palinuro de México*

“[...] me prometí que ese libro que yo iba a escribir alguna vez sería tan enfermizo, frágil y defectuoso como el organismo humano, pero a la vez, si era posible (aunque es imposible) tan complicado y magnífico” (pp. 499-500). Es el primo Walter, durante su monólogo londinense, quien emite esta *promesa*, antes de tirar definitivamente la toalla, al declarar: “También mis ilusiones murieron en Londres” (p. 532, frase que clausura el larguísimo capítulo 22), con lo cual se manifiesta que no sólo la Gran Ilusión que constituía la medicina, sino todas las demás que cultivaba el eminente primo –por ende, quien más posibilidades tenía de alcanzarlas– se dan por acabadas. Sin embargo, no es Walter el único personaje que, desde el núcleo de la novela, está escribiendo una.<sup>146</sup>

Si bien es cierto que el procedimiento retórico y metaficcional de la novela que se escribe a sí misma, es decir, que los personajes al interior de ésta hagan las veces de autores de la historia, está ya un tanto manoseado y no es precisamente original,<sup>147</sup> también es necesario observar que dentro de los

146 Walter, además, proyecta escribir un cuento. Los protagonistas serían un par de hermanos: un arquitecto y un cirujano; el primero construirá sólo cúpulas de edificios, que dejará flotando en el aire (“sólo puntas de iceberg”, como dijo Hemingway que debe ser un buen cuento; recurso también muy empleado en la novela delpasiana: cada capítulo podría bien tomarse como una), mientras que el segundo practicará el trasplante de cerebro con él mismo por paciente, teniendo numerosas vidas, en cada una de las cuales su conducta se verá afectada dependiendo del nuevo cuerpo receptor del órgano pensante (en el cuerpo de un “joven poeta”, por ejemplo, el cirujano se torna melancólico y depresivo), y en la catorceava mudanza somática (“catorce, que es el número que representa la eternidad”, p. 259), comprende que “un mismo hombre puede cambiar muchas veces en su vida de ideas, creencias y opiniones, hasta negarse y destruirse a sí mismo”, para después volarse “la tapa de los sesos [...] destruyendo su cerebro para siempre” (pp. 521-527).

Tal es la anécdota de la narración que se cocina en la mente del erudito primo. Y no es el único personaje que *planea* hacer uso de la prosa, como enseguida se verá; baste acotar, por ejemplo, que incluso el guía onírico de Palinuro por la casa de enfermos afirma: “pienso escribir un libro al respecto [de su enfermedad], ¿me escucha usted, doctor? y desatar una tempestad de regalías que me hunda en la prosperidad” (p. 427).

147 Huelga traer a colación de nueva cuenta los *Cien años de soledad*, cuyo famoso final (el manuscrito del sabio Melquíades, al ser finalmente descifrado por Aureliano Babilonia, resulta ser la historia de Macondo y los Buendía, es decir, la novela en sí) es acaso el ejemplo más explícito y conocido de este recurso literario. Sin embargo, existe una alta cantidad

*guiños* que se dan en *Palinuro de México* se encuentran algunos principios o fundamentos de lo que bien podría ser considerado como una “poética” o postura estética bien identificable de lo que aspira a expresar el autor, que entrando en este juego serían a la vez los personajes (ergo, el libro que el lector tiene en las manos, vendría a ser un producto ficcional elaborado por entes asimismo ficticios). De esta manera, el ya tan señalado hasta aquí bucle que hace las veces de frontera entre realidad y ficción se abisma hacia un rizoma que tiene su raigambre más profunda en el corazón mismo de la novela, para resurgir desde ese epicentro ficcional y materializarse en la forma concreta del mamotreto de portada psicodélica. Desde luego, esto es un mero artificio retórico y estético del autor de carne y hueso, Fernando del Paso, sin embargo, cumple con la ilusión de que hay un libro *en progreso* escribiéndose dentro del propio libro que el lector lee; a esto conlleva la acumulación *progresiva* de guiños o insinuaciones que le indican a éste que, en efecto, el libro es resultado de las acciones directas de los personajes (una de ellas, el acto en sí de escribir), tal como el gringo viejo hiciera con su creación, el sargento Parker Adderson, a quien no *reescribe* con papel y lápiz, sino que hace un “palimpsesto” de éste consigo mismo en los últimos momentos de su propia vida... ficticia también, por supuesto. Así, las criaturas delpasianas, en esta novela por lo menos, no están irrevocablemente ceñidas al destino que

de textos semejantes; me atengo sólo a un par de ejemplos, el primero plantea la dinámica de la creación misma y cómo ésta *nos hace al realizarla*, mientras que el otro propone una posibilidad más metafísica e inquietante.

El uno es el famoso texto de Salvador Elizondo, *El grafógrafo* (Joaquín Mortiz, México, 1972), que constituye una profunda reflexión sobre el acto de escribir y es a la vez un cuento que *se hace* a sí mismo conforme avanza: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo”.

Por el otro lado, el inmenso Fernando Pessoa –bajo el heterónimo de Bernardo Soares– hace una bella cavilación a este respecto, aunque en un tenor y desde un ángulo muy distinto: “Estoy casi convencido de que nunca estoy despierto. [...] A veces, en plena vida activa, cuando, evidentemente, me siento dentro de mí tan claro como cualquier otro, invade mis hipótesis una sensación extraña de duda; no sé si existo, siento como posible el ser un sueño de otro, se me figura, casi carnalmente, que bien pudiera ser el personaje de una narración, moviéndome en las amplias olas de un estilo por entre la verdad construida de una gran narración. He reparado muchas veces en que algunos personajes de novela llegan a tener para nosotros una importancia que nunca podrían alcanzar los que son nuestros conocidos y amigos, los que hablan con nosotros y nos oyen, en la vida visible y real. Y esto hace que sueñe la pregunta de si no será todo en la totalidad de este mundo una serie de sueños y novelas alternativamente insertos, como cajitas dentro de otras cajitas más grandes –unas dentro de otras, y estas otras dentro de otras más–, siendo todo una historia de historias, como las *Mil y Una Noches*, discurriendo falsa a través de la noche eterna.” Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Acanilado, Barcelona, 2013, p. 295.

don Fernando les ha deparado, sino que pareciera que son sujetos con (casi) plena autonomía, capaces de escribirse entre sí y a sí mismos; personas volitivas que eligen sus propios derroteros, en lugar de personajes subordinados a los caprichos de su creador.

Bien vale la pena detenerse en un par de momentos de la novela, durante los cuales *algún personaje* declara o insinúa que está escribiendo un libro, una novela específicamente; y más aún, véanse estos ejemplos que van encadenando secuencias de *ficcionalización*: “yo veía a mi prima en el centro de la alfombra [...] que pensaba, escribía, mordía la goma del lápiz, arrugaba las hojas y las hacía bolas, inocente como siempre, inocente y tranquila y mansa, de rodillas sobre la felpa abatida y casi sin petulancias, como reconociendo sus propias molduras y la fragilidad de sus atmósferas” (p. 74); aquí se observa a Estefanía en su labor de escritora, para páginas adelante hallar: “la inutilidad de describir o escribir a una prima así, a una Estefanía que había nacido ya como escrita, llena de párrafos redondos y frases que olían a sándalo y menstruaciones” (p. 79). Aquí es factible apreciar que, tras plantearla como artífice de un texto, Yo/Palinuro/La voz Narrativa la “describe o escribe” para un receptor (los concurrentes de la cantina y, desde luego, el lector), a pesar de reconocer “la inutilidad” de hacerlo, pues ella posee ya existencia textual y sustancial desde siempre –con los aromas, la sinestesia se opera de nuevo y se refuerza su concepción corpórea–; es decir, que Yo cuenta varios aspectos acerca de su prima pero al contarlos es consciente de que *se están escribiendo*, del mismo modo en que él la mira escribir sobre la alfombra, con lo cual Estefanía se vuelve la creadora y al mismo tiempo la protagonista (o por lo menos el motivo central de ese cuarto capítulo) de *cierta historia*, acaso del propio *Palinuro*... si bien, Yo es quien le está relatando todos los acontecimientos novelados a ella misma, con lo cual las correspondencias entre emisor y receptor se operan y entrelazan de manera oblicua.

Aun así, es obvio y natural que el lector se incline a pensar justo eso: que Estefanía es quien escribe



esta novela, y que, en un ejercicio de retórica, se desdoble en tercera persona –a través del pronombre impersonal *yo*– para ganar distanciamiento y verse actuar a sí misma desde otra perspectiva, una más rica y amplia, desencasillada precisamente del *yoísmo* que restringe muchos aspectos narrativos. No obstante, la recta final de la obra da cuenta de otra cosa:

Porque mi prima comenzó a escribir “Los Ojos Azules de la Plaza de Santo Domingo” en el momento en que se enteró, por boca de terceras personas, que algunos de nuestros amigos decían que nuestra vida era falsa y superficial porque nunca hacíamos nada en serio ni nos sucedían cosas trascendentales. Se quejaban, también, de la monotonía de nuestra existencia, que transcurría en una serie de etapas casi inevitables: hacíamos el amor; nos disgustábamos o nos reconciliábamos con los objetos; nos peleábamos; teníamos un sueño; creábamos un juego; el juego hacía crisis y de la crisis nacía otro juego; nos contentábamos después, soñábamos y volvíamos a hacer el amor. (p. 624)

Con esto, se advierte que Estefanía en realidad estaba escribiendo “Los Ojos Azules de la Plaza de Santo Domingo”, si bien lo hace a instancias de las críticas amistosas de “terceras personas”, quienes juzgaban la existencia de los primos como una serie de hechos monótonos e intrascendentes. Ergo, Estefanía toma cartas en el asunto *reescribiendo* las objeciones que el mundo le espetaba, de tal suerte que escribe todo lo que vive y viceversa; y aun así, las reprobaciones no cesan: “El primero de nuestros amigos nos devolvió el manuscrito con algunas anotaciones al margen en las que hablaba de ciertas faltas de ortografía que cometíamos en nuestros sueños y de la ausencia de sintaxis cuando hacíamos el amor. [...] nos reprochaba [...] que viviéramos la mayor parte del tiempo en una especie de pasado imperfecto donde muchas cosas parecían suceder más de una vez, y ninguna cosa una sola vez concreta” (pp. 625-626).<sup>148</sup> Debido a esto, la autora vuelve a hacer enmiendas, tanto en su texto como

---

148 Esta es una artimaña muy deliberada y de gran pericia: “tengo un invento para hacerte perder la noción del tiempo, para hacerte bolas con los minutos y los días de tal manera que tardes un segundo en escribir toda tu historia y te estés diez años escribiendo el primer renglón” (pp. 622-623). Este es un rasgo muy marcado y decididamente sintomático del ya señalado discurrir atemporal de Estefanía/*Yo*/*Palinuro* (véase pp. 74-76 de esta tesis). La idea está expresada con exacta claridad en las siguientes líneas del –ya tan trabajado hasta aquí– capítulo 6: “nos bastaba mirar alrededor de nosotros para vivir el futuro y transformarlo en pasado, o recordar el pasado y vivirlo por primera vez en el presente” (p. 118). Y de nueva cuenta en el capítulo culminante, tras las observaciones del amigo-primer lector, se lee: “Esto a su vez nos enseñó que *debíamos volver a escribir nuestra historia* cambiando el tiempo de manera que nunca nadie supiera cuántas veces habíamos hecho las cosas: si una o mil. La posible repetición invalidaba el milagro, pero afirmaba la única realidad que poseíamos.” (p. 631, las cursivas son mías). De tal modo, resulta evidente aquí que la *historia* que están escribiendo es la suya propia, la de ambos primos, y ninguna otra; por ende, a la par de que la escriben, al ser personajes de ficción, la están viviendo, y no sólo eso: se sienten con el *deber* de reescribirla. Este es un punto medular en el que enseguida ahondaré.

en su vida (nótese, además, que el libro que lee “el amigo” está redactado mientras los protagonistas viven *en* ese “pasado imperfecto”, a la par que sueñan y hacen el amor); para empezar, cambia el título a “Los Domingos Azules de los Ojos de la Santa Plaza” (*Ibidem*), y más tarde propone la variante “Los Santos Azules de los Domingos de la Plaza de Ojos” (p. 629), a pesar de lo cual, en tanto que más concreta quiere hacer su narración, más disparatada le resulta –con los meros títulos se puede apreciar esto–; mientras más lucha por apegarse a su cotidianidad y diario acontecer, más inverosímil y rebuscada se torna la empresa; además, Estefanía tiene aversión a las mentiras, tan es así que, por ejemplo, en cierta ocasión que alguien la calumnia llamándola lesbiana, va en busca del amor de una para que tal cosa no sea una falsedad (p. 628). Y, en fin, tras fatigarse en la intentona de complacer a los demás, y sin nunca desistir en sus empeños, Estefanía *desaparece* de la faz de la novela (como queda dicho líneas arriba); con lo cual la acción y la escritura –que vendrían a ser una misma cosa para efectos de los personajes, que cobran vida y esencia en la medida en que *se escriben*– recaen una vez más sobre Yo.

Éste, además de hacer las veces de escriba, debe pues encontrar a Estefanía, quien se ha *fugado* de la obra, presumiblemente, debido al aborto al que tuvo que someterse, pues el feto muere en su útero en el octavo mes de gestación, quizá a causa del temor de que naciera con deformidades monstruosas, pues era producto del amor incestuoso entre ambos primos; sin embargo, una vez llevada a cabo la *maniobra*, descubren que el feto se desarrollaba con normalidad y que hubiera sido un niño sano, común y corriente (*Cfr.* Capítulo 15, “Trabajos de amor perdidos”, pp. 321-338). Digo que esta es la principal razón de la partida de Estefanía, ya que, además de las múltiples peleas y discusiones entre los dos –y volviendo al último capítulo y a las extrapolaciones–, cuando Yo logra por fin encontrarla e inicia el proceso de reconciliación, declara que tuvo que hacer muchas cosas para *reanimarla*, entre ellas escribirle y leerle de todo:

volví, entonces, a escribirle cuentos de hadas [...] cartas de amor perfumadas [...] cuentos infantiles [...] y poemas en los cuales sus ojos adquirirían el prestigio de un hervor de asteroides [...] Tuve – cuando regresó de esa larga ausencia de minutos o siglos [...] que llevarla a un jardín botánico [...] Pero la alegría no comenzó a volver a los ojos de mi prima hasta que fui a la librería, y como le prometí, compré *Las Cosmicómicas*, [sic] de Calvino, y *El Principito*, [sic] de Saint-Exupéry, y le hablé ya no de los planetas en que hubiera vivido nuestro hijo, sino de los planetas en los que iba a vivir. Le recordé que antes de regresar al asteroide B-612, el Principito tuvo que morir sobre la tierra. ¿En qué planeta te gustaría que viviera nuestro hijo?, le pregunté. (pp. 634-636)

“¿En qué planeta/dónde/en qué año/cuántos años te gustaría que viviera nuestro hijo?”, son las preguntas reiteradas que Yo le hace a Estefanía a lo largo de varias páginas, tras enumerar *todos los planetas* que la ficción ha concebido (cada cual con sus muy particulares tiempos y espacios), a guisa de otro estribillo –como el ya examinado “ven a verte nacer”–, que culmina con el giro “¿[...] te gustaría que nuestro hijo muriera en el planeta de las islas flotantes [...]o en uno de esos planetas donde mientras yo escribo una novela y tú Estefanía preparas en la cocina con riñones y zanahorias un elixir [sic] de amor, por la escalera sube un sonido apetitoso, cristalino y furtivo como una lágrima?” (p. 641). Así las cosas, se hace evidente que existe en los personajes una fuerte *necesidad* por reescribir su propia historia, para de esa manera abolir toda concreción rígida y sofocante: en lugar de ceñirse doblegados a ella, a la tortuosa y horrible “realidad” de que –por ejemplo– abortaron a su bebé por un error infundado por el miedo de que viniera al mundo (de la ficción) con malformaciones o defectos congénitos, deciden *fabular* los lugares, tiempos y circunstancias ideales en los que les gustaría que su hijo viviera y también, llegado el momento, muriera plácidamente. Pese a que esto pudiera parecer un tanto risible y meramente evasivo, para vivir en la negación, al ser Estefanía, Yo, Palinuro y el resto de los personajes, seres que *viven* en el plano de la Ficción, les es perfectamente dable alterar y elegir el curso de sus destinos, y asimismo cambiarlos a voluntad; siempre echando mano de la escritura, por supuesto. La novela, o acaso sería mejor decir, *las novelas* que son factibles de armarse en *Palinuro de México* constituyen un mosaico, una colcha de posibilidades virtualmente ilimitadas, lo mismo para el lector como para sus propios personajes, de los cuales éste –como queda dicho– está *óptimamente*

invitado a formar parte estelar.

Siguiendo por esta línea, expongo otro ejemplo que ya va perfilando la dirección hacia donde, *definitivamente*, quiero apuntar: “[...] una máquina de escribir marca Oldenburg que se derretía bajo mis dedos cada vez que yo me sentaba a escribir una novela.” (p. 142); y luego, como si el personaje fuese plenamente consciente de que *lo es* y de que cada palabra que redacta lo hace *ser*, añade: “[...] mi máquina de escribir y yo escribíamos juntos novelas sin fin, sin principio y sin misericordia” (p. 150), haciendo así de la máquina de escribir más que un mero objeto (recuérdese la peculiar relación que los primos tienen con éstos), un cómplice activo de su existencia; mucho más adelante (cuando el mundo pierde sus adjetivos y al recuperarlos mediante el *absurdo* se reajustan aleatoriamente; véanse pp. 66-67 de este trabajo), se ve en la penosa necesidad de admitir: “En mi novela había caído lo hiperbólico y lo vacío” (p. 442). En estos tres fragmentos se alcanza a apreciar lo verdaderamente ardua que puede tornarse la labor escritural, en especial cuando de una novela se trata, y lo frustrante que resulta esta dificultad por redactar en una composición estética lo que se desea expresar. Al mismo tiempo, hay en estas líneas una autocrítica implícita, en la que Yo como autor se reconoce *difuso* (por poner un apelativo) en su novelar y, por ende, en su propio vivir; admite que tal vez Walter tenía razón al afirmar que es imposible hacer un libro tan perfecto y *delicado* en su factura como el organismo humano. De tal suerte, a pesar de que Yo y virtualmente todos los demás personajes son capaces de reescribir sus sinos, hay un impedimento intrínseco y elemental que les es vedado franquear: nunca podrán nada más que aspirar a la concreción de sus ideales, pues los resultados *textuales* serán siempre perfectibles; por muy bellos y exhaustivos que se pretendan, englobar la sublime Totalidad, de la Vida y el Mundo, es algo sencillamente inalcanzable.

Y he aquí –¡por fin!– la explicación de por qué decidí titular este trabajo *Perficción*. Además de que el tema y la obra delpasiana en sí se prestan muy bien para un tratamiento lúdico (el juego de palabras

es, me parece, transparente: el prefijo *per*<sup>149</sup> aunado la palabra *ficción*, es una modificación del concepto de “perfección”, donde sólo se sustituye la vocal *e* por la *i*), me tomé la licencia de alterar ese vocablo con el fin expresar dos cosas: la primera y más obvia es que, aunado al subtítulo (*La dualidad totalizadora*, además de la tercera acepción del prefijo), el sentido de plenitud en la obra adquiere un carácter fundamental, *medular* en su composición, volviéndose una de las principales intenciones –si no la cardinal– de Fernando del Paso, como se ha discutido en los razonamientos previos, la de concentrar en ese “dispositivo” llamado Libro, y específicamente denominado Novela, *todo* cuanto por vía de la ficción sea posible referir y problematizar; valiéndose de su vastísima erudición, de las señaladas relaciones intertextuales, y de cientos de recursos narrativos para vincular campos semánticos y conectar ideas y discursos que parecerían por completo ajenos entre sí, el autor/la voz narrativa realiza la urdimbre de todos los hilos puestos en juego, y así consigue un tejido ficcional que genuinamente brinda la Ilusión de que el mundo entero se condensa en los (harto densos) párrafos y capítulos del *Palinuro de México*. Y, en segundo término, mi propósito al enunciar esa *palabreja*, es el de denotar que, muy a pesar de sus titánicos esfuerzos, búsquedas, hallazgos y numerosos aciertos, la novela delpasiana se acerca muchísimo, pero *no* alcanza a llegar a la “Perfección”; es decir, a su máximo propósito, que sería totalizar la realidad y el mundo –y sus multiplicidades posibles– por entero.

He aquí, pues, un fracaso para don Fernando; un *fracaso triunfal*, sin embargo. No es, desde luego, que su novela sea una obra “fallida”, ni nada parecido; lo que ocurre es que, sencillamente, la gran ambición de *meter el mundo en un libro* es una quimera mental irrealizable, una meta meramente utópica que nadie, ningún autor por excelente que sea, ni el mejor equipo de enciclopedistas del mundo

---

149 Definido por la RAE en sus cuatro acepciones: “Del lat. *per-* ‘a través de’. 1. pref. Significa ‘a través de’. *Percutáneo*. 2. pref. Expresa intensidad o duración. *Perseguir*, *pervivir*. 3. pref. Expresa totalidad o completitud. *Perínclito*, *perfecto*. 4. pref. Significa ‘mal’. *Perjudicar*, *pervertir*.”

Enlace virtual: <http://dle.rae.es/?id=SWeFFxB> [consultado el 14/08/16]

podría jamás conseguir. Acerca de esto, hay un par de pronunciamientos que me gustaría poner sobre la mesa; el primero, de nueva cuenta, de Vargas Llosa, manifiesto en la misma cátedra acerca de la novela total ya referida desde un principio:

[...] esa es la novela total, una aspiración más que una realidad; en realidad, jamás nadie podrá escribir una novela *total*, es decir que totalice la experiencia humana. Pero las novelas que más se acercan a ese ideal imposible de la totalidad, yo creo son las grandes novelas; son las novelas que nosotros como lectores hemos entronizado como los prototipos del género; los ejemplos sobran: ahí está *El Quijote*, ahí está[n] las novelas de Dostoievski, de Tolstoi, el *Ulises*, *En busca del tiempo perdido*; en fin, todas las grandes novelas, no sólo son grandes novelas, son también, suelen ser novelas grandes. Esa es la idea de la novela total.<sup>150</sup>

Por más a perogrullada que pueda sonar esta afirmación, hallo que es de un gran peso *ético* y *estético*, ya que admitir que el ideal *poético* más empecinado (aun escrito en prosa) que un novelista pueda tener es un franco descalabro inasequible, requiere de harto carácter y un tesón muy afilado para lidiar con la obsesión frustrada. Cabría ahora acaso, hacer una puntualización respecto a las posturas y limitaciones inherentes a las que todo escritor con visos de *reformular* el mundo literariamente (ya que “literalmente” es imposible) ha de vérselas. Para esto recurro a un muy interesante ensayo de Gustavo Forero Quintero, quien por un lado pondera los postulados precisamente de Vargas Llosa, y los contrapone con los de otro inmenso autor (de quien también, al menos de refilón, ya se ha hablado aquí): nada menos que Macedonio Fernández. Forero pone a dialogar a ambos, sus particulares contextos e influencias, las metas en todo orden y sentido que cada uno tenía en mente cuando se esmeró por componer sus obras, y obtiene que:

Existen dos perspectivas formales de la novela como género literario que tienen relación con los dos discursos políticos modernos que les sirven de telón de fondo. De una parte, se puede definir la novela moderna como una totalidad, es decir, como el género que da cuenta de una “universalidad” de perspectivas de la vida; y por otra, como aquella expresión literaria parcial y limitada que entiende la imposibilidad de representar cualquier realidad. [...] el autor de aquella obra [Joanot Martorell, de *Tirant lo Blanc*] “es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios [...]” Desde este punto de vista, la novela respondería así a una voluntad ambiciosa y fundadora de crear un mundo. Por el contrario, en *Museo de la Novela de la Eterna* (1929), Macedonio Fernández ataca esta capacidad del escritor contemporáneo, pues en una novela moderna ni existe una realidad, ni el

---

150 Véase nota al pie # 24 (2':52"-3':41"). Enlace virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=9mKSAnkVuol>

principio mismo de la causalidad, y son los personajes los que actúan libremente para conformar el relato [...] Así, frente al propósito de crear una realidad total, en este tipo de novela el escritor busca la digresión e “inaugura” lo que denomina la “literatura salteada”, es decir, aquella que exige a su vez un nuevo lector “salteado” o “completo” (159) que rebase al lector tradicional de historias realistas. Su pretensión, según dice el narrador de *Museo*, es “confundir” (192), pues su materia es “lo inexistente” y ese lector es, a la vez, personaje o autor (174). [...] mientras para Vargas Llosa la aparición de Carmesina y el enamoramiento de Tirant es un “fragmento de realidad” que es atrapado por el escritor “en su complejidad y diversidad: en su totalidad. La narración ha integrado [allí] en una indiferenciable fluencia, en una unidad, cuatro planos, cuatro dimensiones de lo real” (un nivel retórico, uno objetivo, uno subjetivo y uno simbólico o mítico) (40-58), [...] según Fernández el escritor no hace creer al lector que está leyendo un “fragmento de la realidad”, tan importante para Vargas Llosa, es decir, el escritor no crea una perspectiva de “la realidad”; por el contrario, en la novela el escritor invita a construir el propio discurso del lector que estará siempre por fuera del texto. De este modo, Macedonio Fernández busca procurar una emoción que rebase lo que se considera realidad y de ahí su crítica al automatismo de lo que llama la alucinación. La novela total sería, en esta dinámica, paradójica y ambiciosa, pero sobre todo artificial: trata de abarcar en una representación puntual la supuesta realidad en todos sus niveles, pues, según Vargas Llosa, da cuenta del mundo exterior e interior o mental, que son las modalidades absolutas de esa realidad. Este ejercicio racional sería imposible para Fernández, pues la realidad misma como tal no existe. El mundo tiene tantas representaciones como lectores pueda tener una novela y el sofisma de que existe una descripción fidedigna del mundo es sólo un artilugio.<sup>151</sup>

De este modo, y desde mi personal perspectiva, hallo que la intención de Del Paso con su *Palinuro* va mucho más en pos de la concepción de Vargas Llosa, en el sentido de que, al igual que a éste, le interesa sobremanera el cariz sociopolítico y cultural del entorno y contexto sobre el cual decidió escribir (México a finales de los sesentas, principalmente), y no sólo eso, sino que también se afana por *cristalizar* una visión omnímoda en todos los niveles (o por lo menos en los cuatro señalados por el novelista peruano) al respecto de la historia que va integrando, tan múltiple y diversa en sí misma. Sin embargo, me parece también que con esta obra, simplemente a causa del tratamiento y la variedad tan heterogénea de vertientes literarias de que está compuesta, muy dispares de las que Vargas Llosa procura en sus novelas –las cuales son, en su mayoría, de corte celosamente realista–, Del Paso se acerca mucho también a la concepción fragmentaria, onírica y casi metafísica formulada por don

---

151 Gustavo Forero Quintero, “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización”, *Acta Literaria* No 42, I Sem. (33-44), Universidad de Concepción, Concepción, Chile, 2011, pp. 33-44. (\*Una vez más, ofrezco disculpas por lo copioso de la cita; espero que sirva de consuelo advertir que es la última de esta naturaleza. Por otro lado, la razón por la que no marqué ninguna cursiva aquí es la misma por la que es tan larga: habría tenido que marcarla completa y no hay sentido en eso; por tanto me fue imposible recortarla). Enlace virtual: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23719384003> [consultado el 04/08/16]

Macedonio: basta echar un vistazo a los postulados de Fernández en la cita previa, para recordar muchos de los razonamientos que a lo largo de este trabajo se han ido apuntalando con evidencia vinculada directamente a la novela; por ejemplo, eso de que “los personajes actúan libremente para conformar el relato”, o aquello otro sobre que “el escritor invita a construir el propio discurso del lector”, pero sobre todo, el punto de quiebre en que se reconoce que la Novela Total, en el amplio sentido y con todo cuanto implica, vendría a ser un ejercicio racional imposible, “paradójico, ambicioso y artificial”, ya que la representación cabal del mundo entero es una hazaña francamente irrealizable, debido a que la subjetividad inherente a cada individuo dispara estas interpretaciones hasta lindes infinitos, porque “el sofisma de que existe una descripción fidedigna del mundo es sólo un artilugio”, un ardid o capricho retórico para facilitar la concepción de las cosas y su entorno, mas no así su íntegra y verdadera asimilación. Por tanto, es menester aceptar las limitaciones del Arte, como mimesis y representación del mundo, ante una Realidad tan inabarcable en su complejidad como para *cabere* dentro de un libro, a pesar de su excelente factura y vastísimos alcances. Y por tanto, asimismo, lo que sí cabría señalar es que el *Palinuro* delpasiano participa, de alguna manera, de ambas posturas o concepciones artísticas: persigue las intensiones de “suplantar a Dios”, como quiere Vargas Llosa, si bien al mismo tiempo se vuelca en los *retruécanos metafísicos* de corte macedoniano al intentar hacer de su obra una *isla* autónoma de la realidad y sus unívocas limitaciones, para terminar confesándose incapaz (por la llana imposibilidad) de concretar la tarea de hacer un libro “tan complicado y magnífico como el organismo humano”, esto es, como la vida misma.

Por supuesto, la labor del arte no consiste en *duplicar* la realidad, sino –quizá...– *nada más* en subrayar, enriquecer y hacer significativo el discurrir humano; y claro, no hay nada más humano que errar, fracasar. Para poner un ejemplo –y el dedo en la llaga–, apelo una vez más a La Novela por antonomasia: pues, ¿qué hace mi señor Don Quijote sino fracasar una y otra vez, incansablemente, en



su fatigado periplo?; pero al mismo tiempo, ¿acaso no es en todos y cada uno de sus descabros donde radica la clave de su apoteosis? El propio Del Paso se pronuncia a este respecto, sobre el fracaso y sus implicaciones al interior y al exterior de su novela: “me enteré que los psiquiatras, no sé si ahora pero si [sic] en alguna época, hablaban del complejo de Palinuro, que es el hombre o la mujer que se esfuerzan por fracasar y en su fracaso está su triunfo, Palinuro fracasa... pero es mi triunfo.”<sup>152</sup> Puede resultar un tanto paradójico este comentario, aunque sin duda lo que más llama la atención aquí es lo del “complejo de Palinuro”; pero bueno, si algo resultase una paradoja inverosímil es el hecho de que alguien se esfuerce por fracasar.

Ahora bien, no es mi intención impugnar o poner en entredicho ninguna patología mental sui géneris, es sólo que quizá Del Paso tenga razón en cuanto a que tal trastorno existió alguna vez pero ya no está vigente hoy día;<sup>153</sup> y es lógico pensar así, ya que, analizado con cuidado y pertinencia, el Palinuro original, el de la *Eneida*, en ningún momento “se esforzó por fracasar”: es obvio que él no pidió ser el sacrificio humano exigido por Neptuno (del mismo modo en que Edipo no tenía idea de que Yocasta era su madre), y que no se quedó dormido a propósito mientras timoneaba la nave del Padre Eneas; su trágico sino fue resultado de un mero capricho de los dioses, en el cual su voluntad nada tuvo que ver. Tal vez los psicólogos/psiquiatras contemporáneos tuvieron a bien reparar en estos *detalles* y reivindicar la imagen del buen Palinuro (no así con el viejo Edipo), ya que, después de todo y por lo antes observado, no cumple con los *parámetros necesarios* para ser catalogado como un arquetipo del

---

152 *Art. Cit.* En *Entre mate y mate*, p. 5.

153 Las fuentes que consulté, algunos alumnos y profesores de la vecina facultad de psicología, no supieron darme razón respecto a este peculiar *síndrome*, no relacionado con el nombre de “Palinuro”, por lo menos; refirieron alguna suerte de trastornos esquizoides que llegan a presentarse en ciertas personas con desórdenes emocionales y que, cuando entran en crisis, suelen “autosabotearse” o frustrar adrede sus objetivos, para después tener algo de qué lamentarse. No añadieron nada de ningún complejo emparentado con algún personaje mítico, más allá del harto conocido Edipo y un tal Eróstrato, quien incendió el templo de Diana en Éfeso con el único objetivo de pasar a la historia de algún modo y no morir en el anonimato (lo cual hace de este un desorden de índole peligrosa y delictiva; quien lo sufre está dispuesto a todo a cambio de sus “cinco minutos de fama”). En internet, por otro lado, no pude hallar ni un solo artículo serio al respecto; sólo me topé con un par de blogs que aluden vaguedades sobre la figura del piloto de la nave de Eneas para tratar de explicar anomalías en el sueño.

fracaso. Además, como bien advierte Mircea Eliade en una aguda precisión, es un craso error encasillar la riqueza y pluralidad de sentidos inherentes a una imagen, símbolo o figura relevante (esto justamente en consonancia con una crítica a la *depredación* y estrechez conceptual a que tiende el psicoanálisis y la ciencia a granel), pues como afirma el apolineo comparsa de Palinuro: “Todo está cargado de simbolismo –admitió Fabricio, no sin cierta ternura–: algún día los psiquiatras descubrirán que el miembro viril es un símbolo fálico” (p. 460). Pero atendamos a Eliade:

«Traducir» la Imágenes en términos concretos es una operación carente de sentido: sin duda las Imágenes engloban todas las alusiones a lo «concreto», puestas de manifiesto por Freud, pero la realidad que intentan significar no se agota en semejantes referencias a lo «concreto». El «origen» de las Imágenes es, además, un problema sin sentido, como si se contestara la verdad matemática alegando que el «descubrimiento histórico» de la geometría procede de los trabajos emprendidos por los egipcios para la canalización del Delta. Filosóficamente, carecen de sentido estos problemas del «origen» y de la «verdadera traducción» de las Imágenes. Baste con recordar que la atracción materna, interpretada sobre el plano inmediato y «concreto» –como deseo de poseer a la propia madre–, *no significa más de lo que significa*; por el contrario, si se tiene en cuenta que se trata de la Imagen de la Madre, este deseo significa a la vez muchas cosas, puesto que es el deseo de devolver la beatitud a la Materia viva, todavía no «formada», con todas las quebraduras posibles, cosmológica, antropológica, etc., la atracción ejercida sobre el «Espíritu» por la «Materia», la nostalgia de la unidad primordial y, por tanto, el deseo de abolir los opuestos, las polarizaciones, etc. [...] las Imágenes son *multivalentes* por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos. [...] Por tanto, la Imagen en cuanto a tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que *es verdad*, y no *una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia*. Traducir una Imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento.<sup>154</sup>

Ante este panorama, se abre asimismo el ya de por sí amplio abanico de exégesis, a nivel simbólico, que los personajes y situaciones de la novela ofrecen; de ahí la aparente vaguedad e imprecisión de incontables elementos, pues es parte de su propuesta estética no ceñirse celosamente a la visión unilateral de ninguna imagen y, al contrario, potenciar lo más posible sus niveles y connotaciones simbólicas. Tal vez Del Paso al enterarse de las implicaciones que conllevaba la figura y el nombre de Palinuro, configuró su personaje en función del Fracaso e hizo de éste el eje rector de la fatalidad de

---

154 Mircea Eliade, *Op. cit.*, pp. 14-15.

aquél; y es claro que el protagonista fracasa estrepitosamente en todo cuanto emprende: como estudiante de medicina (no es capaz de soportar los “gajes del oficio”), como publicista (renuncia a la agencia al sentirse cosificado), como padre (aborta a su propio hijo), como revolucionario (muere tras la represión del movimiento estudiantil) y, en fin, al parecer lo único que hace *bien* es ser parte de su familia, ser un buen amigo... y un gran amante, claro. En pocas palabras, lo único para lo que “sirve” es para *ser él*, que al mismo tiempo es *ser todos*, y/o simple y llanamente, Ser.

No obstante, me atrevo a afirmar que don Fernando, con plena consciencia de que la literatura es una vía excelente para trascender todo concepto y enriquecer sus significaciones, por muy preestablecidas o anquilosadas que estén, en lugar de apearse al arquetipo clásico en que se basó, crea un nuevo paradigma de éste (el cual no se ciñe únicamente al Palinuro de Virgilio: el De México está nutrido de muchísima intertextualidad y hasta un poco de autobiografía) para conducirlo a través del mundo moderno que, ya tan alejado de la edad dorada y su dechado de virtudes paradisiacas, concibe a su vez como una *casa de enfermos* (después de todo, no debe olvidarse que la ciencia médica es la piedra angular en torno a la que se construye y *gira* el universo de esta novela). La casa, pues, adquiere el valor de un símbolo, de modo tal que, como apunta Eliade, es susceptible de *leerse* según los carices e interpretaciones lo demanden en cada caso, aunque nunca de manera unívoca y exclusivista. De este modo, se opera una *refuncionalización* (o al menos, *re-presentación*) en dos frentes: la del mundo en sí, y la del personaje que lo habita y padece. Al establecer este símil, el novelista (Del Paso y el/los del interior de la obra) postula su concepción del orbe como un enorme y laberíntico hospital en el cual todos sus habitantes, e incluso el edificio mismo, están aquejados por una dolencia común encuadrada en un círculo vicioso: el hombre afectado por la realidad y la realidad siendo afectada incesantemente por el hombre, o en otras palabras, la condición y naturaleza humanas en crudo.

Así, al plantear el mundo entero como una gran casa de enfermos, es factible *leer* que la familia o

grupo de personas que la habita funge como otra sinécdoque del universo vivo a denotar. Así, también, el mundo entero, en su forma alegórica de casa, siendo una metáfora más pequeña tendría perfectamente cabida *dentro* de las páginas del libro, si bien, claro, reducida a fragmentos o “escombros” que el narratorio tiene por misión reconstruir, armar el rompecabezas (que, presumiblemente, podría hacer las veces de espejo), para con esto aportar nuevos matices que doten de un mayor y más complejo sentido al *corpus semántico* llamado Palinuro, quien tanto se afana por curar al mundo, o cuando menos una pequeña parte de él: la más íntima y humana a la que se le dé acceso; los ánimos caldeados del lector, cuya cabeza/mundo/casa enferma es siempre proclive de verse aventajada con nuevos bríos.<sup>155</sup>

Porque, después de todo (acaso sea muy arriesgado aventurar este juicio, pero...), la única y auténtica ‘función práctica’ del novelista, y del arte en general, es la de hacer más soportable y llevadero el trance que significa vivir; embellecer –aunque no solamente: también cuestionar, problematizar, poner en jaque– el entorno y contexto de su receptor, para que cuando éste se enfrente de nuevo a su cotidianidad, la encare desde otra postura, que aborde las problemáticas comunes a todos

---

155 Claude Fell hace una lectura y subsecuentes apreciaciones a este respecto y en esta misma tónica: “Uno de los presupuestos estéticos y poéticos del libro de Del Paso es que el cuerpo lleva en sí el universo y, en conexión con la tradición renacentista, el cuerpo se representa como la imagen reducida pero perfecta del mundo. [...] A través del doble prisma transgredido por la medicina y la sexualidad, *Palinuro de México* impone lo que Bajtún llama ‘una imagen grotesca del cuerpo’, fundada en ‘la exageración’ y ‘la hipérbole’. [...] La visión del cuerpo grotesco se origina, según Bajtún, alrededor de ‘el predominio del principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de comer y beber, de la satisfacción de necesidades naturales, de la vida sexual... Además, estas imágenes son exageradas, hipertrofiadas’. [...] Detrás de las metáforas sexuales se perfila una representación del mundo y una concepción de la literatura. Un protagonista sostiene que la única manera de abarcar a la ciudad de México consiste en asimilarla a un cuerpo. El cuerpo es el mundo y la sexualidad inscribe en él figuras, figuraciones, motivos que sólo la literatura puede descifrar, interpretar y enaltecer.” Fell, Claude, “Sexo y lenguaje en *Palinuro de México*, de Fernando del Paso” en Alejandro Toledo (comp.), *Op.cit.*, pp.101-110. Y Mónica Mansour aporta asimismo lo siguiente: “Unida a esta concepción del universo, está otra –también fundamenta en la novela– que se expresa mediante el recurso de la sinécdoque, y que suele aparecer en relación con el cuerpo humano o con la descripción de ciudades, como disociación de las partes entre sí y respecto de la totalidad correspondiente. A partir de estos desmembramientos, el autor va estableciendo equivalencias entre el cuerpo y la ciudad, el cuerpo y el sistema social, el cuerpo y el mundo. La disociación entre las partes representan [sic] una falta de comunicación, que es la enfermedad del mundo. Así, pues, [sic] la única manera de curar esta enfermedad –la separación y la división– es la unión de la totalidad del universo, la unión de verdad y mentira, de realidad y fantasía.” Mansour, Mónica, *Los mundos de Palinuro*, Cuadernos del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, México, 1986, p. 22.

enfocando desde otro ángulo, más racional, más sensible, más humano.<sup>156</sup> Lo cual, de alguna manera, constituye una *sanación* en varios órdenes y niveles. El único aporte *tangible* que una novela pudiera alguna vez proyectar sobre el mundo que busca a su vez verter en sí, lo que pudiera contarse como un aporte que salve al arte del fracaso de la inutilidad, sería justamente su valor *estético*. Del Paso, en la ya aludida sección que dedica al auto-escarnio, acota:

AUNQUE LOS MÁS GRANDES DE NUESTROS ARTISTAS

enfrentados a nuestras limitaciones humanas y a la fatalidad de nuestro destino, y sabedores de su impotencia para cambiar el curso de la historia, son aquellos que han fundado

LA ISLA DE LOS ESTETICISTAS

donde la principal labor de nuestros expertos no ha sido tan sólo la de embellecer nuestras necesidades fisiológicas, sino la de dignificar las catástrofes naturales y artificiales que atribulan al mundo. [...] Nosotros, en esta Isla, no tenemos nada que ver con el peligro perpetuado por la sociedad industrial avanzada en su irracional racionalidad, nada que ver con el fetichismo tecnológico, nada con la desublimación o la conquista de la Conciencia Infeliz. Nuestra tarea, ante la imposibilidad de evitar los desastres, se limita a embellecerlos, a hacerlos más llevaderos. (pp. 243-244).

Aunque, también y desde luego, ese esfuerzo por hacer menos penosa la vida, no se limita –aunque el narrador afirme que sí– a edulcorar los momentos acerbos para ofrecerlos como una panacea vivificante (a eso se restringe la publicidad que sólo avizora vender). No se canta sobre las guerras porque sean algo bello y encomiable, sino porque en ellas, como en toda situación límite, aflora lo mejor y lo peor del hombre, se forjan héroes y leyendas, sí, pero no como resultado directo de la catástrofe humana, sino como el *re-verso* de esas atrocidades; ahí se halla la fortaleza para camppear sobre ellas, se ofrecen para quien quiere verlas –y seguirlas– las virtudes que hacen de alguien un Ser

---

156 Un gran maestro, profundo amante del mundo clásico, acaso quien *de veras* me enseñó a leer –si bien afirmar que *sé* no sería del todo cierto, pues cada nuevo día es un constante aprendizaje que cuestiona lo que hasta entonces se daba por seguro–, echando mano de la mayéutica más llana, me compartió una clave fundamental de su sabiduría y la finalidad *más útil* de la literatura (sólo doy uno de sus muchos ejemplos, y desde luego, por más que me esfuerce no lograré hacerle justicia al discurso con que me fue otorgado; espero, al menos, que me sea dado transmitir su esencia): “ante cualquier crisis –me dijo–, no tienes más que preguntarte, ¿qué haría ahora el astuto Ulises para salir *del paso*; qué harías tú en su lugar: pelear suicidamente contra Polifemo, taparte los oídos en presencia de Escila y Caribdis, o aguardar con prudencia, conduciendo siempre tú la situación hasta que sea favorable y puedas abatir al cíclope, y atarte a una oveja para escapar o a un mástil para escuchar el canto de las sirenas sin atentar contra tu vida? Todo cuanto leas, Pablito, grábatelo bien adentro, no sólo en cabeza y pecho, porque ten por seguro que más temprano que tarde esas lecciones te salvarán en más de un sentido, cuando la vida te haga desembocar frente alguno de sus infinitos desatinos.” Día con día, procuro honrar la ejemplaridad de esas palabras (no sólo acatarlas), y de todas las que voy leyendo, con todo lo que soy, porque asimismo me van haciendo.

Humano. ¿Cuál es, pues, el propósito de estudiar humanidades, de formar parte de esta raza (que quizá sea la más maldita de todas, un cáncer que arrasa con las demás, cosa que urge sanar y redimir), si se es insensible con los dolores del mundo, con la historia de una patria que no cesa de ser hollada día con día? Quiero creer que hombres como Fernando del Paso, que obras como *Palinuro de México*, existen por razones mucho más trascendentales que para hacer alarde de un dominio lingüístico abrumador o para discutir desde una cátedra acerca de la categoría estética a la que pertenece: si es bella, sublime o grotesca, pasa a segundo plano; si es una novela barroca o total es una (otra) discusión, aunque hartamente apasionante, accesoria en última instancia; lo que se pone aquí de relieve es que la vida y el arte están hermanadas por el mismo e irrevocablemente íntimo sentimiento humano, lo que pulsa en ambas y hace vibrar a quienes participamos de ellas es la Consciencia de que lo que ha pasado y pasa diariamente en la existencia de toda persona –o personaje– es *algo* que encierra en sí mismo la totalidad del infinito.<sup>157</sup> En las líneas de los grandes autores están cifradas las cuestiones medulares de la existencia, al menos de las redes comunes que se extienden a través del tiempo y el espacio, que hacen que nos reconozcamos en los demás, hermanándonos a todos como especie, sin importar raza, cultura, sexo, edad, ni ninguna otra cosa; sólo que somos capaces de ser, hacer y sentir cosas de una complejidad y variedad tan inmensa (y tan gloriosas como abominables) que constituiría una hazaña inenarrable tratar de novelarlas.

Esta es justamente la meta que persigue Del Paso, ya desde *José Trigo*, aunque es mucho más manifiesta en *Palinuro*, pues los niveles de discursos que se entretajan –e incluso varias veces se embrollan–, cuyas heterogéneas gamas se han analizado ya bastante hasta aquí, dan indudable fe de esto. Desde luego, el afanarse en enunciarlo Todo es el meollo crucial de esta novela y sus

---

157 Es imperioso recordar aquel enorme y tan sensato poema de John Donne, que inicia con la proverbial frase “No man is an island” (el cual otro gigante, Hemingway, toma como epígrafe y de ahí mismo el título de su novela *For whom the bell tolls*), el cual de una manera llana y directa es una apelación a que reparemos que somos parte de la humanidad y que “la muerte de todo hombre nos disminuye [...] así que no preguntes por quién doblan las campanas: doblan por ti”; asimismo, las vidas aun ficticias de ciertos personajes constituyen un vínculo poderoso con quienes hacen de éstas parte de la suya.

protagonistas son el vehículo más entrañable y efectivo para lograrlo, aunque al mismo tiempo (deliberadamente, claro) sus historias particulares se diluyen en una niebla –unamuniana y *tragicómica*– que dificulta seguir las bien a bien, y que al mismo tiempo posibilita una vasta cantidad de posibilidades interpretativas. Así pues, el juego que propone Del Paso consiste en que a partir de las situaciones específicas por él planteadas, el lector complete según su personal experiencia y ánimo lo que pasa al interior y exterior del libro; de tal suerte que la novela sea una especie de “antena de resonancia” que asimila y cataliza a la vez los ánimos de quien lee para retro-alimentarse de ellos, y así seguirse escribiendo con cada nueva lectura; para que entre toda la red de interconexiones, la totalidad de sus lectores ponga algo de sí en la obra y ésta adquiera, en su sentido más amplio, ese cariz totalizante que englobe todo cuanto pueda entrañar.

Bien vale la pena tomar muy en cuenta la categórica afirmación de Kundera que sostiene: “La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz.”<sup>158</sup> Ergo, el mayor mérito de Palinuro, Estefanía y demás personajes, es el de actuar como una fuerza integradora que, cual el ojo de un huracán, *centrifuga* la Historia –la nacional, la de cada uno de ellos, la de la novela englobada, la del propio lector– para, tras aglutinarla en sí mismos, lanzarla a diestra y siniestra contra Todo cuanto les sea factible entablar una relación (muy particularmente con cuanto tiene que ver con datos médicos), por más simple o rebuscada que sea, para demostrar que cualquier *hilo negro* bien entramado –con una erudición tan descomunal como la delpasiana o la de Walter es más sencillo– puede abarcarse prácticamente todo cuanto es humano. Así pues, si bien es cierto que la “novela total” en su más amplio y profundo sentido es un mero ideal inconquistable, me parece que tal nomenclatura, aunque muchas veces sea empleada por el lado oscuro

---

158 Kundera, Milan. *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 54.

de la mercadotecnia con el único fin de granjearse compradores, en obras como esta se alcanza una de las aproximaciones más cumplidas que el género demanda: no se trata ya de cristalizar absolutamente toda la realidad global en una historia que dé cuenta de toda una época –mérito incuestionable de *Noticias del Imperio*–, sino que traza los bosquejos de innumerables realidades atemporales y de una misma imprecisión en cuyo seno es factible albergar universos enteros y reescribir la historia las veces que sean necesarias.



## Conclusiones

Si las puertas de la percepción quedaran depuradas  
todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito.

William Blake, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*

Rehuyendo de las tautologías, sólo recapitulo y apostillo las *codas* de los tres capítulos aquí ofrecidos. Empezaré por la parte final, donde fue considerada la portada y varios rasgos que, como ésta y según los análisis formulados, aportan varias claves de lectura que buscan *cuajar* en una óptima asimilación de la novela. El cariz psicodélico de la portada, puerta que por principio de cuentas se percibe en el libro –a juego y tono con este epígrafe final– y que se abre para dar la bienvenida a la vorágine ecuménica que espera al lector, marca una pauta perfectamente discernible que apela a una fusión de universos, sostenidos desde el título de la pintura, *La música de las esferas*, concepto pitagórico que propone, *grosso modo*, que cuerpos celestes tan colosales como los planetas no pueden desplazarse por el universo sin provocar sonido alguno (y dichos sonidos se sincronizan con las proporciones matemáticas y subsecuentemente con los intervalos musicales, creando una armonía perfecta), y que el hombre en su tan reducida percepción es incapaz de notarlos, salvo muy contadas excepciones; espíritus de una sensibilidad excepcional que no sólo captan sino que gozan e interpretan a cabalidad la infinita sinfonía interestelar. (La invitación, pues, a ser uno de éstos se da de entrada).

En fin, el punto es que siguiendo esta clave se abre bien a bien el portón para quien decida franquearlo y explorar las vastedades, tan dilatadas temporalmente, que cada página depara: la casa de enfermos que en un inicio era la familiar residencia de los abuelos y que luego se convertirá en el cuarto de la plaza de Santo Domingo, la facultad de medicina, la cantina de Pepes y La Española, las

agencias de publicidad, Londres en pleno, un campamento villista, la Plaza de la Constitución o el Zócalo Capitalino tinto en sangre y, para acabar pronto, todos los planetas (cada cual con su música particular que se concierta en un *todo* supremo) e Islas Imaginarias que el lector *guste*; podrá así, pues, abrirse y hacer camino de la mano de Estefanía, Molkas, Fabricio, el primo Walter, el abuelo Francisco, la tía Luisa, el tío Esteban, el general que tenía un (¿o cien?) ojo(s) de vidrio, don Próspero y, por supuesto, Palinuro, quien como se ha visto –no olvidemos a Yo– es virtualmente Todos los personajes a la vez, y hace las veces también de una representación simbólica del grueso de los estudiantes caídos en el movimiento estudiantil del 68, lo que equivaldría a decir que Palinuro es –y/o somos– los sueños y las realidades de esta atribulada nación que palpita en el aquejado seno de un continente diariamente herido, que es parte medular de un mundo menoscabado por el cáncer humano, el cual sin embargo pulsa sus notas en el acorde único y eterno que es todos al mismo tiempo en el *opus magnum* que se ejecuta desde que iniciaron y hasta que se agoten todas las eternidades.

A lo que voy con toda esta concatenación de absurdas alusiones (además de mencionar de manera exigua los tres ejes en torno a los que giró el examen emprendido en esta tesis: los personajes, el tiempo/el espacio y el libro en sí) es a lo mismo que desde la primera línea traté de insinuar: que estamos ante un texto inagotable en su propia dimensión. Lo que la escritura de Del Paso emprendió aquí es el intento más franco de capturar la esencia misma de la vida (empezando por la suya propia, la de su país, y la de demás aspectos ya expuestos, usando como hilo conductor la ciencia que opera milagros en la *vida* humana) y proyectarla en un volumen tan complejo como simple, ligero y pesado, culto y arrabalero, vulgar y exquisito, cómico y trágico, festivo y fúnebre, onírico y crudamente real; buscó oponer y conciliar a la vez todas las dicotomías existentes dentro y fuera del canon literario, echando mano de una red intertextual nutrida lo mismo de enciclopedias que de clásicos universales; que es capaz de disparar las más álgidas carcajadas y momentos de ameno relajamiento, como de

precipitar hondos lapsus de reflexión filosófica (política, social, etc.) y conmover hasta las lágrimas al lector más curtido; la hazaña narrativa que esta obra significa es la de *maridar* de manera indivorciable elementos, conceptos, registros y un sinfín de componentes que, de manera axiomática, se tomaban por dualidades que no era *viabile* amalgamar (como un matrimonio entre el cielo y el infierno); integra en un Todo por excelencia heterogéneo –¿y quién echa en falta la homogeneidad?–, una visión del mundo que pretende abarcarlo en pleno; que aproxima una concepción vital afín a la de aquel profético autor de versos tan infernalmente divinos: el infinito se halla dentro de cada uno de nosotros y, al igual que la música estelar, depende por entero de nuestra capacidad intelectual y sensible descifrar sus bondades para así poder contribuir un poco en la urgente enmienda que nuestro mundo y realidad exigen a gritos.

Creo firmemente que obras artísticas como *Palinuro de México* juegan un papel clave en la toma de consciencia, en el verdadero y definitivo Despertar que el hombre, desde que lo es, busca con tanto ahínco emprender en sí mismo. Y si bien, como queda expresado líneas arriba, la “novela total” como concepto eminentemente literario es un mero afán, imposible de concretarse en cuanto a que no se pueden cristalizar el mundo y la realidad enteras en un solo texto de ficción, me parece que la meta que don Fernando se propuso fue alcanzada con creces: el guante lanzado por Connolly que Del Paso recogió gustoso, asumiendo el reto de crear una “obra maestra”, tiene aquí (y, por si fuera poco, en al menos otras dos de sus novelas) un indiscutible y rotundo triunfo... que casi *alevosamente* se aúna con el fracaso como tópico literario por excelencia.

Sólo me resta preguntar, ya que se ha visto que el ideal estético del novelista de altos vuelos es inconseguible, *stricto sensu*, ¿qué, además de un epíteto academicista y casi pedantesco o meramente mercantil, es pues la “novela total”, sino una experimentación perenne de sustratos tan múltiples, de propuestas, aristas y connotaciones tan aventuradas, peregrinas y desbordantes como el *Palinuro*? Tras fatigar tantos libros y tratados teóricos que disertan al respecto (y a pesar de que, como se consigna en

las abundantes cuartillas previas, esta novela se ciñe cabalmente a las prescripciones dictadas por el género), me queda clara una sola cosa: la definición de este tipo de narrativa es tan protéica y escurridiza porque la misma evolución de ésta así lo exige; se trata de obras vivas, inquietas, abiertas y dilatadas a las lecturas y lectores de todos los tiempos y latitudes; novelas imperecederas que se robustecen como parte inherente de su constitución.<sup>159</sup> Al decir *novela total* no evoco libros, sino abismos, abismos luminosos que entrañan todas las desmesuras que cualquiera desee verter en ellos; del mismo modo que al pensar en *literatura* no invoco personajes, versos ni autores, sino amigos, compañeros de vida, lecciones de fortaleza y sabiduría (o, más bien, y sobre todo *sensatez*) para encarar cualquier cosa a que me enfrente mi camino, el que hago al andar junto con todos mis prójimos, para tragarme –yo también– el mundo entero y no morir asfixiado en el intento.

---

159 Si de sistematizar los puntos finos que caracterizan a una obra narrativa como “novela total” se tratase, luego de sopesar las abundantes premisas que los colegas críticos, teóricos y estudiosos aquí revisados aportaron a esta investigación, claro que sin desestimar los valiosos dictámenes, enfoques y matices de todos y cada uno, hallo que los cuatro axiomas precisados por Robin W. Fiddian (véanse, en este trabajo, la cita suya en la página 89 y la nota al pie 117 con su traducción por parte de otra gran especialista del tema: la también delpasiana Dra. Inés Sáenz) condensan de una manera muy clara los principales ejes en torno a los que se articulan y ciñen este tipo de novelas.

En resumidas cuentas –y parafraseando–, se trata de obras que “aspiran a representar una realidad ‘inexhaustiva’”, en muchos casos con rasgos y referencias enciclopédicos; son novelas concebidas como un microcosmos contenido en sí mismo, y por tanto, con un amplio grado de ambigüedad; se destacan por la fusión de perspectivas que manejan (la histórica y la mítica, sobre todo) y porque no se atienen a las pautas de la economía narrativa, más bien todo lo contrario; por último, su “textura verbal tiende a lo barroco” y emplean un lenguaje desbordado que se desapega de los paradigmas convencionales.

## Bibliografía

### Directa:

Del Paso, Fernando, *Palinuro de México* (1977) Joaquín Mortiz, México, 1980

### Indirecta:

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000  
(trd. Ernestina de Champourcin)

Blake, William, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, Cátedra, Madrid, 2002.

Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004

Borges, Jorge Luis, *Cuentos completos*, Debolsillo/Penguin Random House, México, 2014

Calvino, Italo (1979), *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, España, (13ª ed., 2013, traducción de Esther Benítez)

Campos, Marco Antonio; Quemain, Miguel Ángel *et al.*, *Premio FIL de Literatura, Fernando del Paso 2007*, varios autores, Universidad de Guadalajara/Santillana/Alfaguara, México, 2007

Camus, Albert, *El mito de Sísifo* (1942), Alianza Editorial, Madrid, 2010 (trd. Esther Benítez)

Candido, Antonio, *Estruendo y liberación*, (Antonio Armoni Prado y Jorge Ruedas de la Serna, editores), Siglo XXI, México, 2000

Connolly, Cyril (1949), *La tumba sin sosiego, Ciclo verbal por Palinuro*, UNAM, México, 1994  
(traducción de Ricardo Baeza)

Cortázar, Julio, *Rayuela* (1963), Punto de lectura, España, 2002 (tercera edición)

De Habsburgo, Maximiliano, *Máximas mínimas de Maximiliano*, Tumbona Ediciones, México, 2005 (Prólogo de Fernando del Paso Trad. José Linares y Luis Méndez)

Del Paso, Fernando, *Castillos en el aire*, Fondo de Cultura Económica, España, 2002

- , *Cuentos dispersos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999  
(Alejandro Toledo, compilador)
- , *Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México/Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, en 2002
- , *José Trigo (1966)*, Siglo XXI, México, 2002 (treceava edición)
- , *Linda 67: Historia de un crimen*, Plaza y Janes, México, 1995
- , *Noticias del Imperio (1986)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012
- , Socorro y Fernando, *La cocina mexicana de Socorro y Fernando del Paso*, Diana, México, 2003
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1974 (traducción de Carmen Castro)
- Elizondo, Salvador, *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972
- Espinosa-Jácome, José T. (2008). *De entre los sueños: el espectro surrealista en Fernando del Paso*. México: Ediciones Eón/Universidad de Ball State
- Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*, Cátedra, Madrid, 1995
- Fiddian, Robin W., *The novels of Fernando del Paso*, University Press of Florida, U.S.A., 2000
- Fuentes, Carlos, *Cristóbal Nonato*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- , *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de Soledad*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2007.
- Gnisci, Armando (compilador), *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1994
- Mansour, Mónica, *Los mundos de Palinuro*, Cuadernos del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, México, 1986

Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres* (1948), Castalia, Madrid, 2002 (edición y notas de Pedro Luis Barcia)

Ortuño, Ángel; Poniatowska, Elena, *et al.*, *De paso por la vida. Homenaje a Fernando del Paso*, Premio Cervantes, Universidad de Alcalá, España, 2016

Perec, Georges, *La vida instrucciones de uso* (1978), Anagrama, Barcelona, 2014 (decimocuarta ed.)

Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*, Acantilado, Barcelona, 2013

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 1998

Sáenz, Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Editorial Pliegos, Madrid, 1994

Sullà, Enric (compilador), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica/Grijalbo/Mondadori, Barcelona, 1996

Ricœur, Paul, *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México, 1995.

-----, *Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 2004

Toledo, Alejandro (compilador), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*, UNAM/Era, México, 1997

Virgilio, Publio Marón, *Eneida*, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, trad. y notas de Rubén Bonifaz Nuño), México, 1972-1973

## **Hemerografía**

Del Paso, Fernando, “Palinuro refleja mi personalidad”, en *Entre mate y mate*, *La Revista Argentina*, México, Año 1, No. 7, marzo-abril 1998

Fiddian, Robin W., “James Joyce y Fernando del Paso”, *Insula* (revista) # 455 (1984-1985), p. 10.

Mutis, Álvaro, “Cuatro escritores opinan sobre una obra maestra desconocida”, *La cultura en México* # 225 (8 de junio de 1966)

Sarduy, Severo, “Del Paso: una novela con cajones”, en *Livres Libération*, Francia, 23 de septiembre de 1985

### **Tesis consultadas**

Estrada Benítez, Jorge I., *El doble en Palinuro de México*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010

Leal Rodríguez, Alfredo, *La novela total contra el totalitarismo. Examen del concepto de novela total en Pour Sganarelle de Romain Gary en el marco de las transformaciones estético-políticas del siglo XX*, Tesis de maestría (Letras Modernas en Lengua Francesa), Universidad Nacional Autónoma de México, 2016

Medrano Mora, Edgar Hans, *Análisis y subversión del concepto de novela total en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, Monografía para obtener el título de Profesional en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia, 2012

Mejía Laguna, María Teresa, *Palinuro de México: un neobarroco basado en la imaginación, la plasticidad y la significación del lenguaje*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999

Piña Méndez, Gerardo Hazael, *El erotismo en Palinuro de México*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000



## Enlaces virtuales consultados

Derrida: definición de ‘deconstrucción’

<https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion/>

[consultado el 19/08/16]

Detalles sobre el método Ollendorf:

<http://www.elmundo.es/opinion/2014/02/28/5310ec09e2704e92548b4572.html> y/o

<http://nuestravereda.blogspot.com/2009/12/el-metodo-ollendorf-una-mentira.html> [consultados el 03/04/2016]

Discurso de Fernando Del Paso en la recepción del Primer Premio José Emilio Pacheco:

<https://www.youtube.com/watch?v=0R-fKfSUgS8> [consultado 09/02/16]

Enlace virtual a entrevistas a Fernando del Paso:

<https://www.youtube.com/watch?v=KA5n3gFrDWI> [consultado 27/09/2015]

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1733-paso-fernando-del-entrevista> [consultado 21/10/2015]

<https://www.youtube.com/watch?v=lhS4-bBk4Z8> [consultado 11/04/16]

Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/> [consultado a lo largo de todo el trabajo]

Enlace virtual a las portadas:

[https://mx.images.search.yahoo.com/yhs/search;\\_ylt=A0LEVjvVuxJZ73gA3vfv8wt.;\\_ylu=X3oDMTBsa3ZzMnBvBHNIYwNzYwRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw--?adv\\_prop=image&fr=yhs-ddc-linuxmint&va=palinuro+de+mexico+portada&hspart=ddc&hsimp=yhs-linuxmint](https://mx.images.search.yahoo.com/yhs/search;_ylt=A0LEVjvVuxJZ73gA3vfv8wt.;_ylu=X3oDMTBsa3ZzMnBvBHNIYwNzYwRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw--?adv_prop=image&fr=yhs-ddc-linuxmint&va=palinuro+de+mexico+portada&hspart=ddc&hsimp=yhs-linuxmint) [Consultado

18/05/16]

Forero Quintero, Gustavo “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los

discursos de globalización y localización”, *Acta Literaria* No 42, I Sem. (33-44), Universidad de Concepción, Concepción, Chile, 2011, pp. 33-44. Enlace virtual: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23719384003> [consultado el 04/08/16]

Jeong-Hwan Shin, “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”, AISO. Actas VI, *Centro Virtual Cervantes*, 2002, pp-1669-1680. Enlace virtual: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_2\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf) [consultado 23/03/16]

Katarzyna Tyszkiewicz, “La cronotopía urbana y la novela total, ‘La región más transparente’ de Carlos Fuentes y ‘Conversación en La Catedral’ de Mario Vargas Llosa”. Enlace virtual: [http://www.academia.edu/2606812/La\\_cronotop%C3%ADa\\_urbana\\_y\\_la\\_novela\\_total\\_-\\_La\\_regi%C3%B3n\\_m%C3%A1s\\_transparente\\_de\\_Carlos\\_Fuentes\\_y\\_La\\_conversaci%C3%B3n\\_en\\_La\\_Catedral\\_de\\_Mario\\_Vargas\\_Llosa](http://www.academia.edu/2606812/La_cronotop%C3%ADa_urbana_y_la_novela_total_-_La_regi%C3%B3n_m%C3%A1s_transparente_de_Carlos_Fuentes_y_La_conversaci%C3%B3n_en_La_Catedral_de_Mario_Vargas_Llosa) [Consultado 4/04/16]

Rodriguez, Antoine “Hibridez discursiva y tratamiento político en *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso”, Artículo publicado en: Antoine Rodríguez et Ignacio Sosa (ed.). *México/Francia 1968: Representaciones e interpretaciones*. Lille: «Ateliers», Cahiers de la Maison de la Recherche – Université Charles de Gaulle Lille 3, 39/2008. Enlace virtual: <http://studylib.es/doc/149722/hibridez-discursiva—sexo-y-pol%C3%ADtica-en-palinuro-en---cec...> [Consultado 11/11/16]

Rubén Galve-Rivera, “Redefiniendo la "novela total" a partir de *Rayuela* y *Los detectives salvajes*”. Enlace virtual: <https://kflc.as.uky.edu/2013/node/585> [Consultado 18/12/16]

“Vargas Llosa: ¿cómo nació mi idea de novela total?”, Enlace virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=9mKSAnkVu0I> [consultado 4/04/16]