



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS

LA CARNAVALIZACIÓN DEL CUERPO EN *PALINURO DE MÉXICO*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA:
JOSÉ ÁLVAREZ GARCÍA

TUTORA PRINCIPAL:
TATIYANA MIJAILOVNA BUBNOVA GULAYA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. JUNIO 2023



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.

A la memoria de Aurelio, maestro, tutor y mentor.

La vida de Palinuro se transformaba casi en otro ser como él mismo, en otro yo que habría de ser testigo de su hechura y del amor y la paciencia que Palinuro había aplicado día a día a sus metamorfosis y los artificios de arena y cristal que dibujaron sus ojos y sus deseos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. <i>Palinuro de México</i> y la carnavalización literaria.....	4
PRELIMINAR. El trasfondo social del movimiento estudiantil de 1968 y su construcción discursiva en <i>Palinuro de México</i>	18
CAPÍTULO 1.	
Estilo carnavalizado y estilización paródica en <i>Palinuro de México</i>	37
1.1. El estilo carnavalizado de <i>Palinuro de México</i>	37
1.2. <i>Palinuro de México</i> , doble paródico de <i>Palinuro</i>	46
1.3. La estilización paródica de <i>Palinurus</i>	57
CAPÍTULO 2.	
El doble paródico de <i>Palinuro de México</i>	68
2.1. <i>Palinuro</i> -narrador y <i>Palinuro</i> -personaje.....	68
2.2. El “discurso médico-enciclopédico” de <i>Palinuro</i> -narrador sobre el cuerpo.....	77
2.3. El “discurso médico-estudiantil” de <i>Palinuro</i> -personaje: la risa que cura.....	87
CAPÍTULO 3.	
Walter, Molkas y otros dobles de <i>Palinuro</i>	99
3.1. Walter, doble de <i>Palinuro</i>	99
3.2. El “discurso satírico-menipeo” de Walter sobre el cuerpo.....	105
3.3. Molkas, el “discurso grotesco-estudiantil” y otros dobles de <i>Palinuro</i>	119
CAPÍTULO 4.	
Andrógino, cuerpo grotesco y cuerpo cósmico	133
4.1. <i>Palinuro</i> y Estefanía: la imagen del andrógino	133
4.2. Andrógino, cuerpo grotesco y “discurso erótico-grotesco”	148
4.3. El cuerpo cósmico	161
CONCLUSIONES. El cuerpo colectivo de <i>Palinuro de México</i>	176
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193
BIBLIOGRAFÍA	196

INTRODUCCIÓN.

Palinuro de México y la carnavalización literaria

La obra literaria de Fernando del Paso abarca una gran cantidad de géneros literarios, entre los que se cuentan la poesía, el ensayo, el teatro, la crítica literaria, el artículo periodístico y el guion radiofónico; sin embargo, la novela es el género que ha recibido mayor atención crítica. No debe extrañar: para el autor, la novela era la máxima posibilidad de expresión de la lengua, el género literario que le permitió llevar a sus límites el lenguaje, ensanchar esos límites y la forma misma de la novela. Así lo prueban sus tres novelas mayores, *José Trigo* (a), *Palinuro de México* (b)¹ y *Noticias del imperio* (c), que buscaron renovar por distintos caminos la novela en lengua española. Pero fue en este género, sobre todo, donde encontró la forma capaz de abordar tanto sus inquietudes y ambiciones literarias como sus preocupaciones sociales, éticas, políticas e históricas.

Para Del Paso la literatura y estas preocupaciones fueron inseparables. Su obra novelística guarda una estrecha relación con los acontecimientos políticos y sociales, y sus novelas no sólo aluden a hechos fundamentales en la Historia de México, sino que son el suceso mismo: en *José Trigo* se aborda el México postrevolucionario, la Guerra Cristera y el movimiento ferrocarrilero y la huelga de 1959; en *Noticias del Imperio*, uno de los hechos fundacionales del país, la Guerra de Reforma y el Imperio de Maximiliano; en *PM*, el asesinato y muerte de un estudiante en la Plaza Mayor de la Ciudad de México, que funciona como metonimia de la generación del 68 y su movimiento estudiantil, de la cosmovisión que formó sus ideales y de la represión y asesinato de la que fueron objeto. El

¹ Se abrevia *PM*.

mismo autor ha dejado en claro la relación entre sus preocupaciones sociales y la literatura, en particular, con la política:

No creo que se pueda ser apolítico, porque la política está referida a una realidad concreta que nos persigue todos los días, en la calles, en la televisión, en la prensa. Porque creo que ser apolítico —o mejor dicho, creer que se es apolítico—, equivale a cerrar los ojos a esa realidad. Y eso es ya adoptar una posición política: es hacerse cómplice de las dictaduras, de las empresas multinacionales, de los asesinos del Che, de quienes arrojaron la bomba en Hiroshima y el napalm en Vietnam. De los que hirieron de muerte a un estudiante en la Plaza Mayor de México (e): 58).

Para Del Paso la política es inmanente a la realidad, coexiste con ella como con su razón de ser y condensa el resto de sus preocupaciones. En esa afirmación también es clara su postura política: siempre fue lo que se considera un hombre de izquierda, ideología que permeó toda su obra. Así lo resalta Elizabeth Corral Peña en el estudio introductorio a *Obras III. Ensayo y obra periodística* de Del Paso (f), donde ha señalado conceptos políticos nodales que permean parte de la obra que compila, así como de su obra novelística: la marginalidad, la discriminación, el ser latinoamericano y el anticolonialismo —o, más bien, la necesidad de descolonializar—.

A pesar de estos énfasis, el caso de *PM* ante la crítica es peculiar. Los estudios de inclinación política que analizan el movimiento social en la obra son nulos o casi nulos. Dada la multiplicidad de temas, formas y discursos², la crítica se ha escindido y ha estudiado la novela desde alguna de sus particularidades, tanto de contenido como formales, como su naturaleza omniabarcante o total, los dobles, las imágenes grotescas, el

² Por discurso se entiende su acepción más básica y general: “El lenguaje puesto en acción, el proceso signifiante que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que intervienen la materia lingüística que conforma el eje sintagmático de la lengua, es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma formación discursiva” (Beristáin, 2001: 154). *PM*, en tanto novela, es una formación discursiva de la que dependen una multiplicidad de significados, pero, asimismo, es una formación discursiva que incluye distintos géneros discursivos y literarios, cuya naturaleza entra en el infinito proceso de comunicación discursiva entre distintos sujetos discursivos.

estilo, la intertextualidad, etcétera³. Sin embargo, quizá porque el asesinato ocurre únicamente en un capítulo de la novela —“Palinuro en la escalera”—, algunos críticos como Gonzalo Martré han pretendido ver en Palinuro a un arribista al movimiento del 68 (Martré, 1986: 93-101). Este malentendido ha sido agravado dado los pocos comentarios de Del Paso en torno al movimiento estudiantil. Con excepción de “Los presagios. Autoantología de *José Trigo*”, publicado el 8 de octubre de 1969 en *La Cultura en México*, especie de “poema encontrado” en su propia novela que hace referencia a la represión estatal que, como el título indica, presagia el asesinato de los estudiantes (f): 629-634), los textos donde se hace referencia al movimiento del 68 se pueden contar con una mano; entre ellos, no hay uno solo que aborde el movimiento de manera autónoma y explícita⁴.

Hay dos razones que parecen explicar esta ausencia. Una primera corresponde a las circunstancias del propio autor. Hacia 1968 Del Paso ya contaba con 33 años, tenía más de ocho trabajando en agencias de publicidad y radio y dos años antes se había consagrado como autor con *José Trigo*: es decir, Del Paso no participó directamente del movimiento estudiantil, ni como estudiante ni como intelectual del mismo —como fue el caso, por ejemplo, de Revueltas—, es decir, no conoció y no pudo conocerlo desde sus entrañas. Sin embargo, la segunda y más importante corresponde al movimiento estudiantil en sí: fue un

³ Para la novela total, véase Inés Sáenz (1994), para los dobles, Jorge Estrada (2010), para la imágenes grotescas, Álvarez Lobato (2008: 123-139), para el estilo, Corral Peña (1990: 30-38), para la intertextualidad, García Peña (2001).

⁴ Los artículos aparecieron en diversas revistas, y son recopilados por Corral Peña en *Obras III*, y son: “¡Viva el deporte!” (f): 612-114), “La imaginación al poder. El intelectual y los medios” (f): 673-676), “Perfume de futbol para quitarle a España el fuerte olor a golpe de Estado” (f): 892-894), “Mi patria chica, mi patria grande” (f): 961-971), “Un siglo y dos imperios” (f): 1017-1027), “297A. La ciudad de México, 1940-1968”, (f): 1185-1198). Una de las razones de esta ausencia podría radicar en su reticencia primera al artículo periodístico, que no comenzó a practicar hasta que se vio en la necesidad, en 1973, durante su estancia en Londres para el periódico *El Día*, ya a destiempo de los hechos.

movimiento heterogéneo del que no se puede hablar de manera uniforme. A los seis puntos del pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga⁵, se sumaron una cantidad de propuestas provenientes desde las distintas escuelas y facultades involucradas.

Para Del Paso, escribir sobre un movimiento del que no participó directamente era imposible. Sin embargo, como todo movimiento, el del 68 fue la consecuencia de un proceso que se dio poco a poco con las transformaciones sociales que se vivieron en el mundo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un movimiento que se gestó años atrás, mientras Del Paso estudió Medicina, un par de años de la carrera de Economía y un Seminario sobre literatura. Se puede afirmar que Del Paso participó como estudiante durante los años en que se fue formando el movimiento, donde el malestar social ante la dictadura priista fue creciendo y tomando forma pero, sobre todo, donde se comenzaron a gestar los valores, usos, costumbres y apuestas ideológicas del movimiento.

PM es una obra donde no sólo aparece el movimiento como tal, en dos capítulos explícitos, bajo la forma del asesinato de Palinuro, sino en la que está expresada la cosmovisión estudiantil que lo gestó⁶. Las preguntas inmediatas son, entonces, ¿cómo es enunciada dicha cosmovisión?, ¿cómo se relacionan en la novela el movimiento, su

⁵ 1. Libertad a los presos políticos. 2. Destitución de los jefes de la policía y de los granaderos. 3. Extinción del Cuerpo de Granaderos. 4. Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal, relativos al delito de disolución social. 5. Indemnización a los familiares de los muertos y heridos desde el inicio del conflicto. 6. Deslinde de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de la autoridades mediante la policía, los granaderos y el Ejército. “Nace el Consejo Nacional de Huelga”, (*Gaceta UNAM*, 2018).

⁶ Entre los diversos movimientos culturales que fueron delineando la ideología del movimiento estudiantil pueden citarse, entre otros, la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos, especialmente de los negros, la segunda ola feminista, la formación de la nueva izquierda, el movimiento de liberación LGBT, el movimiento hippie, la experimentación con psicoactivos y la globalización del rock como movimiento de masas, que no tardaron en crear y permear nuevos movimientos artísticos, tales como la *Nouvelle Vague* y el *Nouveau Roman* en Francia, el neorrealismo italiano, la generación *beat*, etc., el 68 francés, la primavera de Praga y, en especial, los movimientos sociales de la última década en México.

discurso y la cosmovisión estudiantil?, ¿cómo toma forma literaria un hecho de semejante importancia histórica y política? y, por último, quizá la pregunta de la que hay que partir, ¿qué tradición literaria es la que mejor se aviene a esta problemática?

Se postula como hipótesis que la tradición literaria en la obra novelística de Del Paso capaz de unificar los múltiples temas, preocupaciones y soluciones formales, así como las preocupaciones y discursos sociales, históricos, éticos y políticos, es la literatura carnavalizada. Entre las múltiples estéticas y estilos literarios⁷, pocos dan una importancia capital a la política y los movimientos sociales —especialmente a partir del siglo XX, abundante en formalismos—: la carnavalización literaria es un fenómeno que, en principio, nació como crítica y subversión de los cultos y políticas dominantes. Como se intentará demostrar, Del Paso se instala e inscribe conscientemente a *PM* dentro de esta tradición.

Mijaíl Bajtín, el teórico y crítico más importante de esta tradición literaria⁸, define la literatura carnavalizada como el acto que traslada a los distintos géneros literarios algunas

⁷ Cuando se habla de estilo no debe entenderse como lo hacía la Estilística de Spitzer, como un elemento que pretendía revelar la psique del autor. El estilo no es más que un sistema operativo dentro de una tradición literaria. En términos bajtinianos, no es más que un “elemento en la unidad genérica del enunciado” (Bajtín, 2012: 249-252): es un elemento funcional más que denotativo de un presunto yo. De este modo, existe un estilo carnavalizado, uno culterano, uno conceptista, uno surrealista, etc. Este estudio sigue de cerca al teórico ruso no sólo en la carnavalización literaria, sino en su concepción social del lenguaje y en sus estudios sobre la novela.

⁸ La obras teóricas fundamentales al respecto son *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Bajtín, 2002) y *Problemas de la poética de Dostoievski*, (Bajtín, 2005). En la obra del pasiana no se encuentra referencia alguna a *La cultura popular*. Es incierto si Del Paso leyó esa obra antes, durante o después de la escritura de *PM*, pero por las fechas, es posible. La novela de Del Paso se publica en 1977, mientras que la primera traducción al inglés sobre *La cultura popular* es de 1968 (*Rabelais and his World*). Ahora bien, Del Paso sí menciona la polifonía bajtiniana. Esto sucede en una de sus últimas obras, hablando sobre el perspectivismo de Cervantes: “No está muy lejos del perspectivismo la teoría de Bajtín de la novela polifónica según la cual en el narrador existen varias voces independientes, subjetivas y libres, como las de los personajes a quienes le son atribuidas” (Del Paso, g): 35). Esta afirmación de Del Paso permite, al menos, afirmar que conoció el libro de Bajtín sobre Dostoievski, en cuyo primer capítulo, “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”, se aborda el problema de la polifonía. En ese mismo libro, en el capítulo IV, “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, Bajtín analiza la

de las características más importantes del carnaval⁹. Entre esas características, el crítico ruso enumera las que él considera principales: la risa carnavalesca, el simbolismo de las acciones carnavalescas de coronación y destronamiento, de cambios y disfraces, la ambivalencia carnavalesca y todos los matices de la libre palabra del carnaval —familiar, cínica, franca, excéntrica, laudatoria o injuriosa, etc.—. Asimismo, habría que sumar:

1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.); 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar; 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (Bajtín, 2002: 10).

Todas estas formas han seguido derroteros distintos dentro de la carnavalización literaria. También hay que agregar uno de los medios esenciales por medio del cual sobrevivió el espíritu carnavalesco en su transposición literaria: el sistema de imágenes concretas llamado Realismo grotesco. En este sistema de imágenes sobresalen, entre otras, las del banquete, lo inferior corporal y el disfraz. A estos elementos aún se pueden agregar los que la cultura tradicional sigue creando desde la oralidad en la plaza pública —y en la calle—, como juegos de palabras, equívocos, albures y nuevas formas de representación.

Si se habla de un proceso de traslación hacia los distintos géneros literarios, es porque al correr del tiempo el carnaval y la vida carnavalesca fueron abandonando la vida pública, por lo que la fuente inmediata de la carnavalización pasan a ser los mismos textos

carnavalización literaria. Cuándo conoció Del Paso esta obra, también es incierto. La primera traducción de esta es de 1968, al italiano; le sigue la francesa, en 1970, y la inglesa en el 73, aunque de manera parcial. Para la recepción de la obra de Bajtín en Occidente, véase el estudio introductorio de Tatiana Bubnova a *Problemas* (2005).

⁹ Bajtín la define del siguiente modo: “Llamaremos literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma de folclor carnavalesco (antiguo o medieval)” (Bajtín, 2005: 218).

literarios, convirtiéndose en “una tradición puramente literaria”¹⁰. Rabelais y Cervantes fueron —y son— las fuentes principales que marcaron el derrotero de la literatura carnavalizada, pues ambos fueron testigos históricos de este proceso y se nutrieron de toda la cosmovisión carnavalesca, incluidos sus ritos y representaciones. Entre los principales autores en lengua española dentro de esta tradición, se encuentran antecedentes como *El libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita y, posteriormente, desde Quevedo, con sus sátiras, y Vélez de Guevara, con *El diablo cojuelo*, hasta alcanzar la literatura mexicana con *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, en el siglo XIX, y ya en el siglo XX, *Domar a la divina garza*, de Sergio Pitol y, por supuesto, *PM*.

Como se señaló, un elemento de suma importancia dentro de la literatura carnavalizada es su carácter político-social. Se trata de otra característica esencial del carnaval: el carnaval liberaba, por unos días, del culto oficial y de la política dominante, los subvertía, los desenmascaraba. Bajtín ha enfatizado este carácter sociopolítico del carnaval: “El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 2002, 14). El carnaval subvertía las jerarquías sociales, la política y la cultura oficial. La literatura carnavalizada obra exactamente del mismo modo. Dentro de esta tradición, no hay obra que no se ocupe expresamente de la subversión de la política o el culto oficial. El *Gargantúa* (Rabelais, 2007), por ejemplo, es una parodia de los modelos épicos de la *Ilíada*, y en el personaje de Picrochole, Rabelais encarna y ridiculiza a Carlos I; el *Tristram Shandy* (Sterne, 2006), en especial desde la figura del tío Toby, parodia las dos guerras con Francia —Guerra de la Liga de Habsburgo y la Guerra de

¹⁰ “En esta literatura, ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnavalescos se transforman y cobran así un nuevo significado” (Bajtín, 2005: 257).

Sucesión Española—; en el siglo XX y en literatura en lengua española, *Luces de Bohemia* (Valle Inclán, 2017) parodia, en el Madrid de posguerra, lo mismo al gobierno —el Ministro Paco— la prensa —*El popular*—, a la Academia de la Lengua, a los poetas modernistas, etc.; o bien, *El desfile del amor*, de Sergio Pitol, realiza una parodia de la Ciudad de México durante la Segunda Guerra Mundial: desde los personajes de la cultura dominante hasta el pseudooficialismo que mantuvo pretendidas relaciones con los nazis.

Esta tradición, pues, se ha consolidado de una generación a otra por medio de la renovación constante tanto de su contenido como de su forma, por vía de los nuevos contextos en los que se desarrolla y los nuevos discursos sociales propios de cada época, lengua y variedad socio-dialectal que los distintos autores estilizan. A esta actualización se podrían sumar, también, algunas de las nuevas y muchas formas de folclor carnavalesco que persisten en distintas manifestaciones culturales —recuérdese que el carnaval desaparece de la vida pública a fines del siglo XVII bajo su forma socialmente contestataria (casi como una especie de institución), aunque le sobreviven las mascaradas, incluso algunas de ellas populares—, ya sea tratando de mantener su propia forma o bien, realizando distintos desplazamientos.

Así pues, *PM* se inserta conscientemente dentro de esta tradición. No es de extrañar, entonces, que los estudios y acercamientos críticos de índole carnavalizada alrededor de la novela empiecen a cobrar primacía. Entre estos estudios se pueden contar el análisis de Maarten Steenmeijer¹¹, el apartado dedicado al cuerpo por Inés Sáenz¹², la importancia

¹¹ Maarten Steenmeijer señalaba: “Otra notable constante es la composición grotesca: lo superior (ciencia y filosofía) y lo mundano (enfermedad, muerte, coito, pedos) se alternan continuamente. [...] Lo que domina en *Palinuro de México*, sin embargo, no es la crítica sino la fiesta” (Toledo, 1997: 95).

dada al sexo por Claude Fell¹³, el énfasis en las imágenes del realismo grotesco, en la obra citada de Álvarez Lobato, y otros más que se enfocan en la fiesta y el humor. Sin embargo, ninguno de ellos termina por realizar un estudio orgánico de la novela, tocando únicamente ciertos temas o rasgos particulares de la misma. De entre estos estudios, sobresale la hipótesis de Álvarez Lobato: la identidad monstruosa, ambivalente y fragmentada, sólo se reivindica como una identidad ideal, histórica y nacional. Para ello, Palinuro se trasciende a sí mismo después de su muerte, transformándose en mito¹⁴. La autora plantea uno de los temas fundamentales de *PM*, sino es que el más: “es sobre la afirmación de la identidad propia desde el Otro. [...] Una comunidad que finalmente nos nombra y construye. Éste es, creo, uno de los problemas fundamentales de la novela de Fernando del Paso: la búsqueda de identidad, individual e histórica” (Álvarez Lobato, 2008: 125)¹⁵. El presente estudio pretende recorrer y esclarecer esta veta abierta por la estudiosa delpasiana.

¹² Para Inés Sáenz, “El cuerpo es, en resumidas cuentas, un libro donde se concentra la sabiduría del organismo, y la novela es un homenaje al cuerpo y una reafirmación de la vida humana” (Sáenz, 1994: 151).

¹³ Al punto que para Claude Fell, “el sexo señala el advenimiento de una nueva estética narrativa” (Toledo, 1997: 104).

¹⁴ Álvarez Lobato centra su análisis en la “visión múltiple y ambivalente” de la novela, y sustenta su hipótesis señalando características del grotesco: el carácter móvil del texto, la humanización de los objetos, la anulación de los conceptos tradicionales de espacio y tiempo y la mezcla de mundos heterogéneos. Su acercamiento, desde la concepción del grotesco de Wolfgang Kayser (2010) y de Thomson (1972), producto de la angustia ante la existencia y del sarcasmo, deja fuera elementos carnalescos y carnavalizados imprescindibles: se afirma que Palinuro está mucho más cerca de Bajtín y de la carnavalización literaria, que de las imágenes ambivalentes del grotesco de Kayser y Thomson, no en balde esas imágenes son constante objeto de parodia y degradación en Palinuro, siempre acompañadas por la risa y el humor.

¹⁵ Aunque los punto de partida y llegada entre Álvarez Lobato y el presente estudio son similares, el desarrollo y el proceso de construcción son completamente distintos. En lugar de ir a la búsqueda de la identidad o de una conciencia, este proyecto pretende centrar el análisis en las figuras carnavalizadas de alteridad presentes en la novela, en la conformación del cuerpo grotesco de *PM*, en sus relaciones y en las implicaciones éticas y políticas, en suma, en el proceso de carnavalización del cuerpo: son estudios a un tiempo antitéticos y complementarios.

Ante la insuficiencia de estudios que comprendan y aborden la novela como un todo, se propone el cuerpo y su carnavalización literaria como núcleo de análisis del presente estudio. Al tratarse de una “novela médica”¹⁶, y de una novela sobre el cuerpo, este es uno de los tópicos principales —el mayor—. Se intentará demostrar que se trata del vehículo por medio del cual opera la carnavalización literaria en *PM*, y cómo es el cuerpo el que relaciona de modo directo el movimiento social estudiantil del 68 con esta tradición.

Ahora bien, el cuerpo puede ser carnavalizado desde cualquiera de las aristas de la literatura o del estilo carnavalizado, por lo que el objetivo de este trabajo será señalar cuál y cómo es dicho proceso. Se demostrará que ese proceso comienza con la formación de figuras de construcción a nivel de argumento a las que se llamarán dobles paródicos¹⁷; luego, el doble paródico será complementado por una nueva figura, la del andrógino para,

¹⁶ La tipología sobre los subgéneros novelescos se apega a las definiciones de Bajtín, sin embargo, ante la falta de una categoría común en este caso, es mía.

¹⁷ Dentro de los estudios de las figuras de construcción, sobresalen algunos que buscan desentrañar la novela a partir de la figura del doble. Un primer acercamiento se encuentra en el citado trabajo de Lilia García Peña. La tesis de licenciatura de Jorge Estrada —también citada— esboza desde los desdoblamiento de Palinuro en el texto una moral a partir del concepto de “ser-con-el-Otro” enunciado por Ricoeur en su fenomenología hermenéutica, que parte de una conciencia que reconoce la alteridad. Pablo Aftab (Gálvez, 2018) señala lo que él considera un desdoblamiento múltiple de Palinuro. Esta última tesis esboza la existencia de varios dobles, sin embargo, se trata solo de una intuición y se encuentra tangencialmente en su análisis, centrado en la novela total. Así pues, no prueba su existencia ni su funcionamiento en la novela, y para sustentar dicha intuición se apoya en las palabras del autor: “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”. “Entre mate y mate”, *La Revista Argentina*, México, Año 1, no. 7, marzo-abril 1998, pp. 4-7. Después de una búsqueda exhaustiva, no se encontró ningún ejemplar de la revista ni alguna prueba de su existencia. Llamen la atención las palabras del autor del estudio al introducir la revista, “que providencialmente vino a caer en mis manos”, (Gálvez, 2018: 12). A este acto divino hay que sumar la cantidad de errores en la revista, “erratas garrafales del editor”. Sin ahondar en ellos, Fernando González Crussí también menciona la variedad de dobles de Palinuro. La veta abierta por estos estudios será una de las líneas principales de este estudio, que seguirá y llevará hasta sus últimas consecuencias estos planteamientos pero, sobre todo, la inversión de estos planteamientos: ninguno de ellos ha señalado la naturaleza paródica de los dobles de Palinuro.

finalmente, alcanzar la forma del cuerpo grotesco y del cuerpo cósmico. A cada figura de construcción corresponderá un análisis discursivo¹⁸, donde se intentará demostrar que cada discurso particular construye y ahonda en la naturaleza de la figura en cuestión y su relación con el cuerpo, es decir, una estilización discursiva que corre paralela al contenido. El análisis procederá del siguiente modo.

A manera de preliminar, se señalará el trasfondo social alrededor del movimiento estudiantil del 68 a partir de los principales discursos que permearon en la sociedad sobre el tema —“el discurso hegemónico, el “necropolítico” y el “estudiantil”—, y cómo se realiza su construcción discursiva en *PM*. Dicho trasfondo y sus discursos se encuentran explícitos en dos capítulos, “La Cofradía del Pedo Flamígero” y “Palinuro en la escalera”. Se pondrá énfasis en “Palinuro en la escalera”, que funciona como microcosmos de la novela, se señalará cómo estos discursos son un contrapunto en este capítulo, y cómo desde esta relación *PM* propone, por medio de la *commedia dell'arte* en este caso particular, tanto una parodia como una estilización paródica de estos. Se señalará, también, un primer uso de los dobles paródicos dentro de la re-presentación¹⁹.

Luego, el primer paso en el análisis propiamente dicho será, ya en el primer capítulo y siguiendo a Bajtín, definir lo que se llamará estilo carnavalizado y establecer sus principales características, al menos en relación con el presente análisis. Entre los principales rasgos del estilo carnavalizado en *PM* se describirán la estructura de la imagen carnavalesca, las imágenes grotescas, la sátira menipea, el humor, la parodia y la estilización paródica. Acto seguido se entrará al análisis de los dobles paródicos. Palinuro,

¹⁸ La tipología de los discursos es mía y refiere únicamente a los discursos presentes en *PM*.

¹⁹ Este apartado da por sobreentendidos algunos de los elementos del estilo carnavalizado que se revisarán hasta los capítulo I y II.

el de México, es, en primer lugar, un doble paródico tanto de Palinuro, el personaje de la *Eneida* (Virgilio, 2006), como de Palinurus, autor de *The Unquiet Grave* (Connolly, 2005) y heterónimo de Cyril Connolly, estableciendo de este modo un dialogismo de principio. Se mostrará cómo parodia a sus antecesores por medio de una estilización que los ridiculiza por medio de otros rasgos del estilo carnavalizado, como la hipérbole, las enumeraciones, las alusiones, etc, pero también los puntos de confluencia con ambos. De este modo, el primer capítulo mostrará, además de las principales características del estilo carnavalizado y las especificidades discursivas de la estilización paródica, cómo en esas relaciones con el Palinuro de la *Eneida* y el Palinurus de Connolly existe una postura ideológica clara en tanto doble paródico de sus referentes literarios.

En los capítulos dos y tres se mostrarán los principales dobles paródicos de *PM*: el primero de esos capítulos estará destinado a la primera pareja de dobles, Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, y se señalará cómo se relacionan en la novela, cómo se construye cada uno a sí mismo y la relación paródica de uno respecto al otro; el tercer capítulo mostrará que no se trata de un solo doble, sino de varios dobles o, mejor dicho, de varias parejas de dobles; se señalarán principalmente la de Palinuro-personaje y Walter y la de Palinuro-personaje y Molkas. Se mostrará cómo es la relación entre ellos, y cómo la concatenación entre estas parejas se presenta bajo el proceso de bicorporalidad: los dobles paródicos no sólo son parte esencial en la conformación del cuerpo grotesco, sino de los procesos de carnavalización literaria en general. Palinuro, pues, no sólo es un doble, sino que consta de múltiples dobles.

Como ya se señaló, paralelamente a la formación de los dobles se realizará el análisis discursivo de cada uno de ellos, pues a cada uno corresponde un discurso particular: a Palinuro-narrador un “discurso médico-enciclopédico”, a Palinuro-personaje el

comienzo de la elaboración del “discurso-médico-estudiantil”, a Walter uno “satírico-menipeo” y a Molkas la consumación de lo que se llamará “discurso grotesco-estudiantil”. De modo que a pesar de que un mismo estilo y una estilización permean toda la novela, este estilo cobra matices e indicadores particulares según el doble que habla. La hipótesis es que esto sucede por ciertas especificidades discursivas de cada personaje; más precisamente, de las especificidades discursivas-carnavalizadas en torno al cuerpo, por lo que la pregunta se puede plantear del siguiente modo: ¿Cuáles son los “discursos carnavalizados” en torno al cuerpo en *PM*? En última instancia, son los discursos los que diferencian a cada doble, pero son los discursos en torno al cuerpo los que permiten unificar esta concepción grotesca y carnavalizada del cuerpo: son ellos los que permitirán desentrañar cuál es la postura ideológica de *PM*. Se trata, pues, de un análisis doble, a nivel de figuras o personajes y a nivel discursivo²⁰.

En el cuarto y último capítulo se analizarán algunas de las imágenes fundamentales del realismo grotesco: el andrógino, el cuerpo grotesco y el cuerpo cósmico. El andrógino es, en realidad, la figura que permite el paso de los dobles paródicos y su concatenación bicorporal hacia el cuerpo grotesco: es uno de los núcleos del cuerpo carnavalizado. Sólo gracias a la figura del andrógino los dobles paródicos terminan por formar un solo cuerpo. La pareja analizada en este capítulo será la de Estefanía y Palinuro-narrador, a la que corresponde un discurso propio, el “erótico-grotesco”. A la formación y discurso del andrógino seguirá la formación del cuerpo grotesco de Palinuro, cuya principal

²⁰ La ausencia de análisis discursivos en la crítica en torno a *PM* es notable. Asimismo, salvo el acercamiento de Inés Sáenz (1994) y la tesis de maestría de Nora Ivette Murguía (2016), no abundan los estudios sobre el narrador o sobre los narradores-personajes en particular. Una de las razones podría ser que los discursos en *PM* se encuentran bajo una estilización que los subsume, ahonda y enmascara.

característica es la de ser un cuerpo conformado por múltiples identidades. Se trata de la figura donde todos los cuerpos —sujetos o identidades—terminan por formar un sólo cuerpo, y donde los discursos de todos los personajes terminan por alcanzar un sentido pleno. Finalmente, se mostrará cómo el cuerpo grotesco no es más que un estadio en un proceso absoluto de materialidad corporal, la del cuerpo cósmico. Se asiste de este modo a una renovación del sistema de imágenes del grotesco.

En resumen, se intentará mostrar cómo se conforma la identidad de Palinuro, una identidad hecha a partir de figuras dialógicas —o de alteridad— que parten única y exclusivamente del cuerpo. Se analizará cómo la carnavalización literaria es el método que permite abordar la novela en su totalidad, cómo se inserta en esta tradición literaria, la renovación que lleva a cabo del estilo carnavalizado y del sistema de imágenes grotescas, y si es posible hablar de la carnavalización literaria como poética de *PM*. El análisis discursivo de cada doble permitirá, a su vez, preguntar cuáles son las preocupaciones sociales, político e históricas y cómo se realiza su ejecución formal. Se señalarán, también, las principales afirmaciones de *PM* sobre el movimiento estudiantil: su oposición al Estado represor y a sus discursos, la elaboración de un cenotafio verbal de los estudiantes muertos e insepultos, el rompimiento con las costumbres institucionales de la época desde una cosmovisión que parte del cuerpo como fundamento ético y ontológico, la estilización de los discurso alrededor del mismo y, por último, su formación en tanto cuerpo grotesco, es decir, una de las formas y expresiones del cuerpo colectivo: una conformación utópica con un trasfondo social que se expresa mediante un discurso figurado. Se señalarán, por último, las consecuencias tanto éticas como estéticas de esta postura.

PRELIMINAR.

El trasfondo social del movimiento estudiantil de 1968 y su construcción discursiva en *Palinuro de México*

PM remite a un movimiento social específico en la historia de México: el movimiento estudiantil de 1968. El hecho y sus antecedentes son harto conocidos. En México se venían arrastrando varios movimientos sociales que habían comenzado en la década anterior y que disentían del gobierno y dictadura priista: la creación del Movimiento Revolucionario del Magisterio, los levantamientos agrarios en todas las zonas campesinas del país y el Movimiento Ferrocarrilero y su huelga; ya entrados en la década de los sesenta, el Movimiento Médico y la formación de la Asociación Mexicana de Médicos Residentes e Internos (AMMRI) y, recordando acciones concretas, el Asalto al cuartel Madera y la subsecuente represión militar por parte del gobierno. El movimiento estudiantil del 68 y la represión y matanza sobre este, no es sino la culminación de ese proceso de inconformidad social y las medidas gubernamentales al respecto.

En términos generales, se puede hablar de dos fuerzas sociales en el México de aquellos años: una centrípeta, que buscaba seguir concentrando el poder y era encarnada por la dictadura priista, y una centrífuga, que buscaba desde condiciones dignas de trabajo hasta el cambio del orden social. Conforme avanzó la década de los sesenta ambas fuerzas se polarizaron y las fricciones se incrementaron hasta enfrentarse de modo directo. Ante este choque, el gobierno ejecutó lo que se daría en llamar la Guerra Sucia, que consistió en la represión gubernamental sobre los disidentes al poder central²¹. Ante el choque entre

²¹ En realidad, no se trataba de nada nuevo: desde el fin de la Revolución, luego a finales de los veinte bajo el nombre de PNR (Partido Nacional Revolucionario), luego como PRM (Partido de la

ambas fuerzas sociales, el grado más extremo de esta represión fue lo que en este texto será llamado necropolítica²²: el asesinato de los ciudadanos por parte del Estado para la perpetuación del mismo Estado. Así, ya en 1968, con las Olimpíadas en puerta y con el creciente movimiento estudiantil, el gobierno sumó a sus aparatos represivos por excelencia (policía, granaderos y Ejército), a un nuevo grupo de matones, el Batallón Olimpia²³.

Estas fuerzas sociales y sus acciones políticas expresaron y encarnaron discursos sociales específicos con características propias²⁴. Hablando solo de los discursos alrededor del movimiento estudiantil, se puede afirmar que existen tres discursos generales: el “discurso oficialista o hegemónico”²⁵ de la dictadura, el “discurso necropolítico”²⁶, que es,

Revolución Mexicana), y finalmente como PRI, el partido oficial se dio a la tarea de perseguir a todos los disidentes: antes de los sesenta, fueron víctimas de esa persecución los mismos actores revolucionarios, figuras señeras de la Historia de México como José Vasconcelos, y los grupos católicos de la Guerra Cristera, entre otros.

²² El académico de origen camerunés Achille Mbembe, responsable de poner en circulación el término, lo define como: “Las formas contemporáneas de sumisión de la vida al poder de la muerte” (2011, 74). Mbembe desarrolla el término partiendo del concepto de *bipoder* de Foucault, para demostrar que la expresión última de la soberanía reside en “la capacidad para decidir quién puede vivir y quién debe morir” (19). Esta definición aplica perfectamente a la Guerra Sucia del Estado mexicano y a su política genocida contra los disidentes al poder, ya fueran estudiantes, obreros, activistas políticos, etc.

²³ Tiempo después, la represión estatal continuaría con los Guardias Blancas y los Halcones, hasta alcanzar nuestro siglo bajo el mismo orden: recuérdese, por ejemplo, la desaparición forzada de los 43 de Ayotzinapa.

²⁴ Entre los discursos sociales hay dos clases principales, que cifran las fuerzas principales que son el motor de la sociedad. Si las fuerzas centrípetas tienden a la unificación, centralización y concentración del poder, su proceso lingüístico tiende a la formación de un lenguaje público y oficial. Si las fuerzas centrífugas son las fuerzas efectivas de la sociedad que viven bajo el yugo y el orden que impone el poder, estas se expresan por medio de distintos dialectos sociales, siempre periféricos y que buscan subvertir el orden social, entre los que destacan, por citar algunos, los “grupos sociales, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de las generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros”, etc. (Bajtín, 1989, 87-92). Las primeras tienden a mantener el orden establecido, las segundas a mostrar las fuerzas heterogéneas de la sociedad, el plurilingüismo efectivo en la sociedad, posteriormente definido como heteroglosia.

²⁵ No hay que confundir con la Hegemonía, tal y como la entiende Marc Angenot. Para el autor franco-canadiense, los discursos alrededor de las fuerzas centrípetas funcionan gracias a una estructura a la que nombra Hegemonía, y describe como los “mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a su vez la división del trabajo discursivo [...] la hegemonía es, más bien,

en sentido estricto, una rama del hegemónico, y el “discurso estudiantil”. Se trata, también, de los discursos que son enunciados explícitamente en *PM* y que permiten entrever el trasfondo social y el referente histórico del movimiento. Sin embargo, antes de entrar al análisis de su construcción discursiva en la novela, vale la pena hacer un resumen general en torno a ellos y a cómo fueron enunciados por los actores involucrados: sólo después de señalar estas generalidades se podrá realizar el análisis de las particularidades propias de cada uno de ellos en *PM*. De hecho, vale la pena preguntar, en especial con el “discurso estudiantil”, si es posible afirmar la existencia de un discurso como tal.

La hipótesis de la existencia de un “discurso estudiantil” como tal debe ser descartada. Como se señaló, se trató de un movimiento heterogéneo, con una multiplicidad de grupos e integrantes variopintos. Esta multiplicidad del movimiento es patente en los textos de aquellos que participaron directamente, como en *Los días y las noches* (González de Alba, 2018). Apenas en el segundo capítulo, cuando trata de esbozar el desarrollo del movimiento antes de la marcha del 26 de julio, enumera, entre muchos otros, algunos de los grupos del movimiento: el Comité Ejecutivo de la Facultad de Filosofía y Letras, la CNED (Central Nacional de Estudiantes Democráticos), la Juventud Comunista, el POR, “grupo supuestamente trotskista”, “los maoístas” de la Liga Espartaco”, “los troskos de la revista *Perspectiva Mundial*”, los estudiantes del Poli y la FNET (Federación Nacional de

el conjunto de los repertorios y reglas [...] que confieren a esas entidades discursivas posiciones de influencia y de prestigio” (Angenot, 2010: 29-30). A continuación no se pretende mostrar esta estructura profunda, sino la descripción de dos de los discursos alrededor del movimiento del 68.

²⁶ Dada su naturaleza represiva, brutal y asesina, el “discurso necropolítico” pertenece a una clase de discursos no-dichos o no-decibles por el poder fáctico, con todo y su ejecución diaria. Sin embargo, como se verá párrafos más adelante, en ocasiones es un discurso que se sobreentiende o que, en casos extremos como el del Cuarto Informe de Díaz Ordaz, alude, advierte o amenaza. Así pues, es deber de otros discursos periféricos como el estudiantil develar esa naturaleza hipócrita.

Estudiantes Técnicos) (2018: 30-32). A cada grupo correspondía, por supuesto, un punto de vista propio²⁷.

José Revueltas, uno de los pocos intelectuales que participó del movimiento —fue el representante de la Asamblea de Intelectuales y Artistas en apoyo del Movimiento Estudiantil frente al CNH—, registra entre sus apuntes y análisis del movimiento las distintas concepciones en torno a este (Revueltas, 2019). En el apartado “Valoración del movimiento estudiantil” (2019: 43-48), observa las discrepancias que existían entre algunas de las partes con mayor peso: la Facultad de Ciencias Políticas, la Liga Comunista Espartaco y los Comités de Filosofía y Economía. Revueltas señala, por ejemplo, la falta de análisis concreto de la Liga Espartaco en la autocrítica del movimiento —a la que insta a regresar al kindergarden— y, aunque pondera el análisis de los Comités, critica la falta de acción en las medidas a tomar al respecto.

Ante las múltiples expresiones del movimiento, patentes lo mismo en volantes, juntas, grupos, comités, diálogos, etc., vale la pena retomar la postura de los autores citados en su descripción del movimiento y en lo que podríamos llamar la conformación del “discurso estudiantil”. Para González de Alba, los seis puntos del pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga eran autosuficientes, y hace un énfasis en la derogación del artículo 145 del Código Penal: el artículo que permitía al PRI el uso ilegal de los cuerpos de policía, un artículo plenamente anticonstitucional. Así pues, frente al carácter

²⁷ Más adelante, afirma “Los representantes enviados por las escuelas en huelga al Consejo habían formado un organismo terriblemente heterogéneo que integraban aproximadamente 200 delegados o más” (2018: 119). Inmediatamente, realiza un sucinto análisis donde plantea las diferencias entre el Consejo Coordinador de la UNAM y el equivalente del Poli, que se puede resumir del siguiente modo: en la UNAM era imposible llegar a un acuerdo en virtud de las distintas facciones ideológicas de izquierda, mientras que en el Poli sucedía completamente lo contrario y en cuatro minutos podían solucionar las cosas, ya que sus intereses era de orden pragmático y material.

revolucionario de las demandas en Francia o Praga, González de Alba y Roberto Escudero —uno de sus compañeros que se contaba entre los líderes del movimiento— explican, durante una entrevista en la Torre de Humanidades al SDS alemán, porque en México se trata únicamente de demandas reformistas:

En nuestro país, tales demandas cobran un carácter no sólo avanzado, sino abiertamente revolucionario en sus consecuencias. [Y explica Escudero] Estamos pidiendo libertades democráticas, bien poca cosa en apariencia; pero si la conmoción que hemos producido trae como consecuencia libertad en los sindicatos, con ese solo triunfo se acabó el sistema político mexicano que ahora conocemos (González de Alba, 2018: 54, 56).

Para González de Alba y para Escudero, ambos dirigentes del Comité de Filosofía, los seis puntos del pliego eran el núcleo del movimiento: si el gobierno concedía el pliego sería la victoria estudiantil. Para ellos, era imposible ir más allá: el único apoyo que tenían era el de las clases medias, y si los movimientos obreros o campesinos llegaban a sumarse, ellos debían hacerse a un lado para dejar que actuaran ellos, la verdadera fuerza del país.

Para Revueltas, sin embargo, el pliego era insuficiente. El escritor intentó organizar y enunciar, más allá de este, un “discurso estudiantil” con aspiraciones de grandes miras, donde agrupa algunas de las características del movimiento. Para él, el principio y objetivo fundamental del movimiento era o debía ser la autogestión académica de la universidad, cuyo objetivo era la transformación de la educación tecnificada y enajenante por una educación humana, libre y racional. Los tres puntos principales para la transformación de la Universidad eran: “a) Por la libertad humana y civil. b) Por una democracia integral, sin mediatizaciones de ninguna naturaleza²⁸. c) Por un cambio social y económico en la base y

²⁸ Revueltas elabora el concepto de democracia cognoscitiva: “como instrumento de la lucha por la libertad y como la libertad misma del futuro [...]. Aplicado a la realidad universitaria no hace sino ceñirse a la naturaleza objetiva en que la Universidad se sitúa a sí misma en la historia como caldo

en las superestructuras” (Revueltas, 2019: 39). Se trata, por supuesto, de objetivos sucintos que no son sino la suma de un proceso transformador completo e integral de la educación en nuestro país, con miras a la transformación revolucionaria del orden político y social desde la enunciación de un solo individuo. Es y fue, de alguna manera, la utopía de un hombre, uno de los que intentó dar forma discursiva al movimiento estudiantil.

No había consenso, pues, ni entre los participantes del movimiento ni entre sus principales portavoces, a no ser el pliego petitorio. Tampoco es posible hablar de modo teórico —en abstracto— del movimiento. Caso contrario a lo que sucedía con el “discurso hegemónico” u oficialista, que tomaba forma exclusiva a partir de lo que enunciaba el presidente en turno, la cabeza de la maquinaria represiva que era el PRI. El mismo González de Alba lo resume del siguiente modo.

La versión de los hechos era muy clara y no admitía réplica: todo el conflicto lo causaban los comunistas y otros agitadores profesionales que habían iniciado otra campaña de desprestigio contra México; los estudiantes fósiles y algunos golfos se prestaban a los planes de los agentes internacionales que vagan por el mundo para la perdición de las almas. [...] La proximidad de los Juegos Olímpicos convertía a México en blanco favorito para los mismos agitadores (González de Alba, 2018: 42).

Dicho discurso estigmatizaba a los estudiantes con términos vagos como un movimiento interno que intentaba socavar las Olimpiadas y la credibilidad del Estado mexicano. Se trata de un discurso que fue enunciado, en primera instancia, por Díaz Ordaz, y que replicaban todos los funcionarios de gobierno y los medios de comunicación de México al servicio del Estado, entre los que se pueden contar Telesistema mexicano (Televisa, a partir de 1973), *El Universal*, *Ovaciones* y todos los medios y plataformas oficialistas —casi todos—, que gracias a su poder monopolístico de difusión buscaban manipular la opinión pública.

de cultivo donde las más diversas clases sociales —incluso el proletariado— nutren y desarrollan los cuadros que integrarán su *conciencia organizada*” (Revueltas, 2019: 42).

Poco antes de la matanza, el discurso oficial es reforzado por el discurso necropolítico, que surge como advertencia y amenaza. El enunciado principal de ella ocurre durante el Cuarto Informe de gobierno de Díaz Ordaz donde, después de argumentar que se ha estado quebrantando el orden jurídico y las fórmulas elementales de convivencia, advierte: “No quisiéramos vernos en el caso de tomar medidas que no deseamos, pero que tomaremos si es necesario; lo que sea nuestro deber hacer, lo haremos; hasta donde estemos obligados a llegar, llegaremos” (Díaz Ordaz, 68). Se resume así: si los estudiantes se obstinan en socavar las Olimpiadas y la credibilidad del Estado, aténganse a las consecuencias. El discurso necropolítico puede ser definido, entonces, como el discurso que justificó las acciones represoras y la matanza de los estudiantes a lo largo de esos meses, desde el 26 de julio hasta la matanza de la Plaza de las Tres Culturas y el halconazo. Si la necropolítica es el acto de Estado —de un poder— que arrebatada y quita la vida de aquellos que no están de acuerdo con el orden establecido para mantener el poder, el discurso necropolítico es el que justifica y argumenta dichos actos y es enunciado por todos aquellos que están de acuerdo con él, desde la cabeza del Estado hasta el burócrata manipulado. ¿Cómo son enunciados este trasfondo social y los discursos alrededor de este en *PM*?

El movimiento estudiantil del 68 y estos discursos son estilizados²⁹, explícitamente, en dos capítulos, “La Cofradía del Pedo Flamígero” y “Palinuro en la Escalera”: en ambos

²⁹ La novela expresa y estiliza los distintos discursos sociales que habitan el mundo y que conforman la realidad social: “la novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de las lenguas y voces individuales” (Bajtín, 1989: 81). Véase Bajtín (2005: 341-350) y Bajtín (1989), en especial el capítulo correspondiente a “El plurilingüismo en la novela”. Todo texto literario, pues, transforma y estiliza los discursos sociales en los que se desarrolla el autor. Toda esta problemática discursiva encuentra su expresión en la heteroglosia de la novela. Por supuesto, la diversidad lingüística de esta problemática tiende al infinito, y abarca los mismo distintas lenguas, dialectos y jergas sociales, horizontes socio-ideológicos verbales, etc., que

se enuncia explícitamente lo que sucedió aquellos meses en México, tanto desde el “discurso hegemónico” como desde el “discurso estudiantil” y el “necropolítico”. El capítulo de “La Cofradía” está dividido en tres apartados: el primero es una competencia de flatulencias entre Palinuro-narrador y Palinuro-personaje³⁰ y, aunque en el mundo del carnaval las flatulencias tiene una relación directa con los infiernos, no hace explícito el discurso del movimiento; el segundo es el discurso en que Palinuro-personaje, heredero de la retórica de Fabricio, espeta sobre los estudiantes y; finalmente, el tercero es la visita que hacen los tres amigos a la Cueva de Caronte. A continuación sólo se describirá brevemente el discurso de Palinuro-personaje, que funciona como prólogo a “Palinuro en la escalera”.

El discurso de Palinuro-personaje en “La Cofradía” funciona en el tiempo cronológico de la novela como el discurso que precede a la manifestación estudiantil y a la subsecuente guardia a la que Palinuro-personaje asistirá en la Plaza Mayor y en la que morirá. El discurso se dirige a Palinuro-narrador y señala los distintos sectores de la sociedad en torno al movimiento y esboza sus posturas. El núcleo discursivo y finalidad de la organización estudiantil es terminar con “los verdaderos agitadores [que] son la miseria, la ignorancia y el hambre” (Del Paso, b): 547). A la organización y teleología del movimiento estudiantil se contraponen el “discurso hegemónico” y sus principales defensores: los ricos, los tres poderes gubernamentales —Ejecutivo, Legislativo y Judicial—, la suma de gobernantes, licenciados, líderes sindicales-obreros-y-campesinos y sus instrumentos de coerción: policías, granaderos y militares.

el novelista elabora literariamente para darles forma. La pregunta, entonces, es ¿cómo son transformados y estilizados esos discursos en *PM*?

³⁰ En esta parte del análisis doy por sobreentendido que se trata de la pareja de dobles más importante de la novela, Palinuro-narrador y Palinuro-personaje: la demostración de que esa pareja existe efectivamente en la novela y cómo opera se analizará en el segundo capítulo.

La dialéctica entre los estudiantes y las clases hegemónicas es resuelta por el hecho conocido: la represión del gobierno sobre los estudiantes durante todos esos meses, dando pie a la denuncia del “discurso necropolítico”. Así, Palinuro-personaje afirma haber tenido un amigo asesinado cuyo cadáver es freído sobre el pavimento:

yo he visto cómo a los estudiantes los encapucharon a empellón limpio y luego los muy soldados les hablaron golpeando 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 (b): 550).

No se trata de la muerte natural que termina con el cuerpo, sino de asesinatos, de instrumentos del poder que le quitan la vida a los ciudadanos. De este modo, la denuncia del discurso necropolítico deja entrever una primera característica discursiva alrededor del cuerpo: el cuerpo termina por perder la vida, es decir, es convertido en un cadáver, esa particularidad del cuerpo en el que la muerte y el cuerpo son uno. Se trata de la denuncia de las acciones y el discurso que ningunea el cuerpo y la vida, de un discurso que hace del cuerpo y la vida un objeto sacrificable al poder.

Ahora bien, ambos discursos encuentran su máximo desarrollo en “Palinuro en la escalera”³¹. Sin embargo, ya no se trata sólo de la enunciación explícita de los discursos, sino de la parodia explícita sobre ambos: es decir, hay una postura ideológica clara sobre ambos, y se trata de la subversión o inversión carnavalesca de uno sobre otro. Para llevar a cabo dicha subversión, re-presenta los hechos desde dos planos distintos: el real o tragicómico, y el fantástico, donde desde la *Commedia dell’arte* se parodia el plano

³¹ El estudio más importante de “Palinuro en la escalera” desde la tradición carnavalizada se debe a Paule Thivierge (2009).

anterior³². En primer lugar se abordará el plano tragicómico, para acto seguido dar paso al análisis paródico.

El plano tragicómico se ocupa de los últimos momentos de Palinuro-personaje, herido de muerte tras ser golpeado por un tanque (b): 560) en la Plaza Mayor de la capital durante una manifestación del movimiento estudiantil³³. El hecho efectivo en este plano, entonces, es la muerte de Palinuro-personaje. Este plano de la obra está destinado a representar las acciones necropolíticas del poder estatal y los discursos alrededor de ellas. Los personajes que ocupan este plano se encuentran contrapuestos según el discurso que enuncian. Por un lado, el “discurso hegemónico” es enunciado por los personajes del doctor, el burócrata, el policía y la portera, mientras que el “discurso estudiantil” es enunciado por Palinuro-personaje, Palinuro-narrador, Estefanía y la vecina del 15 —cuyos hijos estudiantes nunca terminan de llegar—. Estas posturas, sin embargo, no son excluyentes, y el doctor alterna entre uno y otro discurso, lo mismo que la vecina del 15, que termina por ir a buscar consuelo con el burócrata mientras sus hijos siguen desaparecidos.

Sirvan como ejemplo del “discurso hegemónico” las palabras del Burócrata. Durante el recorrido de Palinuro-personaje por el segundo piso, cuando Palinuro-narrador cuenta que Palinuro-personaje fue golpeado por un tanque y luego sometido a patadas y culatazos, el Burócrata acusa a los estudiantes de delincuentes, y afirma que “No respetan las investiduras, no respetan el idioma, el ejército, la Patria. ¡No respetan la Plaza Mayor!”

³² Un dialogismo de este capítulo es *Lucas de Bohemia*, de Valle Inclán: la presentación de los personajes, pero en especial el uso de dobles paródicos como Max Estrella, el Marqués de Brodomín y Rubén Darío pueden ser considerados referentes de Palinuro.

³³ Se trata de la guardia que siguió a la marcha del 27 de agosto de 1968, que comenzó en el Museo de Antropología y concluyó en el Zócalo (Castillo, 2008).

(b): 575). Se trata del “discurso hegemónico” que afirma que los estudiantes ponen en entredicho la credibilidad del Estado mexicano, y lo demuestran faltando el respeto a sus símbolos. Luego, el mismo personaje, cuando Palinuro-personaje se arrastra del tercer al cuarto piso, dice:

¡Todo eso, además, son exageraciones! ¿Qué esperaban? ¿Que no hubiera muertos después de tantas provocaciones? [...] Y, además, ¿saben ustedes que en la Revolución Mexicana hubo un millón de muertos? ¿Y cuánta gente murió en las dos guerras mundiales y en la Guerra Civil de España, eh? ¿Y se espantan de que maten ahora a cuántos estudiantes...? ¿cinco?, ¿seis? ¡Diez que hubieran sido, eso no es nada! [...] Levantaré un acta y los acusaré a todos de disturbios a la Nación y al edificio, ataques a las vías generales de comunicación, disolución social, etcétera (b): 594-596).

El Burócrata pasa del “discurso hegemónico” al “discurso necropolítico” como si los hechos de uno justificaran al otro. Y no sólo eso, sino que para él, el número de cadáveres, la muerte misma, es sólo un número, una estadística. Finalmente, no sólo está justificando, sino que él mismo quiere participar en los hechos de ese discurso, y se encuentra dispuesto a denunciar a los estudiantes de ese edificio.

Al “discurso hegemónico-necropolítico”³⁴ se opone el “discurso estudiantil”. El “discurso estudiantil” se expresa bajo la forma de la descripción de los hechos —que entonces eran inadmisibles—, de demandas o consignas, todas ellas enunciadas o escritas por Palinuro-personaje, Palinuro-narrador y Estefanía durante la Gran Kermés Estudiantil o La Manifestación Silenciosa. Entre la descripción de los hechos se encuentran, por ejemplo, “¡La autonomía universitaria está de luto!” (b): 605), que hace referencia inmediata a la toma de las instalaciones universitarias por parte del Ejército, en particular al bazucazo contra San Ildefonso, entonces la Prepa 1; o bien, “¡Todos los estudiantes han sido

³⁴ Se utilizará el nominativo de “discurso hegemónico-necropolítico” cuando se hable en términos generales de este binomio.

golpeados y muertos en secreto, han sido llevados en secreto al Campo Militar Número Uno, desnudados en secreto, incinerados en secreto!” (b): 589)³⁵, que acusa directamente la necropolítica de Estado. Entre las demandas se encuentran “Libertad a los Presos políticos!” (b): 581), que era, precisamente, el punto número uno del pliego petitorio; o también, “acabar con la injusticia social y la corrupción” (b): 595), de índole más general. Finalmente, las consignas son un poco más universales y parecen conectar directamente con la afirmación revolucionaria del movimiento y su inspiración en el 68 francés o la postura de Revueltas: “Mientras más hago el Amor más hago la Revolución!” (b): 582), “El enemigo inmediato es la burguesía” (b): 604), y “Nosotros somos las Fuerzas Vivas de la Nación” (b): 605).

Hasta aquí la enunciación explícita del trasfondo social y los discursos alrededor del movimiento en *PM*. A estos hay que sumar la parodia explícita: al plano real se contrapone el plano de la fantasía, que lo subvierte re-presentándolo al modo de la *Commedia dell'arte*. La elección de la *commedia* y de las situaciones en las que se desarrolla no son gratuitas. Al decir de Bajtín, la *commedia* tuvo su origen en las formas de representación del carnaval y no fue sino una de las transformaciones bajo las cuales subsistieron tanto el carnaval como el grotesco en el siglo XVII (2002: 37)³⁶. Si la *commedia* funcionó como medio de sobrevivencia del carnaval a la modernidad, se puede realizar la analogía en *PM*, y leerlo como una transición hacia la novela toda y su estilo carnavalizado. Tres de los elementos fundamentales del estilo carnavalizado que se revisarán en el siguiente apartado ya operan

³⁵ La incineración de los cuerpos era una práctica común que persiste hoy en día: recuérdese, otra vez, a los 43.

³⁶ Para Frances S. Connelly, “gran parte de la farsa burlesca de la *commedia* hunde sus raíces en las prácticas tradicionales del carnaval, del mismo modo, su especialidad era subvertir la convención social y ofender al buen gusto” (2015:191).

desde la *commedia* en “Palinuro en la escalera”: la fiesta, los dobles paródicos y el travestismo.

La fiesta era el momento del carnaval donde sucedían los ritos y espectáculos cómicos, por decirlo de algún modo, era el corazón del carnaval. Para Bajtín, era “la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad” (2002: 14-15). En “Palinuro en la escalera” la fiesta es patente en el recuerdo del baile de disfraces en la Escuela de San Carlos —en el que lo mismo conviven con Gandhi y con el Presidente—, la Gran Kermés estudiantil donde Palinuro-Arlequín es convertido en piñata y lo muelen a palos, y la Manifestación silenciosa, donde las ocurrencias son enunciadas por medio de cartulinas que simulan el diálogo de los personajes: Baile, Kermés y Manifestación, no son otra cosa que expresiones de la Fiesta carnavalesca.

El núcleo de la parodia se efectúa por dos recursos: el que se analizará en primer lugar, el uso de dobles paródicos, y el travestismo. Cada personaje del plano real y tragicómico será re-presentado en este plano por uno de los personajes clásicos de la *commedia*, es decir, cada personaje contará con un doble paródico de esta tradición: es por medio de ellos que se realiza la subversión sobre el “discurso hegemónico” y el “necropolítico”. La relación de dobles paródicos de los personajes que representan y enuncian el “discurso estudiantil” es la siguiente: Arlequín encarna a Palinuro-personaje, Scaramouche a Palinuro-narrador, Colombina a Estefanía y Pierrot a Walter. Por su parte, la relación de los que participan del “discurso necropolítico” es como sigue, el Dottore encarna al doctor, y aunque en Pantalone y el Capitano maldito no es clara la analogía,

vendrían a ser el Burócrata y el Policía; Tartaglia es el cartero. La primera indicación está dada: todo mundo cuenta con un doble paródico que pertenece a la *commedia*³⁷.

Estos dobles, pues, serán los encargados de realizar la inversión carnavalesca de los discursos citados. Sirva como ejemplo la parodia que se realiza sobre el “discurso hegemónico” durante la Gran Kermés Estudiantil. Durante esta, ese discurso será develado por una carta que el gobierno entrega a Tartaglia y que enunciarán, alternativamente, Colombina, Scaramouche y Pierrot. La primera dice: “¡La cultura es el fruto magnífico de la libertad!”, a lo que el público contesta: ¡Eso lo dijo el presidente! El segundo continúa: “La conducta de las autoridades ha sido en respuesta a un plan de agitación y subversión perfectamente organizado”, a lo que el público rumorea: “¡Eso lo dijo el regente de la ciudad!”. Luego, el tercero finaliza: “¡México es un país donde hay libertad. No implantaremos el estado de sitio!”, a lo que público responde: ¡Eso lo dijo el secretario de Defensa” (b): 585). Se trata, en todos los casos, de enunciados con un referente histórico claro, y que al ser descontextualizados de su fuente original y enunciados de nuevo dentro de la *Commedia* y por sus personajes, no sólo los resignifican, sino que los subvierten y los ridiculizan al mostrar su falsedad.

El primer enunciado corresponde a un discurso que Díaz Ordaz pronunció en la Universidad de Guadalajara en 1964, pero al que se volvió a referir cuatro años después, durante su Cuarto informe de Gobierno, el primero de septiembre de 1968 (Díaz Ordaz,

³⁷ Mención especial merece El Dottore, que a pesar de formar parte del “discurso necropolítico”, mantiene cierta ambigüedad y se parodia a sí mismo y a la profesión médica de Palinuro: “porque además de doctor en medicina, soy médico en latín y doy clases de gonorrea prosódica. ¡Perdón: de gramática sifilítica!” (Del Paso, b): 568). La ambigüedad alcanza su punto culminante cuando se identifica con los mismos estudiantes, y afirma que fue estudiante, soñó con revoluciones y escribió discursos ardientes. Sin embargo, esta identificación se niega a sí misma cuando le entrega el recibo de sus honorarios a Palinuro-personaje, puesto que de algo tiene que vivir. Esa misma ambigüedad la mantendrá Palinuro en la novela respecto a su propia profesión.

1968). Dicha enunciación fue precedida por una digresión sobre las manifestaciones estudiantiles y la necesidad de salvar las Olimpiadas. Dicha parte del informe fue dirigido a manera de mensaje especial a la comunidad universitaria, supuestamente reafirmando la autonomía universitaria, irónicamente, después de que el 30 de julio de 1968 el ejército del gobierno derribó con un bazucazo la puerta de la prepa 1, donde al menos un estudiante murió (Batres, 2018). La segunda enunciación pertenece al entonces regente de la ciudad, Alfonso Corona del Rosal, durante la conferencia de prensa que dieron los altos mandos del gobierno para justificar la perpetración en el espacio físico universitario y la violación de la autonomía institucional. Finalmente, el tercer y último enunciado es atribuido a Marcelino García Barragán —no ha sido posible dar con la fuente original—, donde es clara la ironía: México, en ese momento histórico, era un estado de sitio.

Ahora bien, la inversión carnavalesca operada por los dobles paródicos es hiperbolizada por otra más de las características de la carnavalización y de la novela toda: el travestismo. Todos los dobles, sin excepción, cambian de identidad según el disfraz que portan: lo mismo son Pantalone y el Capitano maldito disfrazados de granaderos o de toros-tanques, que Arlequín —“Príncipe Travestista”, “con su traje de rombos hecho con retazos de sarapes y colchas” (b): 560)— o Scaramouche, disfrazados alternativamente de estudiante o torero. Uno de los episodios culminantes en este travestismo ocurre con uno de los motivos que pretendían justificar el “discurso necropolítico”: el presunto boicot a las Olimpiadas con el prestigio de México en tanto Estado puesto en entredicho. La parodia se realiza en el plano fantástico del tercer piso, primero con Pantalone, el Capitano maldito y el Dottore disfrazados de turistas, y luego, junto a Tartaglia, disfrazados de atletas olímpicos. Ocurre desde dos vías. La primera es enunciada por las indicaciones de la obra:

Entra Tartaglia disfrazado de atleta olímpico, y arroja una gran bala a los manifestantes. La bala estalla y sale de ella un humo amarillo. [...] Entra El Dottore, disfrazado de atleta olímpico, con un fusil y su bayoneta, la cual encaja sobre la espalda de Arlequín, al tiempo que salta sobre él. [...] Entra El Capitano maldito disfrazado de atleta, corre sobre el cuerpo de Arlequín y sale por el otro lado. [...] Entra Pantalone, disfrazado de levantador de pesas. Se acerca al cuerpo de Arlequín, se hinca y lo levanta sobre su cabeza (b): 593).

La parodia consiste en la relación explícita que establecen las indicaciones entre las Olimpiadas y el “discurso necropolítico” —y la necropolítica como acción—, convirtiendo la represión y el asesinato, en este caso sobre Arlequín-Palinuro-personaje, en deportes olímpicos. A eso hay que sumar los enunciados con los que la Muerte-edecán encabeza cada uno de esos presuntos deportes: el lanzamiento de bala lacrimógena, el salto de bayoneta, la carrera de los dos metros planos de estudiante y el levantamiento de cadáveres.

El clímax de este travestismo recae en el personaje de la Muerte, que utiliza diversas máscaras que ridiculizan y subvierten la matanza. La Muerte-ropa-vejera lo mismo vende “camisetas con la ‘U’ de la Universidad” (b): 557) o “mocasines de estudiante de filosofía” (b): 613) que subasta una Muerte-en-la-Plaza (b): 558); la Muerte-vendedora lo mismo ridiculiza las armas de la policía, “¿Granadas que vendan? ¿Sandías explosivas? ¿Plátanos lacrimógenos?” (b): 581), que alquila “huesos de la suerte” (b): 581). O bien, cuando es vendedora de escaleras, le proporciona a Palinuro y a todos los estudiantes el medio para descender a los infiernos: “Alquilo escaleras para bajar de la antesala del Palacio al infierno de Tlatelolco” (b): 597). La Muerte-edecán, por su parte, muestra la franja de mierda del poder, desde Palacio Nacional hasta las Secretarías de Estado, y que concluye: “los hilos de sangre, señoras y señores, los conducirán [...] al frente, [a] la Plaza de las Tres Culturas... atrás, el ejército... abajo, la fosa común” (b): 592). A estas tantas y distintas encarnaciones de la muerte siguen varias decenas más cuya finalidad es siempre la misma: parodiar a la muerte que encarna el “discurso necropolítico”. Por último, el travestismo de la muerte no

sólo parodia a los estudiantes, sino que alcanza distintos estratos y clases sociales. Durante la Manifestación silenciosa, Pierrot y Scaramouche le hacen distintas preguntas a una muerte que se disfraza de campesino, de obrero y de pequeño burgués:

Dígame usted, Señor Campesino, qué opina del asesinato de Jaramillo. Dígame usted qué opina de la masacre de Atoyac, de que el cincuenta por ciento de la población mexicana habite en el campo [...] ¡Usted no ve lo que pasa en México, un país donde el promedio de ingresos no llega a los quinientos dólares anuales por habitante! ¡De modo que no ha visto que México mete en la cárcel a su juventud, que es nada menos que el futuro del país! [...] Entonces, Señor Pequeño Burgués... ¿quiere decir que no le llega el olor de la opresión y de la demagogia? ¿No le apesta la conciencia? ¿No le llega el olor de la pólvora, de los gases lacrimógenos, de la sangre, de la mierda? (b): 600-601).

La Muerte, para no contestar, burlar y parodiar las preguntas, cambia de disfraz consecutivamente de campesina a obrera y luego a pequeño burguesa, pero perdiendo, a un tiempo, la capacidad de los cinco sentidos de su cuerpo, siendo así la Muerte-campesina sorda y muda, la Muerte-obrera ciega y la Muerte-pequeño-burguesa incapaz de oler, tal como un cadáver.

La parodia sobre la muerte rebasa la *commedia* y alcanza el nivel de alegoría en el apartado de La cueva de Caronte —el último apartado del capítulo anterior, el de “La Cofradía”—, que funciona como epílogo a “Palinuro en la escalera”. Se trata de la narración que afirma la muerte de Palinuro, que dotará a la muerte de un último disfraz travestista y que alegoriza el descenso a los infiernos de Palinuro-personaje, Molkas y Fabricio. La muerte de Palinuro es anunciada desde el comienzo de la obra de teatro analizada: “La realidad es Palinuro, que comenzó arrastrándose en la Cueva de Caronte y nunca más se levantó” (b): 557). Es decir, el cadáver de Palinuro, como el de todas las víctimas de la necropolítica del Estado mexicano, terminaron, si bien les fue, en fosas comunes, en esa fosa común en particular. Luego, se trata del último disfraz de la muerte,

ya que el cometido de los tres amigos es formar un esqueleto —bastante deforme, esqueleto y medio— al que se proponen pintar de rosa. Es, literalmente, una imagen paródica de la muerte. ¿Y quién es esta muerte? La naturaleza alegórica de la muerte misma: es la Muerte-patria, la muerte que ha sacrificado a todos sus héroes y próceres para fundar sobre ellos sus cimientos, y que Caronte vende por kilo al mejor postor. Dentro de la Cueva se encuentran, por la sugerente imaginación de los amigos, los fémures de Cuauhtémoc, la calavera de Benito Juárez, los iliacos de Miguel Hidalgo y un calcáneo de Pancho Villa, pero también los huesos de Palinuro y del resto de estudiantes. Se trata de la cima paródica del “discurso necropolítico” que se enuncia explícitamente en *PM*: ese Estado fundado sobre el asesinato y muerte no es otra cosa que un esqueleto deforme pintado de rosa cuyos huesos se encuentran a la venta.

Estos son, resumidos, el trasfondo social del movimiento, sus discursos, su enunciación explícita en *PM*, su construcción discursiva y la parodia de los mismos. Pero en este caso, si únicamente atendemos a lo explícito, estos discursos quedarían reducidos a la descripción del asesinato de los estudiantes —el de Palinuro—y a las demandas y consignas estudiantiles citadas. El hecho de que las menciones explícitas al movimiento se reduzcan a ese par no quiere decir que sean las únicas. *PM* se propone rastrear cuáles son los orígenes del “discurso hegemónico-necropolítico”, es decir, ¿qué concepción del cuerpo lleva a realizar esos actos?, ¿cómo se ha desarrollado y enunciado a lo largo de la historia, y qué concepto de la identidad supone dicho discurso?, así como el intento por mostrar cómo fue adaptado en México. Del mismo modo, *PM* busca dentro de la tradición estudiantil una figura y una concepción del cuerpo que opone, enfrenta y parodia el discurso anterior. Si la forma explícita de la parodia del “discurso necropolítico” en

“Palinuro en la escalera” es la *Commedia dell’arte*, se intentará demostrar cuál es la forma de la parodia en la novela.

Ahora comenzará el análisis, que señalará cómo se desarrollan y estilizan dichos discursos a todo lo largo de la novela. Si Del Paso no participó directamente del movimiento, su elección para ahondar en cada caso es figurativa, histórica y literaria. Para tal efecto, se realizará el análisis de las distintas estilizaciones y discursos de cada doble, a los que se nombrará según sus características: “discurso médico-estudiantil”, “discurso satírico-menipeo”, “discursos grotesco-estudiantil” y “discurso erótico-grotesco”, de índole, también, histórico-literaria, y cuyo objetivo fundamental será mostrar no el discurso estudiantil meramente político, sino, como se insiste, la cosmovisión completa de ese movimiento. Finalmente, se mostrará la concepción del cuerpo que corresponde a cada uno, así como la concepción general del cuerpo que se construye a partir de ellos.

CAPÍTULO 1.

Estilo carnavalizado y estilización paródica en *Palinuro de México*

1.1. El estilo carnavalizado de *Palinuro de México*

Una parte de la crítica parece coincidir en que el estilo de *PM* es de índole neobarroca. Elizabeth Corral Peña (1990) ha señalado algunos elementos en la novela que pueden caracterizarse como propios del neobarroco latinoamericano³⁸, tales como la sustitución, la proliferación, la condensación, la parodia, la intertextualidad, la cita, la reminiscencia, la espiral, el tiempo y el espacio. Marlene Arteaga (2001), por su parte, destaca entre los elementos neobarrocos de *PM* los del espejo, el sueño, la máscara, el laberinto, la metáfora, le hipérbole y la citada intertextualidad. A estas características habría que sumar algunas de las categorías establecidas por Lois Parkinson en su descripción del neobarroco latinoamericano, como son el movimiento de las imágenes, las perspectivas policéntricas, la violación de los espacios narrativos —o la ilusión de infinito—, la descentralización y la amplificación (2011: 142-145). Sin embargo, en este estudio se afirma que el estilo de *PM* es el carnavalizado.

Los estilos se nutren de estilos, están en perpetua metamorfosis y algunos toman prestados elementos de otros y viceversa, por lo que no se puede hablar de rasgos particulares o únicos de estilo. Sin embargo, tanto la parodia, como algunas otras características señaladas como neobarrocas, entre las cuales destacan la intertextualidad, la máscara, la hipérbole, o el movimiento de las imágenes, son rastreables en un estilo anterior

³⁸ La definición del neobarroco latinoamericano ha sido construida a partir de distintos trabajos. Véanse, entre otros, Severo Sarduy, 1972: 167-184 y Lois Parkinson, 2011.

al barroco, el carnavalizado. Se trata, en última instancia, de estilos muy cercanos pero que pueden tender a confusión, lo cual es riesgoso: un estilo es la expresión de una cosmovisión y sus contenidos, por lo que es necesario señalar cuidadosamente la diferencia entre ellos. El estudio más importante sobre las relaciones entre el neobarroco y la carnavalización literaria se debe a Pierrette Macuzynski (1981). El presente análisis no pretende abundar en estas relaciones, sino atenerse únicamente a los rasgos característicos del estilo carnavalizado y ahondar en ellos. Como se indicó, algunos de estos rasgos ya fueron señalados por Carmen Álvarez Lobato y otra parte de la crítica, pero no existe un estudio exhaustivo al respecto. Aunque este estudio tampoco pretende serlo, sí busca señalar los elementos más importantes que participan directamente en la construcción del estilo de *PM* —algunos de ellos se dieron por sobreentendidos en el apartado anterior, pero ahora se abundará en ellos—, y mostrar su eficiencia en un análisis orgánico de la novela.

En *PM* hay distintos narradores, y aunque todos ellos tienen particularidades discursivas propias, todos ellos, también, comparten ciertas características del estilo carnavalizado. En términos de contenido, los más importantes son la estructura ambivalente de la novela, la construcción de imágenes grotescas, los distintos elementos de la sátira menipea, la recuperación de algunas de las manifestaciones discursivas de la plaza pública —tales como refranes, chistes y parte del vocabulario como las groserías—, y el humor típicamente carnavalesco, cuya forma esencial es la parodia. Las características principales de cada uno de ellos son las siguientes.

La estructura ambivalente de la novela no sólo es un rasgo de estilo, sino que es uno de los rasgos esenciales de la cultura y las imágenes carnavalescas: la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo cómico, la vida y la muerte, lo nuevo y lo antiguo, el comienzo y el fin, el pasado y el futuro. Estas imágenes se encuentran siempre en movimiento constante,

en perpetua metamorfosis, yendo de un extremo hacia el otro (véase Bajtín, 2005: 331): de este modo, en *PM* alternan el “discurso científico” con una imaginería y vocabulario fálico-escatológico, el “discurso satírico-menipeo” con el chiste, la vida toda en el “discurso erótico” con el asesinato de un estudiante, anejas tradiciones literarias con una propuesta estética novísima, el nacimiento de Palinuro con su muerte y reencarnación y, finalmente, una genealogía rastreable hasta la Revolución con una propuesta ético-estética que mira al futuro.

El segundo de estos rasgos son las imágenes del realismo grotesco. Como ya se señaló, son parte esencial del estilo carnavalizado, pues se encuentran asociadas a las festividades carnales de la Edad Media. En *La cultura popular*, Bajtín caracteriza el grotesco como el sistema de imágenes de dicha cultura, y las agrupa bajo “el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas” (2002: 23) que siempre aparecen bajo la forma de la fiesta. Estas imágenes han formado una tradición propia en el ámbito hispanohablante, y se encuentran presentes a lo largo de las culturas española y mexicana: en la primera, recuérdense fiestas patronales como la de Los muertos vivos, en Pontevedra, o bien, la tradición pictórica que va de Goya a Dalí y, dentro de la literatura, la obra de Valle Inclán; en la mexicana, recuérdense lo mismo los grabados de José Guadalupe Posadas que las imágenes documentales de Eisenstein en *¡Viva México!*, mientras que en el cultura tradicional, se cuentan lo mismo las máscaras de las fiestas patronales que las calaveras de azúcar o los huesitos que coronan el pan de muerto.

En el caso de *PM*, estas imágenes en su mayoría se presentan en los capítulos de Palinuro y sus amigos, como el de “El Ojo Universal” y “La Priapíada”, o bien, los capítulos dedicados al primo Walter. A estas imágenes habrá que sumar las de los dobles paródicos y el andrógino, esenciales para la conformación del cuerpo grotesco. El cuerpo grotesco devuelve el cuerpo y sus funciones al lugar que por derecho le pertenecen, el de la materialidad perdida frente a lo elevado y espiritual, a los que siempre degrada, parodia e invierte, dando motivo a la risa³⁹.

El tercero de estos rasgos es la sátira menipea y los elementos que la conforman: se trata de uno de los géneros preponderantes de los que se ha nutrido la literatura carnavalizada. Bajtín se ocupa de ella en el capítulo dedicado a “El género, el argumento y la estructura de la obra de Dostoievski” (2005: 209-334). Entre sus principales características destaca la creación de fantasías, aventuras exóticas y situaciones excepcionales que confrontan una idea filosófica, que en *PM* es patente en varias situaciones, entre ellas la visita que Palinuro hace a Caronte para confrontar la muerte, o la ascensión al cielo de “Palinuro en la escalera”. Bajtín enumera algunas otras situaciones, como:

la experimentación psicológico-moral: la representación de estados psíquicos y morales extraordinarios y anormales del ser humano: toda clase de demencias (“temática maniaca”),

³⁹ Una nueva contribución en torno al grotesco después de Bajtín, Kayser y Thomson se debe a Frances S. Connelly (2015). Es importante notar que ella aborda el grotesco desde el estudio de las artes plásticas, mientras que para Bajtín se trata de imágenes que se encuentran en toda la cultura popular y que permean lo mismo la literatura que las artes plásticas. Connelly pretende hacer del carnaval un subgénero del grotesco, y lo dota de un índole subversivo que en realidad tiene desde Bajtín: carnaval y grotesco son modos de ser, en los que no hay porque jerarquizar sus relaciones, puesto que ellos alternan libremente. Sin embargo, desde este análisis exclusivamente plástico, Connelly plantea varias características constitutivas del grotesco muy interesantes que podrían ser extrapoladas a la carnavalización y los estudios literarios: el primero es el *Spielraum*, o carácter lúdico; el segundo, su naturaleza de género, que es femenina; el tercero y último, apoyada en Ruskin, su índole ética.

desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en locura (2005: 232-233).

En este caso, en *PM* sobresalen las figuras de construcción en torno al cuerpo con los dobles paródicos y el andrógino, que postulan la imposibilidad de la identidad, que fracasa como concepto para ceder su lugar a una idea de mayor amplitud, la del cuerpo grotesco. Asimismo, se pueden señalar algunas parafilias de Palinuro, el uso de géneros intercalados, como en el caso de “Palinuro en la escalera”, y otros rasgos de no menor importancia, como las “conductas excéntricas” y los “discursos y apariciones inoportunas” (b): 234), la abundancia de oxímoron y una fuerte presencia de utopía social.

El cuarto rasgo es una de las principales características del carnaval, y a partir de este, de la literatura carnavalizada: la importancia y presencia de las distintas manifestaciones discursivas de la plaza pública, que nacían en las festividades que se llevaban a cabo en ella, los juegos de estas y el lenguaje utilizado. La plaza pública era el espacio donde sucedía el carnaval, y la extrapolación literaria de estos hechos, desde el lenguaje oral hasta los juegos y parodias, es lo que constituyó, en principio, la carnavalización. La recuperación que *PM* lleva a cabo de estas manifestaciones de la plaza pública está marcada por el desplazamiento de la Plaza de Santo Domingo al cuarto del edificio que se encuentra en la misma plaza, que cumplirá con la misma labor carnavalesca: recupera y transfigura las festividades, cuya expresión encarnan distintas manifestaciones, desde algunos juegos hasta la recuperación del lenguaje público por la vía de la estilización.

El último de los rasgos del estilo carnavalizado, y uno de los más importantes, tiene que ver con el humor carnavalesco, expresión propia de la plaza pública. Este humor se expresa por medio de la risa, pero no cualquier clase de risa: se trata de una risa popular e inclusiva, cuyo objeto son los reidores pero que alcanza a todo el mundo, puesto que todos

rien; es universal, porque contiene a todas las cosas; y es ambivalente, puesto que niega y afirma a un tiempo, escarnece al tiempo que relativiza e inunda el mundo de comicidad. Es, también, una risa “creadora y regeneradora” (véase Bajtín, 2002: 16, 60-130), que en *PM* encuentra su expresión en el humor con base en el chiste, la homología, el equívoco y las situaciones caricaturescas pero, sobre todo, por la parodia y las estilizaciones paródicas. No hay un sólo momento en *PM* donde la risa no esté presente: incluso en los momentos trágicos de la novela, como cuando Palinuro y Estefanía pierden al hijo que esperan, o cuando se narra el incesto del abuelo Francisco con mamá Clementina, o en la muerte misma de Palinuro, el humor que tiende hacia la risa liberadora siempre está ahí.

El humor y la risa se expresan por medio de la parodia. Pero se trata de una parodia alejada de la parodia moderna, al decir de Bajtín, “puramente negativa y formal”; se trata de la parodia carnavalizada, heredera directa de la parodia carnavalesca, que “resucita y renueva a la vez”. En realidad, la parodia era, para Bajtín, el hecho mismo sobre el que se construía el carnaval: “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un ‘mundo al revés’” (2002: 16). La parodia era, de este modo, una auténtica inversión del mundo, que se realizaba desde las clases periféricas de la sociedad. En *PM* la parodia se realizará sobre distintos tópicos: sobre la represión estatal del movimiento del 68 y el discurso “hegemónico-necropolítico”.

La parodia encuentra sus raíces en los más antiguos ritos cómicos populares, y su principal objetivo es el de construir un mundo cómico alterno al de la vida cotidiana. La parodia es, pues, el vehículo de expresión de todos los rasgos señalados del estilo carnavalizado, aquel que les permite realizarse plenamente en *PM*. Ella es la transmisora de la risa carnavalesca y sus principales características —popular, inclusiva y universal,

liberadora, creadora y regeneradora—; ella permite la unión de contrarios de la estructura ambivalente, invirtiendo siempre lo alto y lo serio; ella es innata a las imágenes del realismo grotesco y le otorga a la puesta a prueba de la sátira menipea ese carácter popular y universal: ella es, en suma, uno de los rasgos esenciales del estilo carnavalizado. Sin embargo, para que la parodia pueda expresar cabalmente estos rasgos, necesita de sus propias herramientas: la parodia, como tal, es un género que tiene que ser puesto en acción, y para lo que utiliza sus propios medios de expresión.

Helena Beristáin define la parodia como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (2001: 391). En la base de esta definición se encuentra la elaboración de Bajtín alrededor del concepto de “palabra ajena”, que afirma que toda palabra y todo discurso se encuentran imbricados por un discurso anterior: efectivamente, la palabra ajena es el concepto sobre el que se sostiene el plurilingüismo de la novela, es la base de toda heteroglosia. El novelista, o en un caso más preciso, el narrador o sujeto de enunciación, estiliza siempre un discurso ajeno con sus propios recursos. Hablando sobre los distintos tratamientos de la palabra ajena por parte de un autor o de un narrador, Bajtín habla y define la estilización paródica del siguiente modo:

Para ser importante y productiva, la parodia ha de consistir precisamente en una estilización paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado (1989:180).

De modo que siempre se estiliza paródicamente un estilo o discurso ajeno —la palabra ajena—, en el cual ambas traban una relación donde, en ocasiones, el estilo previo termina por convencer al estilizador de ciertos mecanismos que al final transforman esa relación. En

el caso de *PM*, la estilización paródica opera desde el estilo carnavalizado; sin embargo, hace falta ver cómo ocurre esa parodia y qué es aquello que se parodia⁴⁰.

Estas son, pues, las principales características del estilo carnavalizado en *PM* que serán analizadas a lo largo de este trabajo: estructura ambivalente de la novela, imágenes grotescas, elementos de la sátira menipea, manifestaciones discursivas de la plaza pública y el humor carnavalesco, expresado por la parodia, los dobles paródicos y la estilización paródica; y se mostrará cómo son utilizadas como herramienta de construcción y expresión en la novela. En este capítulo se señalarán principalmente dos rasgos operativos de la parodia y de la estilización paródica. El primero estará dedicado a la construcción de una de las imágenes grotescas fundamentales de *PM*, la del doble paródico: Palinuro no es otro que el doble paródico del Palinuro de la *Eneida*. Y es precisamente esta relación de principio la que da pie y marca la pauta de conformación del resto de dobles paródicos en la novela. El segundo será la estilización paródica que se realiza sobre el estilo de Cyril Connolly —otro Palinuro—, así como un par de ejemplos más, que darán la pauta para las estilizaciones discursivas que se llevan a cabo en el resto del análisis.

Así pues, la primera gran característica del estilo carnavalizado de Palinuro es la parodia que realiza a nivel de las figuras de construcción: la de los dobles. En este caso particular, la parodia opera sobre un personaje particular, creando de este modo una imagen

⁴⁰ Connolly considera el concepto de *Spielraum* como un espacio liminal, fronterizo, donde se entrecruzan dos realidades antes separadas. En un primer momento del estilo carnavalizado, estas dos realidades podían ser consideradas lo alto y lo bajo. Sin embargo, se puede afirmar que es parte constitutiva de las metamorfosis que sufre y que ejecuta el estilo carnavalizado sobre otros estilos: la realidad es un estilo determinado que se entrecruza con otro. Así, el estilo carnavalizado de *PM* actúa directamente, por ejemplo, sobre el estilo surrealista. En su estudio, Frances S. Connolly hace de la risa carnavalesca un síntoma de una estructura más profunda, la del juego. Sin la necesidad de derivar uno de otro y observándolas y analizándolas como características que coexisten, cabe hacer dicha trasposición de las características del grotesco a la literatura, y perfectamente se podría hablar del juego como una parte estructural del estilo carnavalizado patente en *PM*.

propia del realismo grotesco, la del doble paródico. La figura del doble paródico es tan antigua como el mito mismo del doble, pero se puede rastrear, al menos de forma concreta, hasta el *Anfitrión* de Plauto, comedia que cuenta el robo de identidad que Júpiter y Mercurio hacen de Anfitrión y su esclavo Sosias. Bajtín señaló que esta figura cobra un peso importante en la Edad Media, donde toma un matiz carnavalesco que se ahonda con las parodias sacras, donde se presentan “dobles paródicos de los elementos de culto y el dogma religioso” (2002: 19), y a los que seguirán, entre otras parodias, dobles paródicos de héroes épicos.

Esta figura abunda en la literatura moderna, desde el Romanticismo hasta nuestros días, en la que sobresale, entre otros, *El doble*, de Dostoievski. No se pretende una revisión histórica, sino señalar la función del doble paródico, que para Bajtín es exactamente la misma que la de la parodia, la de “crear un doble destronador, un ‘mundo al revés’” (2005: 249). Si bien los dobles paródicos soportan el peso de este estudio y permiten mostrar el proceso de carnavalización del cuerpo —por lo que se analizarán detenidamente la mayoría de casos que presenta la novela—, en el presente capítulo se mostrará únicamente cómo es que Palinuro parodia al Palinuro de la *Eneida*.

Luego, se señalará la estilización paródica que, en este caso particular, ocurre a nivel sintáctico sobre un estilo ajeno. Como se indicó, la estilización paródica se realiza sobre el estilo de Palinurus, alter-ego de Cyril Connolly en *The Unquite Grave*. La parodia opera por medio de las características de contenido mencionadas, así como por ciertas características sintácticas del estilo carnavalizado: la concatenación⁴¹, el retruécano, la

⁴¹ Las concatenaciones, cuya finalidad es realizar una adición por repetición, pero realizando variaciones en la posición de las palabras repetidas, fue recurso utilizado profusamente por Cervantes en el *Quijote*.

enumeración⁴², la oración extensa⁴³ y la hipérbole⁴⁴. *PM* actualiza y estiliza estos recursos sintácticos, en primer lugar, sobre el estilo de Connolly⁴⁵. Pero, como se señalará más adelante, no es el único estilo parodiado o estilizado paródicamente.

1.2. Palinuro de México, doble paródico de Palinuro

Palinuro, el de México, se afirma como un doble paródico desde el título de la novela. El complemento nominal, que especifica que se trata de un Palinuro particular y de un país específico, no es gratuito, y establece una relación dialógica con otras obras que se necesita precisar. La relación más patente es con el Palinuro de la *Eneida*. Pero, ¿qué clase de

⁴² Bajtín ha enfatizado el valor carnavalesado desde varios frentes, ora desde su origen en la plaza pública, donde las enumeraciones armamentísticas tenían el objetivo de impresionar, ora desde la inversión paródica que realiza Rabelais, utilizándolas a veces para mofarse de su presunción original con un tono elogioso-injurioso-hiperbólico (Bajtín, 2002, II y VI).

⁴³ Aunque la oración extensa no tiene el mismo origen oral que la enumeración, ella también cumple una función carnavalesada. No sólo permite la agrupación de enumeraciones, sino que su propia naturaleza hiperbolizada le permite un tono humorístico-paródico. Sirva como ejemplo la oración extensa con que inicia el capítulo XI del *Gargantúa* y que describe los caballitos del mismo Gargantúa. “Para que durante toda su vida fuera buen jinete, le construyeron un enorme y magnífico caballo de madera al que hacía caracolear, saltar, revolverse, cocear y bailar todo junto, ir al paso, al trote, al entre paso, al galope, a boleando, a la escocesa, al pasitrote, a lo camello y a lo corrí quilla; y le cambiaba el pelaje (como hacen los curas con los ornamentos, de acuerdo con las fiestas), haciéndolo bayo, alazán, tordo, piel de rata, cercano, roano, pelo de vaca, rodado, rodillo, pío o palomilla” (2007: 92). Aunque este tipo de oración no es exclusiva de la literatura carnavalesada –y para ejemplo sirvan las oraciones extensas de Proust, que terminan por dar otro tono al carnavalesado–, ha sido utilizado con profusión por distintos autores y escrituras carnavalesadas, encontrando en Laurence Sterne uno de sus máximos exponentes.

⁴⁴ La hipérbole, por su parte, es un tropo que consiste en remarcar una y otra vez lo dicho hasta hacerlo inverosímil, ya sea para aumentar o para disminuir el significado. Como ha señalado Bajtín, las características de la hipérbole han hecho de ella una de las figuras características de las imágenes del realismo grotesco: “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*” (Bajtín, 2002: 273).

⁴⁵ Para Bajtín, el novelista suele ser consciente del discurso ajeno en el momento de su estilización; Jacqueline Authier-Revuz afirma que el uso del discurso o la palabra ajena no sólo es intencional y / o consciente, sino que puede no estar representado en el discurso del autor, para lo cual ha depurado los conceptos de heterogeneidad mostrada (intencional) y heterogeneidad constitutiva (no representada). Los casos de transmisión de la tradición carnavalesada en el orden sintáctico perfectamente podrían constituir un caso de heterogeneidad constitutiva (Authier-Revuz, 2003).

relación es la que se postula? En principio, se afirma que es una relación paródica; sin embargo, como en toda estilización, no se trata de una inversión completa, sino que hay un punto de confluencia. No se trata, pues, de una mera alusión intertextual: a continuación se señalará cómo se relaciona nuestro Palinuro con el de Virgilio, cómo opera sobre él y qué cambios realiza sobre esa figura; luego, con qué otros personajes del mito se establecen relaciones para, finalmente, señalar la confluencia.

El mito de Palinuro en la *Eneida* es relativamente breve, pues apenas es mencionado en los cantos III, V y VI. La primera de ellas tiene lugar en el canto III, cuando Eneas le cuenta a Dido, reina de Cartago, las peripecias que le han ocurrido desde su huida de Troya. Las menciones de Palinuro ocurren en varias ocasiones, y en todas ellas se muestra la confianza de Eneas en su piloto, al que deja responsabilidad plena sobre su destino. Quizá la más significativa es la última, cuando hacen una nueva parada en Ceraunia. Ahí ocurre la última descripción de Palinuro en boca de Eneas:

Aún no a medio orbe subía la Noche por las Horas llevada;
no tardo, del lecho Palinuro levántase, y todos
los vientos explora, y capta en las orejas los aires;
los astros todos observa resbalando en el tácito cielo (Virgilio, 2006: 63).

Eneas describe la disposición de su piloto para henchir de nuevo las velas, su pericia leyendo el viento, el cielo y sus astros y constelaciones y, versos adelante, su autoridad como guía ejemplar al zarpar de nuevo y hacer cumplir sus órdenes. Más adelante hará una nueva mención, en la que pondera la pericia del piloto cuando sortean la isla de Caribdis. Desde la perspectiva del futuro fundador de Roma, Palinuro es el gran guía, el conocedor del cielo, las estrellas y el mar: el único gobernador del barco.

En el canto V, de nuevo en el mar y hostigados por una tormenta ordenada por Neptuno, Palinuro será el guía prudente que retarda la llegada a Italia y le dice a Eneas que

lo mejor es hacer puerto en la costa de Érix (Sicilia). Luego, llegados al reino de Acestes, Anquises se aparece a Eneas y le dice que deben ir hacia Cumas, donde la sibila lo llevará al inframundo y le dará detalle de la batalla que le espera en Lacio. Ese último viaje será donde Palinuro morirá: Venus, madre de Eneas, le pide a Neptuno que le permita llegar con bien; Neptuno le contesta que ha cuidado de él desde su partida de Troya —a pesar de las tormentas enviadas a instancias de Juno— y que así continuará, pero bajo una condición: “Una cabeza será dada por muchos” (2006: 115). El sacrificio para que la tripulación llegue con bien a su destino será, precisamente, Palinuro. Si Palinuro, el de México, funciona como metonimia de la generación del 68, del movimiento estudiantil y de la represión de la que fueron objeto, el Palinuro de Virgilio funciona como metonimia de la tripulación de Eneas, y de su subordinación a la voluntad de los dioses.

En el mar, a media noche, estando cerca de su destino, con Palinuro a la cabeza y el resto de la tripulación dormida, sucede lo inevitable; aún en la muerte, se muestra la valía de Palinuro, ahora desde su propia voz. Después de ser interpelado por Somnus —Sueño, el emisario de Neptuno—, bajo la forma de Forbante, que le dice que se vaya a descansar, Palinuro le contesta, negándose rotundamente:

“¿Que yo el rostro de la plácida sal y quietas las olas
ignore, me mandas? ¿Que yo en este prodigio confíe?
¿Por qué pues fiaré a las falaces auras a Eneas,
y tantas veces del fraude del cielo sereno engañado?”
Tales dichos daba, y unido y pegándose, nunca
soltaba el timón, y los ojos hacia los astros tenía (2006: 116).

El mismo piloto deja en claro su responsabilidad y valor, pero es el narrador el que termina por glorificar la valía del piloto. La descripción que se hace de Palinuro desde tres voces distintas, la de Eneas, la del mismo Palinuro y la del narrador es evidente: se trata de un

piloto avezado en sus tareas, diestro, valeroso y responsable, dispuesto a enfrentar a los dioses con tal de llevar a cabo su tarea.

El Palinuro de *PM* es bastante distinto a su antecesor. No se trata de una simple actualización del personaje, sino de una inversión paródica. Palinuro es un estudiante de medicina, dibujante y pintor, empleado de agencias de publicidad, soñador y pícaro cuyas aventuras transcurren en la Ciudad de México, hijo de una familia revolucionaria devenida pequeño-burguesa, novio y enamorado de su prima Estefanía que será asesinado durante una manifestación estudiantil a manos del Estado. Palinuro, pues, deja de ser un personaje secundario para convertirse en el sujeto mismo, en el protagonista de la novela: a diferencia del Palinuro de la *Eneida*, este Palinuro tiene una vida: lo que se pierde con el asesinato no es el nombre de un capitán anónimo y valeroso, sino la vida de un joven ordinario.

Palinuro, por otro lado, no posee un cuerpo individualizado, lo que tendrá grandes consecuencias respecto a su identidad. En realidad, a pesar de que se trata del personaje principal, poco se sabe o se dice de él expresamente. Es, por decirlo de un modo, inaprensible. A lo largo de la novela, se refieren muy pocas características expresas de él:

Apenas ayer Palinuro era un niño, un estudiante de secundaria, un estudiante de medicina. Y de pronto, inmediatamente después de eso, tan inmediatamente que el propio Palinuro no hubiera podido decir si transcurrieron segundos o millonésimas de segundo, entró a trabajar en una agencia de publicidad (b): 206-207).

Nada, o casi nada. Su labor como navegante en la *Eneida*, por ejemplo, sólo es utilizada metafóricamente, y lo que Palinuro navega no son sino sueños y a su propia prima: “Y yo, como un marinero que volvía de la injuria, navegaba a ciegas a Estefanía, la navegaba por los espacios salados de nuestro cuarto, que una vez más, a las seis de la mañana, se nos entregaba tal como era y como siempre había sido” (b): 118). O bien, “yo era sin embargo el único hombre en el mundo capaz de navegarla de memoria sin lastimar sus ojos con los

reflejos del yelmo” (b): 334). La relación de Palinuro con su prima indica una nueva inversión del Palinuro virgiliano: a la muerte se contraponen un “discurso erótico”, en el sentido etimológico de la palabra, el del “amor sexual”, el origen de la fertilidad.

¿Cómo se puede saber algo de Palinuro? El único lugar en el que realmente se conoce a Palinuro es, primero, en su propio discurso, en su propio estilo y, luego, por medio de sus dobles y sus respectivos discursos. Se trata, como se ha señalado, de un cuerpo grotesco, y no propiamente de un individuo; sin embargo, esto sólo puede ser detallado paso a paso, y por ahora quede como ejemplo la caracterización que el narrador realiza de su propio discurso: “Y es que Palinuro era así, siempre fue así: todo lo que decía en serio parecía de broma, y todo lo que decía de broma parecía en serio” (b): 552). O lo que es lo mismo, todo lo que dice Palinuro es en serio y es de broma. Se trata, pues, de un primer acercamiento a la inversión que Palinuro, el de México, realiza sobre el Palinuro de la *Eneida* que, como se verá, también es una inversión de la tradición literaria occidental: desde México, desde la lengua española, se resignifica y se reordena el mundo literario.

Lo que es necesario resaltar por el momento es el hecho de que nuestro Palinuro —a diferencia del capitán del navío que guía al conquistador a la tierra que debe ser conquistada— es un estudiante: esta es una figura de vital importancia dentro de la tradición y el estilo carnavalizado, y Bajtín ha señalado su importancia, primero en el desarrollo de la literatura paródica medieval y, luego, durante la literatura paródica renacentista.

Las recreaciones escolares y universitarias tuvieron una gran importancia en la historia de la parodia medieval: coincidían generalmente con las fiestas y gozaban de todos sus privilegios. Durante las recreaciones, los jóvenes se desembarazaban momentáneamente del sistema de concepciones oficiales, de la sabiduría y el reglamento escolares, que se convertían precisamente en el blanco de sus alegres y rebajantes bromas (2002: 79-80). [...] En la época de Rabelais, la

alegre literatura recreativa de los estudiantes se había elevado ya al rango de la gran literatura, dentro de la cual cumplía una función esencial (2002: 141).

Los estudiantes, pues, siempre han sido parte de la cultura carnavalesca y de la literatura carnavalizada. No hace falta más que recordar los poemas de *Carmina Burana* en la Edad Media y, ya entrado el Renacimiento, a Gargantúa y a Pantagruel, que cumplen como buenos estudiantes, el primero bajo la instrucción de Pornócrates y el segundo bajo la de Epistemón. La literatura moderna carnavalizada también está poblada de ejemplos, desde textos de Hoffmann como “El pequeño Zaches”, hasta alcanzar la literatura mexicana del siglo XX, donde se cuentan, entre otros, Menelao, de *Gazapo*, o Dante C. de la Estrella, que cuando sucede su encuentro con la Divina Garza en Turquía es estudiante, o Juan García Madero, de *Los detectives salvajes*, cuyo diario es principio y fin de la novela.

Que Palinuro sea un estudiante, pues, va más allá de la liga verbal que lo remite ineluctablemente al hecho histórico del que participa, la masacre de los estudiantes del 68, sino que lo coloca dentro de una tradición literaria desde la cual debe ser leído. (Es importante recordar que hasta 1956, la Antigua Facultad de Medicina se encontraba en contra esquina de una plaza pública, la Plaza de Santo Domingo). Los estudiantes, por supuesto, no son personajes exclusivos de la literatura carnavalizada, e incluso cobran mayor importancia en otros subgéneros novelescos, como en la *Bildungsroman*, pero como se señalará más adelante, las bromas estudiantiles son una parte esencial de *PM*: será en esas bromas y aventuras estudiantiles, acompañado por Molkas y Fabricio, donde Palinuro realizará la inversión paródica completa del Palinuro virgiliano, y donde se afirmará el estatuto carnavalizado y grotesco de Palinuro, el de México: sólo como estudiante de medicina puede y hubiera podido llevar a cabo dichas aventuras.

Otro personaje de Virgilio al que se opone un doble paródico, y que tiene que ver directamente con el mito de Palinuro, es Caronte. Se trata de una inversión absoluta de la descripción del barquero. Ante el tono solemne y esforzado de los hexámetros heroicos (dactílicos) del poema épico, *PM* hace mofa de la figura mítica. Frente a la descripción ya famosa que hace Virgilio del barquero (véase 2006: 125-126), en *PM*, Caronte es “el viejo portero de la Escuela de Medicina”, “el viejo y sabio portero del anfiteatro”, “melenudo como Mandrágora que permite a los alumnos trabajar con cadáveres frescos por una botella de tequila”, que “vende grasa de cadáver para fabricar velas”, y cuya principal labor es la venta clandestina de huesos. Su historia es narrada de la siguiente manera:

“¿Pero de verdad se llama así?” “Naturalmente. Igual que el mismísimo remero de la laguna Estigia, hijo de Erebo y de la Noche. Sólo que en este caso se llama Caronte Pérez”. Unos decían que de joven había sido pescador en su país de origen, la República de Turkmenistán, y que había querido huir con la mujer de un amigo en una barca dirigiéndose a las costas de Persia, pero que la barca había naufragado a unos cuantos kilómetros de la costa, los mismos que nadó Caronte arrastrando a su amante, pero que ella iba ya muerta, y que Caronte, como el Dimetés de la mitología, contempló cómo la mujer se pudría en la playa (b): 455-456).

La analogía entre el barquero virgiliano y el de *PM* es clara. La descripción de *PM* no termina ahí y las suposiciones sobre el origen de Caronte se hiperbolizan hasta dotarlo de distintos pasados paródicos. A lo mencionado, se agrega que también estuvo enrolado en la marina mercante griega, para acto seguido desestimar lo anterior y ofrecer un nuevo pasado: que era hijo de inmigrantes franceses y había nacido en San Rafael, Veracruz, tenía un defecto congénito en el paladar y había trabajado en maternidad antes de convertirse en mozo en la Escuela de Medicina y, luego, guardián del anfiteatro.

La parodia se realiza, en primer lugar, sobre el barquero virgiliano, encargado de ayudar a cruzar el río Estigia —y el Aqueronte, según el autor— a las almas de los cuerpos enterrados para alcanzar el descanso eterno, cosa que no sucede con Palinuro; en segundo

lugar, con el inframundo, primero encarnado por el anfiteatro y, luego, por la Cueva de Caronte: si no hay tal lugar de descanso eterno y sólo hubo represión, masacre y asesinato, ¿qué le queda a Palinuro? Reordenar el mundo, parodiar, incluso, a la muerte. Así pues, más allá de la estilización paródica a nivel de construcción que constituyen los dobles paródicos, la parodia remite a un hecho histórico, a un cronotopo real. Es necesario, entonces, señalar los cronotopos reales de ambas obras para su interpretación.

La *Eneida* es un poema que nace a petición expresa de Augusto, que pretendía la legitimación política de su reinado y del Imperio por medio del poema —así como una ascendencia divina, tanto para él como para Roma—. En ese sentido, Palinuro es el guía marino que encamina a Eneas a su misión. Para Virgilio, la muerte de Palinuro no sería más que un sacrificio para cumplir con el designio de los dioses: la fundación de Roma. Con el sacrificio de Palinuro, Virgilio sitúa el comienzo del discurso hegemónico-necropolítico en la literatura occidental. El “discurso hegemónico” es encarnado por el imperio dominante que busca fundación y origen divino, y el necropolítico, en el sacrificio de uno de los tripulantes —futuro ciudadano— de la nave, ni más ni menos que el capitán (“una cabeza será dada por muchos”). A diferencia de este, *PM* se enmarca en un contexto muy distinto: la matanza de estudiantes a manos del Estado mexicano en 1968. El Palinuro de *PM* no es más el guía sacrificado a los dioses para la fundación de un imperio, sino que es el guía de los estudiantes que reniegan del poder estatal y buscan un cambio social, es el portavoz que expresará una clase muy particular de “discurso estudiantil”, pero que será asesinado en este intento: nada más opuesto y contradictorio. En *PM*, el personaje cobra mayor importancia que el Estado mismo: el Estado no vale lo que una vida humana. La novela de *Del Paso*, en lugar de ser un panegírico del Imperio, se convierte en el cenotafio de los estudiantes asesinados y desaparecidos en el 68 a manos del Estado: se trata, efectivamente,

del motivo principal del mito en ambas versiones, del punto de confluencia de ambos textos.

En la *Eneida*, Palinuro muere en el canto V, víctima de Somnus, que lo hace caer al mar con todo y timón; sin embargo, es hasta el canto VI cuando se aborda el motivo central, el del cuerpo insepulto que exige su redención. Cuando Eneas desciende al Hades en busca de su padre, se encuentra con Palinuro que, en primer lugar, le cuenta cómo murió. Después de caer del barco, Palinuro se las apaña para llegar a tierra firme, donde se encuentra con “gente cruel” que, al verlo desvalido y desprotegido, lo asaltan y asesinan. Esta “gente cruel” termina de cumplir el designio de los dioses. Palinuro concluye: “Hoy la ola me tiene y me revuelven en la costa los vientos” (2006: 127). Luego, Palinuro le pide a Eneas una sepultura digna para descansar en paz y cruzar en la barca de Caronte al otro mundo:

Por tu padre, pido, por la esperanza de Julo que crece,
quítame estos males, invicto; o sobre mí tú la tierra
arroja, pues puedes, y busca los puertos velinos (2006: 127).

Después de esta interpelación, cuando Eneas está a punto de contestar, la sibila de Cumas se adelanta, y después de advertirle que él —Eneas— no es nadie para interponerse en los designios divinos, le dice a Palinuro:

Pues los vecinos, de sus ciudades a lo largo y lo ancho,
Aplacarán tus huesos, movidos por celestes prodigios,
Y construirán un túmulo, y harán para el túmulo exequias,
Y de Palinuro el lugar tendrá el nombre eterno (2006: 128).

A causa de los designios divinos, no será Eneas, sino los vecinos de la costa los que honren sus huesos. El poema no menciona en ningún momento una tumba, aunque se menciona un túmulo: en su acepción común, este último implica necesariamente la tumba, sin embargo, hace unos cuantos versos el poema afirmó que el cuerpo de Palinuro se encuentra en el mar

(Nunc me fluctus habet), por lo que ese túmulo podría haber sido erigido sin el cuerpo de Palinuro⁴⁶. Este túmulo, pues, será objeto de exequias (et tumulo sollemnia mittent) y de un homenaje simbólico: el lugar donde muere Palinuro llevará su nombre, Cabo Palinuro. El nombre, pues, como una forma que honra el sacrificio del capitán que guio a Eneas a lo largo de los mares. La voz narrativa del poema concluye:

Con estos dichos se alejan sus cuitas, y un poco se expulsa
Del triste pecho el dolor: se goza en la tierra nombrada (2006: 128).

El esfuerzo y el sacrificio de Palinuro han llegado a buen término, al menos desde la perspectiva del narrador —y de la cosmovisión antigua—: su nombre y su gloria perdurarán a lo largo de las generaciones venideras.

Las similitudes entre la muerte del Palinuro virgiliano y el delpasiano son claras: Palinuro muere por el golpe de un tanque a manos de los militares (la gente cruel), que no son sino el instrumento del Estado (el designio divino), lo que da pie al motivo principal del mito, el del cuerpo insepulto que exige redención. En *PM* no sólo es Palinuro el que reclama una tumba: son las madres las que reclaman el cuerpo de sus hijos caídos. Palinuro registra esa pérdida del siguiente modo: “estaban las madremitas de cabezas blancas recién salidas de un Diez de Mayo que, viudas de hijos, solicitaban los cadáveres de Juanito, dieciséis años, estudiante de ciencias biológicas, o Manuel, dieciocho, chaparro y prieto y bachiller de humanidades y otros más” (b): 549). Pero no sólo reclaman el cadáver de sus hijos, sino que reclaman una tumba: “las madres habrán de lagrimear cuanto montón de

⁴⁶ Tampoco arroja luz la traducción libre de Javier de Echave-Sustaeta: “Prodigios de los cielos, operados a lo largo y ancho de la comarca, / moverán a los pueblos vecinos a dar expiación a tus restos. / Te alzarán un túmulo y rendirán ofrendas a tu tumba cada año / y llevará el lugar para siempre tu nombre, Palinuro” (1997). La segunda acepción del DRAE para túmulo dice: “m. Armazón de madera, vestida de paños fúnebres, que se erige para la celebración de las honras de un difunto”. ¿Cuál es el significado que Virgilio da exactamente a esa palabra, tumulo?

tierra confundan con una tumba desconocida o los rincones de la Plaza donde piensen que se reventaron las válvulas de sus hijos y se desparramó su vida” (b): 617). Ante la desaparición de los cuerpos asesinados de los estudiantes, y ante la falta de tumbas que guarden esos cadáveres, ¿qué se puede hacer? ¿qué se puede hacer ante un Estado que se lava las manos desde hace cien años alrededor de las desapariciones y asesinatos políticos que realiza sistemáticamente? Lo mismo que los vecinos de la *Eneida*, realizar un homenaje simbólico.

Pero en este caso, no hay tierra, puerto o cabo que nombrar, así que, ¿en qué consiste dicho homenaje? En la novela misma. La novela funciona como cenotafio de Palinuro, el de México, y de los estudiantes, como monumento funerario que guarda su memoria y del movimiento que formaron. En esto coinciden el mito y la novela, en la redención y la honra por medio del lenguaje. Así lo hace patente nuestro Palinuro: “Estamos hechos de palabras y las cosas también; porque nosotros somos tan sólo memoria y las cosas existen y son verdaderas cuando se dejan vestir, mansas, del mundo de las palabras” (b): 184). En *PM*, el monumento no es el espacio geográfico que sirve como lugar para rendir y honrar a los muertos, es la novela misma, pero ya no del capitán caído guiando y colaborando en la fundación del Imperio, sino del estudiante que reniega de las políticas estatales y es asesinado por ese mismo Estado represor. Palinuro es, entonces, un personaje de suma importancia, es la suma de todos los cuerpos asesinados e insepultos en la matanza del 68, y esa será la razón por la que su constitución no es la de un individuo normal, sino la de un cuerpo formado por varios individuos. No se trata, tampoco, de un personaje que cae por designio divino en su camino a la fundación de un Imperio, sino de un personaje cuya vida estudiantil, en plena formación, es cortada abruptamente.

1.3. La estilización paródica de Palinurus

El personaje de Palinuro ha sido retomado en varias ocasiones en la literatura. Un caso ejemplar en los Siglos de Oro de la literatura hispánica ha sido señalado por Frederick A. De Armas (2019): su importancia en el capítulo XLIII de la primera parte del Quijote. En la literatura mexicana, no está de más recordar al Palinuro de Arreola en *La feria*: se trata de un poeta publicado en Guadalajara y que fue invitado por el Ateneo Tzaputlatena para su primer intercambio cultural y que, como el piloto de Eneas, cayó dormido después de ingerir veinte coñacs y llenar de elogios a Zapotlán, la Atenas de Jalisco (Arreola, 2019: 391). Sin embargo, el otro referente imprescindible para la construcción de *PM* es de *The Unquiet Grave, a Word Cycle*, firmado por Palinurus, heterónimo de Cyril Connolly, autor y crítico inglés del siglo anterior⁴⁷. Como el título lo indica, el énfasis de Connolly sobre el mito no es la navegación, sino la tumba intranquila, la tumba sin sosiego: en la *Eneida* nunca se tiene por cierto la edificación del túmulo, nunca se sabe si, efectivamente, Palinuro alcanzó descanso; en última instancia, un cenotafio no es una tumba: “el fantasma de Palinuro debe ser tranquilizado”⁴⁸.

En este texto, Palinuro ya no es un personaje secundario, sino es protagonista, narrador y alter-ego-heterónimo del autor. Esta obra aparece en un contexto completamente distinto a la *Eneida*, en tanto testimonia la Segunda Guerra Mundial. Es en ese contexto que Palinurus da un giro al personaje: en esta obra, Palinuro ya no es el mártir sin voluntad

⁴⁷ Al decir de Paulina, hija de Fernando del Paso, el novelista conoció esta obra durante una estancia en el hospital, regalo de Francisco Cervantes, un amigo de la época. Se trata de un relato en coautoría con Alejandra Toledo, que anticipa y promociona, por un lado, el documental de Paulina sobre su padre, y un libro de Toledo sobre la poética de Del Paso, ambos aún inéditos (Del Paso, Toledo, 2021).

⁴⁸ “Manes Palinuri esse placandos” (Connolly, 2005: ix, 24). Es la frase que Connolly extrae del Comentario de Servio a la *Eneida*, y que utiliza como punto de partida para su Palinurus.

propia y sacrificado por los dioses, sino que Connolly lo dota de voluntad y su muerte ya no es un sacrificio, sino una pregunta a la que hay que responder y que pone en duda toda la civilización occidental. Palinuro ya no es el guía que encamina la fundación del Imperio, sino que es el personaje que duda de la misión que le ha sido encomendada. En el epílogo, titulado “Who was Palinurus?”, se pregunta por la identidad de su heterónimo y a un tiempo establece su propia interpretación del mito virgiliano y describe su psicología:

As a myth, however, and particularly as a myth with a valuable psychological interpretation, Palinurus clearly stands for a certain will-to-failure or repugnance-to-success, a desire to give up at the last moment, an urge towards loneliness, isolation and obscurity. [...] With the sea—age-old symbol of the unconscious—his relations were always close and harmonious, and not until he reaches land is he miserably done to death (2005: 137-138).

El Palinurus de Connolly es el símbolo de una cultura extraviada en la Guerra y que busca salir de ella. No se trata propiamente de un marinero, sino de una autoconciencia que reflexiona sobre sí misma y sobre la cultura que le permite esa reflexión: es, sobre todo, una vindicación de la cultura en tiempos de guerra. El texto transcurre en un intento por hacer consciente su inconsciente desde su propio aislamiento; sin embargo, su gran acompañante en esa soledad será, precisamente, la cultura occidental.

El texto se encuentra dividido en tres partes principales: la primera, titulada *Ecce Gubernator* (“He aquí el piloto”)⁴⁹, es el planteamiento ontológico del problema, la imposibilidad de Palinurus para entrar en contacto consigo mismo; la segunda, *Te Palinure Petens* (“Buscándote, Palinuro”), es el enfrentamiento de Palinurus con la muerte, primero encarnada por unos amigos, pero luego barajando él mismo la posibilidad del suicidio desde la experiencia de Nicolas Chamfort; la tercera parte, *La Cle des Chants* (“La llave a las canciones”), está dedicada a la redención de la vida de Palinurus y al apaciguamiento de

⁴⁹ El juego de palabras con *Ecce Homo* es evidente.

la tumba inquieta por medio del arte; finalmente, el citado epílogo, *Who was Palinurus?*, dará pie a una nueva interpretación que justifica este nuevo Palinuro y que abre nuevas vías interpretativas.

Entre los objetivos del texto se cuentan mostrar que la cultura occidental tiene una misma cuna, además de que el arte —tanto artístico como literario— es la única justificación vital, y cuya forma más acabada es una obra maestra⁵⁰. Se trata, como indica el subtítulo, de un ciclo de palabras, un género híbrido donde conviven el ensayo, la autoficción, la glosa de diversos autores, la autobiografía y la crónica. *Palinurus* cruza lo mismo por la ficción que por la no ficción, y alterna las reflexiones del autor sobre la literatura y la cultura occidental con citas de diversos autores y sus glosas, desde Horacio y Petronio hasta Baudelaire y Flaubert, pasando, entre otros, por Pascal. Entre sus logros más destacados se podría decir que en su afán por crear una obra nueva, es de los primeros autores en hacer patente la estructura metaliteraria de toda obra y la creación de un género híbrido, el ensayo de autoficción. Por lo demás, las similitudes entre los temas de esta obra y *PM* son abundantes; algunos de ellos son el cuerpo, el Otro, la decadencia de la civilización occidental, la angustia, la mujer y el panteísmo. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos radica precisamente en su acercamiento al Palinuro de Virgilio: mientras Connolly pretende redimirlo —y redimir con él el arte y la cultura occidental— dotándolo de una seriedad ontológica y metafísica, así como del libre albedrío que justificaría su conducta melancólica y su muerte, *PM* lo parodia.

⁵⁰ Aunque Cyril Connolly reflexiona sobre la obra maestra en general, sus observaciones son de índole literaria, y son comparables al concepto de novela total. En realidad, el concepto de obra maestra definido por Connolly es un referente obligado para Fernando del Paso. Los tres requisitos para conformar una obra maestra, al decir del crítico inglés, son: “validity of the myth, vigour of belief, intensity of vocation” (2005: 40).

Sin embargo, es, quizá, el mismo Connolly el que da la pauta de *PM*, y lo hace por dos vías. En la primera, señala la naturaleza dual de Palinuro desde el mismo Virgilio: “Virgil in fact makes use of three doubles: Palinurus Phrontis, the pilot who falls into the sea, Palinurus-Elpenor, the unburied corpse, who pleads with the hero in hell, and Palinurus-Misenus, the Cape Christener” (2005: 137). Se trata, pues, de los personajes desde los cuales Virgilio construye su propio Palinuro: Frontis, el piloto muerto por Apolo que lleva a Menelao de regreso a su patria tras la guerra de Troya y citado en el canto III de la *Odisea*; Elpenor, remero de Ulises al que este se encuentra en el Hades y le pide sepultura, relato que se cuenta en el canto XI de la *Odisea*; y Miseno, citado por el propio Virgilio en la *Eneida*, muerto por Tritón y al que llaman Cabo Miseno en su honor. *PM* profundizará, precisamente, la naturaleza dual del Palinuro virgiliano. La segunda vía anuncia la índole sexual de *PM*. Al final de su epílogo, Connolly llama la atención sobre el tercer epigrama de Marcial: “Minxisti currente semel, Pauline, carina. / Meire vis iterum? Jam Palinurus eris” (2005: 138)⁵¹, donde Minxisti y Meiere, asegura, tienen un significado sexual: hacer agua significa a un tiempo mingitar y, en el *slang* mariner, masturbarse.

Pero *PM* no sólo retoma el texto de Connolly bajo esos posibles derroteros: se da a la tarea de elaborar su propia parodia sobre este, pero en este caso, la parodia no se ejerce sobre el personaje, sino sobre la escritura misma. Si *PM* invierte el personaje de Virgilio, con de *The Unquiet Grave* la parodia no es menor: esta ocurre sobre el estilo de Palinurus, cuya principal característica es su carácter enciclopédico, a fuerza de explotarlo, vaciarlo de sentido, exacerbarlo e hiperbolizarlo: las citas, las glosas, el afán por crear una obra maestra e incluso el matiz autobiográfico, serán objeto de parodia por parte de *PM*. Valga como

⁵¹ “Hiciste agua una vez, Paulino, mientras tu barco navegaba velozmente. ¿Es que quieres hacer agua de nuevo? En ese caso serás un Palinuro”.

primer ejemplo la siguiente enumeración de autores que Connolly introduce después de citar sus encarnaciones anteriores:

My friends in the first were Horace, Tibullus, Petronius and Virgil; in the second: Rochester, Congreve, La Fontaine, La Bruyère, La Rochefoucauld, Saint Evremond, Dryden, Halifax, Pope, Swift, Racine, Hume, Voltaire; while in the avatar I frequented Walpole and Gibbon; Byron, Fox, Beckford, and Stendhal, Tennyson, Baudelaire, Nerval and Flaubert (2005: 9-10).

La enumeración de amigos a los que pretendidamente frecuentó en sus otras encarnaciones funciona como su propio canon literario, su genealogía espiritual. Compárese ahora con los amigos que le gustaría tener a Palinuro citados en el capítulo de “En nombre de la ciencia”, donde Palinuro y sus amigos se masturban con pretendidos afanes científicos:

“¡El *Treponema pallidum!*”, exclamaron Palinuro y Fabricio a un tiempo, fascinados ante la idea de tener a un amigo que como Baudelaire, Nietzsche, Maupassant, Strindberg y tantos otros poetas malditos y personajes célebres, se llenaran de collares de Venus, le aparecieran chancros del tamaño de una rupia, le diera vasculosis, se le pudriera el cerebro y le diera demencia progresiva (b): 132).

Treponema es la bacteria de la sífilis, y el deseo de amistad con alguno de estos hitos literarios y “poetas malditos” no sería otro que el poder observar los síntomas físicos de la enfermedad. La genealogía espiritual es parodiada, primero, como mera analogía de lo que podría ser y, luego, exacerbada por una de las enfermedades hedónicas del cuerpo. Se trata, pues, de una estilización paródica.

Como ya se señaló, la estilización paródica es un recurso o procedimiento del estilo carnavalizado, que opone al mundo real otro mundo: es un disfraz verbal, de índole paródica. Otro ejemplo, también, es cómo aborda cada una de las obras la ciudad de Londres. En *The Unquiet Grave*, Londres es la ciudad de la que sale huyendo el narrador y protagonista, Palinurus:

But this is not all, for much of our anxiety is caused by horror of London itself; of the hideous entrails seen from the southern approaches, the high cost of living, the slums where we may die, embodiment of ugly and unnatural urban existence (2005: 44).

Londres es la síntesis de la urbe moderna, mercantilizada y económicamente insostenible, una futura tumba y, sobre todo, el origen de su angustia, de su ansiedad. En *PM*, en cambio, al comienzo del capítulo “El método Ollendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio”, el narrador, describiendo la vida de pobreza que comparte con su prima en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, dice:

Y si alguna vez te he dicho que íbamos a París o veníamos de Londres, en realidad es que nos gustaba jugar así, y decirlo así cuando íbamos a la calle de París o veníamos de la calle de Londres. [...] Y el único entre todos nosotros, como te repito, que no sólo una vez sino muchas veces fue a Europa, era nuestro primo Walter, que vivió varios años en Londres con el único objeto de escribirnos cartas donde nos decía tontería y media: que si las hileras de taxis negros que pasaban por el Strand enterraban su prestigio todos los días; que si había conocido a un par de viejecitos que vendían pedazos de parque inglés y venados con las astas llovidas de whisky; que si cada domingo se encontraba a la vuelta de la esquina al renovado Támesis que arrastraba toda la cultura semanal y que lo deslumbraba, como al buen Pound, con sus cabeceos occidentales (b): 187-188).

Londres es, desde el discurso del narrador, parodiado desde dos aristas distintas: en principio, una ciudad inalcanzable por la condición socioeconómica de los protagonistas donde se afirma que el único Londres que conocerán es la calle homóloga de Coyoacán; después, en tanto Londres mismo, ridiculizando su vida cotidiana y lugares comunes de los que se suelen preciar los mismos londinenses. Asimismo, la estilización ocurre por medio de los elementos sintácticos citados: la oración extensa, la enumeración y la hipérbole.

No todo es angustia en *The Unquiet Grave*, y Palinurus terminará redimiendo a la ciudad moderna en París, mientras que Londres también será causa de angustia y melancolía tragicómica en *PM* por medio de Walter. Así, del mismo modo que se comparten estados afectivos en ambas obras, también se comparten rasgos de estilo: aunque *PM* estiliza paródicamente *The Unquiet Grave*, muchos de esos elementos de estilo no

siempre son parodiados y funcionan como palabra de convicción interna —son el punto de confluencia entre ambas obras— a partir de los que se construye el estilo carnavalizado.

Ahora bien, esta no es la única obra o estilo parodiado en *PM*; Palinuro parodia otros estilos, novelas y personajes, y este es tan solo uno de muchos. Del mismo modo que con el estilo de Palinurus, otros estilos literarios son objeto de estilización paródica, entre los que se puede citar lo “real maravilloso”, donde tanto contenido como forma son objetos de parodia: la exuberancia latinoamericana es parodiada, por ejemplo, en el gusto de Jean Paul por las plantas exóticas de Latinoamérica, incluida esa otra que es la tía Luisa.

Asimismo, no huelga señalar otro tipo de parodias, las que se realizan sobre novelas o tipos de novela, como por ejemplo, la estructura de la novela y el recurso mitopoético del *Ulysses* de Joyce (a su vez, parodia de la *Odisea*), o bien, el capítulo de “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas imaginarias”, donde la obra parodiada es *Los viajes de Gulliver*, de Johnathan Swift⁵². También hay parodias de escenas o capítulos de novela, como es el caso del capítulo “Estefanía en el país de las maravillas”, donde se parodia el encuentro de Estefanía-Alicia con el conejo:

Después de caer hasta el fondo de sus recuerdos se encontró con un conejo blanco que tenía mucha prisa y la mitad de la cabeza roja y caliente. “¿Adónde va usted?”, le preguntó Estefanía. “Al funeral del doctor Bernard, niña entrometida”, le contestó. “¿Está usted enojado?”, le preguntó Estefanía-Alicia. “Sólo medio enojado”, le contestó el conejo: “Antes de morir el doctor Bernard me cortó el nervio simpático izquierdo” (b): 40-41).

⁵² Los títulos de los capítulos de *PM* suelen ser alusiones intertextuales que remiten a otra obra, estableciendo de este modo un dialogismo de principio: el capítulo I, “La gran ilusión”, donde se cuenta la historia del tío Esteban, remite, sin duda, a la película homóloga de Jean Renoir, que cuenta la historia de unos prisioneros franceses en un campo alemán durante la Primera Guerra Mundial; el capítulo XXII, “Del sentimiento tragicómico de la vida”, remite a un juego entre un par de obras de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* y *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*; el capítulo XV, “Trabajos de amor perdidos”, a *Love’s Labour’s Lost*, comedia temprana de Shakespeare; además de la alusión intertextual y el dialogismo que establecen estos juegos, todos ellos permiten formar una enciclopedia de las lecturas, películas y música frecuentada por Del Paso, o lo que es lo mismo, el discurso social en el que el autor se desarrolló.

La parodia funciona sobre tres elementos: el primero es el conejo blanco de Alicia, al que se muestra enojado y refunfuñante; el segundo es el doctor Claude Bernard, que en 1852 descubrió que los nervios simpáticos irrigan los vasos sanguíneos de la piel; el tercero es la creación de un conejo con la mitad de la cara blanca y la otra mitad roja y caliente, un conejo con un rostro doble— al igual que Palinuro y la misma Estefanía—. Asimismo, se parodian personajes, —¿quién, si no Walter, es una versión delpasiana de Stephen Dedalus?—, obras pictóricas y científicas, como son, por ejemplo, *La lección de anatomía*, de Rembrandt, y la obra *Sponsalia plantarum*, de Gustaf Wahlbom. En “Palinuro en la escalera” se parodia y se rinde homenaje a un tiempo, también, al poema de W.S. Merwin, “Los huesos de Palinuro le rezan a la estrella polar”⁵³.

Se parodian o realizan estilizaciones paródicas, asimismo, de varios subgéneros novelescos, entre los que se pueden señalar la novela o crónica familiar, cara al estilo neobarroco y que en Palinuro es parodiada desde su propia familia; la novela de aventuras, que mandan a Palinuro hasta la cueva de Caronte, donde se encuentra con los huesos, entre otros, de Cuauhtémoc; o bien, la novela de formación o *Bildungsroman*, cuyas raíces se encuentran en el *Wilhelm Meister* de Goethe (1991), con el que *PM* establece un relación bastante compleja en la que vale detenerse un momento. Los puntos en común con esta novela abundan, y es curioso que la crítica no haya llamado la atención al respecto. Recuérdese, por ejemplo, que los personajes del *Wilhelm Meister* también hacen referencia directa a personajes literarios o extraliterarios: Guillermo no es otro que William (Shakespeare) y en el caso de Laertes, por ejemplo, la referencia es obvia. El travestismo

⁵³ “The Bones of Palinurus Pray to the North Star”. Console us. The wind chooses among us. / Our whiteness is a night wake disordered. / Lone candor, be constant over / us desolate who gleam no direction.

también está presente a lo largo de la novela: Félix es hijo de Wilhelm y Mariana, pero su identidad es revelada hasta el penúltimo capítulo; o bien, Teresa se disfraza de hombre en sus primeros encuentros con Lotario, al igual que Natalia lo hace cuando sale a cazar.

En la obra también hay varios juegos de dobles: el principal es cuando la baronesa trata de jugarle una broma a la condesa, y disfraza a Guillermo con la bata del conde — capítulo X del Libro III—, pero quien realmente hace su aparición es el conde, que cree verse a sí mismo, por lo que lo toma como un presagio de muerte. Sin embargo, la principal característica de ambos, Wilhelm y Palinuro, es su identidad múltiple: el proceso de formación de Wilhelm pasa por las máscaras de un actor y, como tal, será distintos personajes: lo mismo se convierte en David o Goliat en la infancia, hace de cazador, de soldado o de reitre en la juventud, escritor y director en la compañía que erige con Melina, y hace de Hamlet y del príncipe de *Emilia Galotti* en la compañía de Serlo: se trata de máscaras que van formando su propio rostro, de la misma manera que, como se demostrará, sucede en Palinuro, sólo que en el primer caso se trata de un proceso de formación serio y solemne, mientras que en Palinuro es una parodia de la identidad. En última instancia, el sentido de la estilización de Palinuro sobre los elementos del *Meister* es paródico, y se hace patente respecto al subgénero novelesco, la novela de formación: incluso se podría afirmar que se trata una parodia trágica, pues Palinuro no alcanza nunca la cima en la curva de aprendizaje pues su vida es truncada: Palinuro nunca llega a ser médico.

Sin embargo, la estilización paródica en *PM* ocurre no sólo sobre otros estilos, novelas o personajes, sino principalmente sobre otros géneros discursivos⁵⁴. Recuérdese

⁵⁴ Bajtín define los géneros discursivos del siguiente modo: “Las formas genéricas estables del enunciado. La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada,

que *PM* es una novela conformada por otras novelas o subgéneros novelescos, que necesariamente implican un discurso afín: la “novela médica” precisa de un “discurso médico”, el *Bildungsroman* o “novela de formación” implica un “discurso en torno a la educación”; la “novela familiar”, un “discurso familiar”. Por supuesto, aunque no se trata de una norma, es un rasgo pertinente y que *PM* hará patente no sólo por su estructura, sino gracias a sus otros dobles.

Entre los géneros discursivos que se encuentran parodiados en *PM* están el “discurso hegemónico-necropolítico”, el “discurso científico”, el “discurso enciclopédico”, el “discurso religioso”, el “discurso revolucionario” y el “discurso de educación”. Los procedimientos de la estilización paródica se analizará detenidamente en los siguientes apartados, y para tal efecto, se analizará la estilización paródica del “discursos hegemónico-necropolítico”, del “discurso médico-enciclopédico” y del “discurso del sujeto” a partir del “discurso médico-estudiantil”, del “discurso satírico-menipeo”, del “discurso grotesco-estudiantil” y del “discurso erótico-grotesco”.

Así pues, Palinuro se encuentra, de principio, dialogizado internamente por otros Palinuros, o mejor dicho, *PM* funciona como doble paródico de dos Palinuros de la historia literaria. En primer lugar, es un doble paródico del Palinuro de Virgilio, de su cronotopo real y de su papel fundacional de los discursos hegemónico y necropolítico; en segundo lugar, es un doble paródico de Palinurus, el heterónimo de Cyril Connolly, o propiamente

por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc.” (2012: 264). Para Bajtín estos géneros son tan importantes como la misma sintaxis, pues ellos permiten organizar el sentido del enunciado, sólo que a diferencia de la sintaxis, estos géneros son mucho más ágiles. Existen cientos de géneros discursivos, entre los que se pueden citar, por ejemplo, el científico, el periodístico, el legislativo, etc. Y estos mismo géneros se subdividen, a su vez, en otros géneros: en el caso de la literatura, por ejemplo, existen el género lírico o poético, el dramático, el prosístico, etc.

dicho, una estilización paródica del modo de hablar de este y del canon literario que erige: el cuerpo de Palinuro es en sí mismo un doble paródico, es la inversión de la tradición literaria occidental. De ahí la especificidad en el título de la novela de Del Paso, *Palinuro de México*, y de la importancia del complemento nominal: no se trata de Palinuro, ni de Palinurus, sino de Palinuro, el de México.

De este modo, todas estas isotopías y parodias giran en torno al tema central de la novela: el sujeto del enunciado, el personaje principal, objeto del narrador y del resto de personajes, que no es otro que Palinuro mismo. Es la isotopía dominante a lo largo de la novela, pero tampoco se encuentra exento de las estilizaciones paródicas del narrador, pues el narrador no es otro que el mismo Palinuro. En realidad, se trata de la parodia más importante en toda la novela, y la primera gran consecuencia de esto es que en realidad, la novela es una autoparodia, pues el narrador no es otro que el mismo Palinuro hablando de sí mismo en tercera persona. Aunque ya se dio por sobreentendido en el análisis de “Palinuro en la escalera”, a continuación se demostrará que se trata del mecanismo de construcción del propio Palinuro, de su propio cuerpo, y que será extensivo a sus otros dobles, a sus múltiples identidades.

CAPÍTULO 2.

El doble paródico de *Palinuro de México*

2.1. Palinuro-narrador y Palinuro-personaje

¿Quién es el narrador de *PM*?⁵⁵ Comencemos desde el principio. El primer capítulo de la novela comienza de modo tradicional, postulando lo que parece un narrador en tercera persona, que se dispone a contar la historia de Palinuro. El narrador relata cómo nació el amor del personaje principal de la novela por la medicina: “La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó, toda la vida, en el corazón de Palinuro” (b): 7). Se habla de Palinuro en tercera persona: se trata del discurso indirecto de todo narrador omnisciente. Se cuenta que este amor fue heredado del tío Esteban, que, a su vez, lo había heredado de su

⁵⁵ La hipótesis de que el narrador de *PM* es el autor de la novela —o la imagen que el supuesto autor pretende mostrar— es un lugar común en la crítica y se plantea del siguiente modo. Fernando del Paso ha insistido en entrevistas que se trata de una novela autobiográfica donde ficción y no ficción confluyen libremente. En este sentido, en la novela hay varias sugerencias al respecto. La más patente, que tiene carácter metarreflexivo, es cuando Palinuro-narrador decide cómo escribir y construir la novela (*PM*): “A Palinuro le sería permitido seguir inventándose a partir de sus miserias subterráneas y sus contradicciones, y donde todos los excesos estaban permitidos. Pero el mismo camino podía hermanarse con lo cotidiano y habitar ya no dentro de sus ojos o en todas partes, como Dios, y sí en una región más obvia de la fantasía y mimetizarse hasta confundirse con las cosas y los alimentos más sencillos. En este último caso y cuando ya una conciencia alambicada se hubiera encargado de poner todas las cosas en su sitio...” (b): 292-293). El juego está dado, en primer lugar, por la forma del enunciado en que Palinuro-narrador habla sobre su infancia y sobre sí mismo, en tercera persona. En realidad, es posible que ni siquiera se trate de Palinuro-narrador, y se puede suponer que se trata de la voz del mismo autor. Este juego, por lo demás, es extensivo a todas las ocasiones en que Palinuro-narrador habla sobre sí mismo en tercera persona. La reflexión metaliteraria sobre la novela es explícita. La novela es ese lugar donde Palinuro seguirá inventándose a sí mismo, donde podrá mimetizarse con las cosas más sencillas. ¿Quién, entonces, es esa “conciencia” que pondrá todas las cosas en su lugar: el autor o el mismo Palinuro-narrador? Se trata de otro juego de dobles: ¿Palinuro-narrador es el doble del autor, o bien, el autor es un doble de Palinuro-narrador? Otra indicación más del presunto autor se encuentra en “Palinuro en la escalera”, en las acotaciones de la obra, donde se confunde al autor con Palinuro-narrador y con Scaramouche. Lo hace por medio de la indicación cuando Palinuro-narrador entra en diálogo: “YO”. Sin embargo, un análisis semejante, que discierna entre ambos planos, así como el juego de dobles entre autor y héroe, precisaría de un estudio aparte debido a su extensión.

propio padre, un cirujano alemán. El tío Esteban se enrola en 1916 —a los dieciséis años— al ejército alemán, lo que lleva al narrador a decir que “esto decidió para siempre su destino, el de Estefanía y el mío” (b): 8). Es decir, el narrador hace saber al lector que él también es un personaje de la historia que se dispone a contar, haciendo de su relato el relato de un personaje y ya no el del narrador: se pasa del discurso indirecto del narrador al discurso indirecto del personaje. No mucho después de continuar con las peripecias del tío Esteban, el narrador anuncia su identidad: “Después, Palinuro y Estefanía se sentaban junto al tío Esteban, para oírlo hablar de medicina. El tío Esteban había esperado muchos años a que creyéramos mi prima y yo —es decir, Estefanía y Palinuro—, para encontrar oyentes” (b): 14). La primera oración se refiere a Palinuro en tercera persona, sin embargo, la siguiente sustituye a Palinuro por el pronombre en primera persona “yo” e, inmediatamente, entre guiones, precisa que, efectivamente, ese “yo” es el mismo Palinuro.

Si esta afirmación sirve para establecer que el sujeto de enunciación y el sujeto del enunciado, que el narrador y el personaje central, Palinuro, son un mismo personaje, muy pronto el narrador afirma lo contrario, que aunque son una sola persona también son dos distintas —dos personajes distintos—, y que todo se trata de una confusión. Primero, se afirma que el origen de tal confusión puede estar en los recuerdos y sensaciones compartidas por ambos en la infancia o en la adolescencia, pues “muchas veces pensé que yo era él y él era yo, hasta el punto que en esas tantas ocasiones adopté su nombre y le preste el mío” (b): 26). Sin embargo, un párrafo después, se sugiere otro posible origen: “Posiblemente la culpa de esta confusión fue la costumbre que tienen los niños de hablar de sí mismos en tercera persona: ‘Palinuro tiene sueño’. ‘Palinuro quiere azúcar con pan y mantequilla’” (b): 26). Así pues, el narrador de *PM* es dos narradores: por un lado, el narrador en tercera persona, al que se llamará Palinuro-narrador, pero también es Palinuro

mismo, al que se llamará simplemente Palinuro-personaje y, en este caso, como cuando hablan los niños, estaría hablando de sí mismo en tercera persona. El cambio narrativo es evidente: pasa indistintamente y a placer del discurso indirecto del narrador al discurso del personaje, sin dejar claro quién es quién.

En principio, que haya un Palinuro-que-narra y un Palinuro-personaje, lo único que demuestra es que hay una polémica interna del personaje consigo mismo, un dialogismo interno. Bajtín, analizando *El doble* de Dostoievski, llama a este fenómeno dialogización de la conciencia, es decir, la conciencia de Palinuro-narrador contiene y está orientada hacia la conciencia de Palinuro-personaje, y viceversa.

La actitud dialógica hacia uno mismo determina también el género del soliloquio. Se trata de una conversación consigo mismo. [...] En su base está el descubrimiento del *hombre interior*; la revelación de sí mismo no accesible a una autoobservación pasiva, sino tan sólo a un *enfoque dialógico de su persona*, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre. El enfoque dialógico de la propia persona rompe las capas externas de su imagen destinadas a otros que determinan la valoración externa del hombre (Bajtín, 2005: 238)⁵⁶.

Si se utiliza la definición de Bajtín, que en este punto todavía no afirma el doble, es porque, frente a las definiciones comunes de dobles, no se trata de un desdoblamiento, ni mucho menos del reflejo narcisista criticado por Girard (2006)⁵⁷, sino que, precisamente, busca

⁵⁶ Aunque Bajtín no se ocupó directamente de la figura del doble, sus estudios sobre el discurso y el dialogismo en Dostoievski se ocupan de él; asimismo, sus estudios sobre el carnaval y la carnavalización tocan, aunque sea de pasada, el doble paródico, la figura seminal de este apartado.

⁵⁷ La figura del doble es tan antigua en la literatura como el mito mismo, y su presencia en la historia literaria es abundante: desde los mitos de los gemelos idénticos como Cástor y Pólux, pasando por los personajes del romanticismo alemán o los constantes dobles en la obra de Dostoievski, hasta, más cercano a nosotros, las elaboraciones de Borges en cuentos como “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”. Sin embargo, su elaboración teórica adolece aún de estudios sistemáticos importantes. Entre los acercamientos más sobresalientes se encuentra el trabajo de René Girard. El filósofo y antropólogo ha criticado los trabajos anteriores, que consideraban la figura del doble como un reflejo narcisista, e hizo del doble el núcleo de su teoría del deseo mimético: el doble, en este caso, es la concreción del deseo como deseo del otro. No se trata más de un reflejo, sino de una realidad material que implica una confrontación directa. De modo que el

destruir la concepción de un yo o de uno mismo, y desde el principio se asiste a la negación de una probable identidad de Palinuro.

El juego continúa. A pesar de que ya se enfatizó que el narrador y Palinuro comparten los mismo recuerdos de infancia y adolescencia, el tercer capítulo se llama “Mi primer encuentro con Palinuro”, y narra, valga la redundancia, el primer encuentro entre Palinuro-narrador y Palinuro-personaje. Palinuro-narrador y la casera llegan al cuarto de la Plaza de Santo Domingo, donde Palinuro-personaje se encuentra en la tina dándose un baño de vinagre para combatir las ladillas; cuando entran, Palinuro-personaje le pide a su casera que le dé una copia de la llave a Palinuro-narrador, que después de ser interpelado por Palinuro-personaje, dice:

De las cuarenta y cinco apariciones de Palinuro en mi vida ésa, la primera, jamás la olvidaré. La relojería del invierno, exacta en su blancura, se prendió al primer escalón sepia de la casona colonial de la plaza de Santo Domingo, tú la recordarás muy bien, Estefanía, porque así como tú y yo nacimos en el mismo cuarto de la misma casa de la misma ciudad, así Palinuro vino al mundo —es decir, vino a *mi* mundo— en el mismo edificio y no otro en toda la ciudad de México donde tú y yo vivimos y no soñamos juntos (b): 45).

Primero, se afirma la llegada del narrador al departamento de Palinuro, e inmediatamente después que se trata del mismo cuarto en el que Palinuro-narrador vivirá con Estefanía; luego, el narrador enuncia que Palinuro “vino a mi” mundo. Además, se afirma que ambos comparten el mismo cuarto que Palinuro-narrador comparte con Estefanía. Finalmente, el interlocutor cambia, no se trata de la narración primera, que se dirige a un posible lector, sino que ahora se dirige a Estefanía.

¿Qué es lo que acaba de suceder? Se trata del nacimiento del doble de Palinuro-narrador en la novela o, mejor dicho, la objetivación de su propio doble: Palinuro-

doble puede ser lo mismo un obstáculo que un modelo de admiración, casi siempre ambos, por lo que se entra en conflicto con ese doble.

personaje. Si el doble ya era prefigurado por los ardidés narrativos, aquí cobra vida objetiva. En este punto, es importante recordar que se trata del doble de un doble: como se dijo, Palinuro-narrador es un doble paródico del Palinuro de la *Eneida*, por lo que la naturaleza de Palinuro-personaje, al tratarse de un doble del anterior, será igualmente paródica⁵⁸. Palinuro-personaje deja en claro esa objetivación: “¿Sabes una cosa? Me pegué un susto enorme cuando te vi entrar, porque creí que me había desdoblado. Somos iguales, como dos gemelos univitelinos. O quizás sea más correcto decir que tú eres como yo seré y que yo soy como tú eras” (b): 47). La afirmación es clara: Palinuro-narrador es un doble de Palinuro-personaje, pero es posterior en el tiempo y, gracias a la narración, coexisten en el mismo cronotopo: se trata de un Palinuro del futuro que coexiste con su propio Palinuro del pasado. ¿Cómo es esto posible?

La respuesta se encuentra hasta los dos últimos capítulos. En primer lugar, sólo será posible con la muerte misma de Palinuro-personaje. En la penúltima escena de “Palinuro en la escalera”, que es la última en la que se encuentran Palinuro-personaje y Palinuro-narrador, este último hace burla del destino del primero. Palinuro-personaje, arrastrándose en el cuarto piso del edificio de la Plaza de Santo Domingo, dice: “Un momento... yo no estoy ni desnudo ni muerto. Estoy, nada más. Pero no sé dónde...”. Y Palinuro-narrador le contesta, simple e irónicamente: “¡En la gloria, Palinuro!” (b): 614). Sin embargo, aquí sucede una sustitución. Mientras Palinuro-narrador desaparece de la escena y sólo continúa Palinuro-personaje, se introduce la voz de Palinuro. Palinuro ya no se encuentra consigo mismo en la narración, sino con su propia voz. Y no se trata, recuérdese, de la narración,

⁵⁸ Aunque aquí se procede por extensión lógica, esta naturaleza paródica se comprobará más adelante.

sino de una representación: la consecuencia es inmediata, lo único que queda de Palinuro es una voz, una voz física en tanto representada, la voz de ese otro Palinuro.

Así pues, que Palinuro-personaje muera es necesario para que pueda cobrar vida tal y como aparece en la narración. Al decir de Bajtín, uno de los rasgos característicos de los dobles paródicos es que uno de ellos muere para que el otro pueda renovarse a sí mismo (2005: 250). Esto ocurre en el último capítulo, “Todas las rosas”, cuando Palinuro-narrador, después de regalarle la última enumeración de rosas a Estefanía, enuncia que Palinuro-personaje está por nacer: “Y en esto estábamos, cuando nos avisaron, Palinuro, que estabas por nacer. A tu abuela Altagracia se lo dijo Robin Hood” (b): 642). Comienza una enumeración sobre quién le dijo a quién, hay un cambio en el narrador que se revisará más adelante —ahora narra el abuelo Francisco—, y que insta a Palinuro-personaje a que venga a verse nacer y que invite a otra serie de personajes literarios. Se trata, pues, del renacimiento de Palinuro-personaje y su voz a la ficción. Es por obra de la ficción, de la narración de Palinuro-narrador, que ambos coexisten en ese cronotopo único a pesar de pertenecer a cronotopos distintos⁵⁹. Palinuro-narrador es quien cuenta las peripecias de Palinuro-personaje desde el supuesto futuro que es la narración, o bien, desde el presente narrativo que le permite recordar su propia vida en tanto Palinuro-personaje.

Aunque Bajtín no lo afirma, se puede sugerir que el doble paródico es una de las manifestaciones de lo que él llama el cuerpo bicorporal. Para el teórico ruso, la principal característica de la bicorporalidad es que un cuerpo nuevo sustituye a otro, que está por morir, tal como sucede con el doble paródico: “las imágenes grotescas edifican un cuerpo

⁵⁹ Una de las primeras acotaciones de Palinuro en la escalera afirma: “El año, considerando que Palinuro vivió simultáneamente en varias épocas, pudo haber sido cualquier año perteneciente a un pasado conocido o a un futuro invisible. Digamos —pero esto es sólo un decir—, que es 1968” (b): 561).

bicorporal. En la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde *un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte del otro, más viejo*” (2002, 287). Se trata de una de las características esenciales no sólo de los dobles paródicos y de la bicorporalidad, sino de la formación misma del cuerpo grotesco. En la novela, se puede afirmar que es el momento preciso donde comienza el proceso de carnavalización del cuerpo. Como se acaba de señalar, Palinuro-personaje muere pero para ser llamado de nueva cuenta al estrado por medio de la ficción, lo que obliga a replantear la relación entre ambos, y lo que da comienzo a la formación del cuerpo grotesco. Lo importante es que en esa primera lectura ambos coexisten en diferentes tiempos pero en un sólo momento, que la muerte de uno se prolonga en la vida del otro, que es ambos⁶⁰, afirmando de este modo su carácter bicorporal, que dará pie a lo que se postulará más adelante: que Palinuro es un cuerpo grotesco único. Un Palinuro que es uno solo y es todos.

De modo que hasta este punto, hay cuatro Palinuros: Palinuro-narrador, Palinuro-personaje, Palinuro-inversión-paródica-de-Virgilio (que a su vez está conformado de otros dos dobles, lo que ya da un total de seis) y el Palinuro-estilización-paródica-de-Connolly. Sin embargo, este juego de dobles seguirá multiplicándose⁶¹. Hay tantos Palinuros como

⁶⁰ La manifestación literaria o textual del cuerpo bicorporal es el enunciado híbrido, donde hablan varios sujetos en una sola oración sintácticamente correcta, en este primer caso, Palinuro-narrador y Palinuro-personaje. En *PM*, esto ocurrirá por medio del discurso indirecto libre. Para el enunciado híbrido, véase Bajtín, 1989: 121-122.

⁶¹ Esta proliferación de dobles encuentra una de sus fuentes en *El doble*, de Dostoievski. Después de que Goliadkin lee la carta de Vajraméyev y permanece en un estado de duermevela, tiene una pesadilla hilarante —valga la antítesis— en la que Goliadkin II se multiplica infinitamente: “Pero con cada paso, con cada pisada en la acera de granito, surgía como debajo de la tierra la copia exacta del perverso y repugnante Goliadkin. Y todas estas exactas contrahechuras echaban a correr una tras otra no bien aparecían, en la larga procesión, como fila de gansos, meciéndose y bamboleándose en pos del señor Goliadkin I” (Dostoievski, 2019: 160). Además de enunciar la multiplicidad de dobles, el tono del enunciado pero, sobre todo, la analogía con la fila de gansos, es evidente su índole paródica. Esta proliferación de dobles es retomada en el último capítulo del

tiempos de su vida, como roles cumple en la novela. Por ejemplo, Palinuro-agente-de-publicidad o Palinuro-director-de-la-Última-de-las-Islas-Imaginarias. Pero también hay dobles de dobles: Palinuro-personaje que es Palinuro-estudiante-de-medicina-asesinado, Palinuro-pícaro que gusta de las travesuras fálicas y escatológicas, Palinuro-dibujante y Palinuro-novio-de-Estefanía. Incluso hay Palinuros según se adopten distintos significados paródicos de su nombre, como se ejemplifica en el capítulo “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias”:

PALINURO.

¿Cómo dijo usted que se llamaba?

Palinuro, como el piloto de la nave de Eneas.

¿Panuliro?

Palinuro, como el *Palinurus vulgaris* que nace en las aguas bajas con el nombre de langosta común y muere en la alta cocina con el nombre de Thermidor.

¿Parulino?

Palinuro, como el promontorio de la provincia italiana de Salerno.

¿Paluniro?

Palinuro, que era el nombre que él mismo había elegido para que lo acompañara en su vida como una mascota fiel.

¿Pariluno?

Palinuro.

¡Ah! ¿Y cómo se escribe eso?

Con “P” de Pedro Pérez Palinurez, Panuliro, Parulino... (b): 214)⁶².

Ese juego afirma que no se trata de un desdoblamiento, sino de una multiplicidad semántica, una multiplicidad de Palinuros distintos⁶³. Regresando a Palinuro-narrador y

texto, cuando el narrador compara a todos los asistentes al salón de Olsufi —en lo que sin duda es, a su vez, un claro antecedente paródico a las pesadillas kafkianas— con dobles (2019: 231).

⁶² En este fragmento, *PM* elabora una nueva estilización paródica sobre Cyril Connolly. El ensayista inglés se refiere a la misma *Palinurus vulgaris*: “Ancestor, my old incarnation, O *Palinurus vulgaris*, the venetian red crawfish, langouste, or rock-lobster, whether feeding on the spumy Mauretanian Banks, or undulating —southward to Teneriffe, northward to Sicily— in the systole and diastole of the wave: free me from guilt and fear, free me from guilt and fear, dapple-plated scavenger of the resounding sea!” (2005: 9). En la estilización de *PM*, la imprecación metafísica es trastocada por el placer de la alta comida, el banquete.

Palinuro-personaje, lo importante es señalar que se trata de un sólo personaje que es dos o más porque reconoce que su yo del pasado no es el mismo que el del futuro: son, pues, dos o más personajes distintos en el tiempo pero que coexisten en uno solo. Asimismo, esos dobles en ocasiones tienen nuevos dobles que coexisten, siempre, en Palinuro-narrador. ¿Cuál es la razón de esta coexistencia? Esto se explica en todo el resto de la novela: la relación entre Palinuro-narrador y sus dobles no es otra que la de una coexistencia de índole humorística, carnavalizada y paródica. Esta coexistencia se presentará sobre todo en los capítulos como estudiante de medicina y en sus andanzas con Molka y Fabricio, donde esos juegos son llevados al límite. Se trata de dobles paródicos: Palinuro, pues, no sólo parodia a sus antecedentes literarios, sino que se parodia a sí mismo. Como se señaló, el objetivo de los dobles paródicos es el destronamiento de un lenguaje, de un mundo o de un hecho y, en este caso, de un personaje: es la creación de un mundo al revés.

Tal mundo al revés está constituido por una narración donde el narrador y el personaje son a un tiempo el mismo pero también otro. Ya no se trata de un soliloquio, pero tampoco de una narración normal y corriente. Es un mundo donde no hay propiamente un narrador, ni dos, uno que refracta al otro, ni cómo se verá, ni tres ni cuatro. Se trata de máscaras de un cuerpo único que se carnavaliza a sí mismo hasta devenir grotesco: el doble paródico no es otra cosa que una máscara, pero no se trata de la máscara que busca encubrir para luego ser desenmascarada, se trata de máscaras carnavalizadas:

El tema de la máscara es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las

⁶³ A diferencia de otros dobles donde presuntamente ocurre un desdoblamiento, en *El doble* de Dostoievski, Goliadkin también tiene un origen distinto: es la objetivación de la burocracia decimonónica de San Petersburgo.

transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos.

[...] En el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros (Bajtín, 2002, 41-42).

Palinuro-narrador y Palinuro-personaje no son otra cosa que máscaras, máscaras que expresan sucesiones y reencarnaciones, que reniegan de la identidad y la autoidentificación con uno mismo, que afirman que el yo, al igual que la vida, es múltiple, que el narrador es múltiple, y que esa multiplicidad será patente por medio de los dobles paródicos —cada uno de ellos una máscara—, y de sus distintas características estilístico-discursivas.

Son máscaras que afirman la vida inagotable frente a la masacre, que invierten un mundo represivo, patriotero y oficialista y que, extrapoladas a un nivel autobiográfico, afirman que Palinuro-personaje no es otro(a) que la máscara de Fernando del Paso: si bien el autor de Palinuro no murió físicamente durante la represión estudiantil, sí murió, como la gran mayoría de mexicanos, como el mismo Palinuro-personaje: *PM* es la máscara de esos caídos, *PM* invierte y parodia los asesinatos de un Estado represor.

2.2. El “discurso médico-enciclopédico” de Palinuro-narrador sobre el cuerpo

La forma de estas máscaras no son otra cosa que las características estilístico-discursivas de los personajes. Hacia el final del libro de *La cultura popular*, Bajtín habla de la importancia de los dialectos en la conformación de la lengua nacional, en su interacción con el latín clásico y el latín medieval pero, sobre todo, en tanto máscaras. Poco a poco, los dialectos ganan fuerza y peso, no sólo en la relación cotidiana, sino en

Las chanzas y disfraces lingüísticos y gramaticales del siglo XVI. Los dialectos se convierten en una especie de *imágenes integrales*, de tipos consumados de lenguaje y del pensamiento,

de máscaras lingüísticas. Todos conocemos el papel que desempeñaron los dialectos italianos en la *commedia dell'arte*; a cada máscara se le atribuía un dialecto diferente (2002: 424-425).

No hace falta mencionar el papel de la *Commedia dell'arte* en la novela. El énfasis debe ser puesto en las características discursivas de cada doble. Aunque en Palinuro no se trata propiamente de dialectos, los rasgos estilísticos-discursivos funcionan como máscaras de los personajes o, en este caso, máscaras de un mismo Palinuro que habla desde distintas voces o narradores. Teóricamente, esta analogía con las máscaras se puede traducir del siguiente modo: hay un Palinuro-sujeto-del-enunciado, con sus múltiples manifestaciones y máscaras, y hay un Palinuro-sujeto-de-enunciación, que vendría a ser el proceso de escritura que es fuente de todas estas encarnaciones.

La variedad de discursos, géneros discursivos y sus característica es abundante en la novela, y tan sólo Palinuro-narrador enuncia distintos discursos, como el “familiar”, el “médico”, el “enciclopédico” y el “erótico-grotesco”. Para mostrar el discurso de cada una de las voces, el análisis se centrará en el discurso específico en torno al cuerpo. El cuerpo es la elaboración discursiva de mayor peso en toda la novela, y su razón de ser es precisamente la afirmación del cuerpo frente a la conciencia, frente a la identidad misma: sólo el cuerpo, por medio de un proceso de carnavalización, es capaz de adoptar múltiples identidades, lo que lo llevará a conformar el cuerpo grotesco. Cada uno de los distintos dobles tiene una postura específica en torno al cuerpo y participa de distintas isotopías en torno al mismo, y cada una de estas posturas tiene como base un género discursivo específico, que es sometido a una estilización paródica. En el caso particular de Palinuro-narrador, su discurso en torno al cuerpo ocurre, en términos generales, desde el género discursivo que se llamará “médico-enciclopédico”, mientras que el de Palinuro-personaje

ocurre desde la estilización paródica de este y la curación a partir de la risa, el “discurso médico-estudiantil”.

El sujeto del enunciado de Palinuro-narrador es Palinuro-personaje: es, pues, un discurso que se enuncia desde la tercera persona. Palinuro-personaje es un estudiante de medicina que hereda los afanes por ser médico de su tío Esteban, otro médico frustrado. Por el peso que tiene la medicina en *PM*, perfectamente podría ser considerada una “novela médica”. Se llamará, entonces, “discurso médico-enciclopédico” al discurso de *PM* cuyos rasgos estilísticos-discursivos, ya sea en términos de contenido o de forma, hacen referencia directa a la Medicina y a la Historia de la Medicina, ora de forma libresca, ora enciclopédica: sus descubrimientos y experimentos, anécdotas, manuales, diccionarios, etimologías, vocabulario, discursos, etc. Este discurso en torno al cuerpo en *PM* es de índole gnoseológica y científicista, es decir, hay una pretensión por conocer el cuerpo por medio de la ciencia y del “discurso científico”: cree en el progreso, en las posibilidades de la representación del cuerpo y en su descripción científica. Su postura ante el cuerpo es cosificante, y lo ningunea en tanto glorifica la ciencia y sus métodos.

Se pueden señalar tres fases principales en el desarrollo de este discurso en la novela: la primera es la causa que provoca esta clase de discurso, cuyo principio es la intolerancia al cuerpo expuesto de Palinuro-personaje; la segunda es la consecuencia de esa intolerancia, es decir, la elaboración del “discurso-médico-enciclopédico”; y la tercera y última, es un apéndice del anterior: la elaboración del “discurso médico-enciclopédico” de índole artística o pictórica en torno al cuerpo. Cada uno de estos discursos refiere a palabras o discursos ajenos, y en los tres casos existe una estilización paródica de estos.

La causa que explica este “discurso médico-enciclopédico” es la intolerancia al cuerpo expuesto. Se trata, evidentemente, de una paradoja abismal y de una parodia

comiquísima: Palinuro quiere dedicarse a la medicina pero no tolera el cuerpo, específicamente, su interior, sus vísceras, sus fluidos y sus excrecias. Aunque esta intolerancia al cuerpo permea toda la novela, es descrita sobre todo en el capítulo de “El Ojo Universal”. Palinuro-narrador relata, por medio del discurso indirecto libre, que Palinuro-personaje le cuenta cómo fue descubriendo su aversión por las miserias del cuerpo, por el interior del cuerpo. Palinuro estaba recién salido de la prepa, se encontraba en los preparativos para entrar a la Escuela de Medicina, había comprado el equipamiento y artículos necesarios para sus estudios y se paseaba ilusionado entre las calles de Santo Domingo y su deseo por pisar el anfiteatro, cuando Walter lo invita a unas conferencias.

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 del pániculo adiposo, Palinuro sintió un vacío en el estómago, pero pensó que pronto se le pasaría y trató 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 y las ilustraciones (b): 88).

Ese primer encuentro con su aversión al cuerpo expuesto será profundizado con otra experiencia ‘real’. Durante ese mismo periodo interescolar Palinuro visita varios hospitales, anfiteatros y salas de la Cruz Roja, sólo para descubrir que le pasa exactamente lo mismo. Ese proceso de descubrimiento alcanza su cima cuando Palinuro enfrenta su primer cadáver en una autopsia a la que también lo invita el primo Walter, autopsia que no resiste y que lo obliga a salir al baño del anfiteatro a vomitar y a buscar en la calle un poco de aire. “La medicina estaba bien —me dijo Palinuro esa noche, en voz baja, como si hablara consigo mismo— cuando uno se aventura con la ayuda del primo Walter a descubrir en la ciudad italiana de Bistori el origen de la palabra *bisturí*” (b): 89).

Así pues, ese amor a la medicina de Palinuro no se verá truncado: al contrario, si ese amor provenía de las historias que le contaba su tío Esteban desde niño, y del “mundo de

las palabras y las ilustraciones”, ese amor se realizará precisamente en ellas, en las historias, palabras e ilustraciones. Como Palinuro no puede dedicarse a la medicina al no resistir la vista ni el contacto con el cuerpo expuesto, se regodeará en las palabras en torno al cuerpo. Palinuro opta por el único camino posible: el conocimiento del cuerpo de Palinuro-personaje es exclusivamente verbal. El contacto de Palinuro con la medicina sucederá con la frecuentación de todas las posibilidades verbales que le ofrece la Medicina: la Historia de la Medicina, los manuales de medicina, los diccionarios médicos, las etimologías médicas, referencias médicas en la Literatura y a toda la Literatura médica en general. Se trata de un discurso meramente teórico, abstracto. El soporte de comunicación de este discurso siempre es el libro. Es inútil citar un solo ejemplo, pues todos los capítulos en los que se habla de la medicina y varios en los que no, están contruidos sobre alusiones a la Historia de la Medicina, sus anécdotas, sus experimentos pero, sobre todo, en el “lenguaje médico” que utiliza Palinuro-narrador⁶⁴.

En el caso de Palinuro, este “discurso médico-enciclopédico” al que no tiene más remedio debido a su intolerancia al cuerpo expuesto se hace patente, por ejemplo, en su pasión por los libros que colecciona y que tiene guardados en su baúl: el *Larousse Médico*, el *Larousse Médical de Guerre* del tío Esteban, el *Manual Merck*, un *Manual de Disecciones*, el *Manual de Fisiología* de Kimber, el *Atlas de Disecciones* de Testut y Jacob Billet, las *Técnicas de Necropsias* de Baker y *La Embriología* de Langman; Palinuro recurre con frecuencia, también, a distintos diccionarios, como el *Diccionario de Términos Médicos*, el *Diccionario de Psiquiatría* de A. Porot, los diccionarios y tratados de obstetricia, o bien, el *Atlas de Anatomía Patológica* de Lancereaux. Evidentemente, todas

⁶⁴ Un símil metaliterario entre el autor y su narrador, es que si Palinuro convierte la medicina en palabras, Del Paso convierte la realidad en literatura.

las alusiones a esta clase de discurso —del que es poseedor Palinuro-personaje pero que enuncia Palinuro-narrador— ocurren en situaciones extrañas o imposibles, siempre risibles: por ejemplo, cuando consulta el *Manual de Fisiología* y el *Atlas de Disecciones* es cuando él y Estefanía temen que su hijo sea un ser monstruoso.

Por supuesto, Palinuro-narrador es consciente de la nulidad ontológica de su propio discurso, del “discurso médico-enciclopédico” en torno al cuerpo. Palinuro sabe que su propio discurso no es más que un apéndice o rama del “discurso hegemónico”, de instrumentalización del poder: uno de los muchos discursos centrípetos de una sociedad que normalizan e institucionalizan su poder sobre el cuerpo. De este modo, Palinuro-narrador cree y no cree a un tiempo en su propio discurso. Esta es la razón por la que el estilo de Palinuro-narrador, además de ser una parodia del *Palinurus* de Connolly, es una estilización paródica de todo el “discurso médico-enciclopédico”: Palinuro es el primero en erigir una crítica de ese discurso en torno al cuerpo, es así que en varias ocasiones no duda en hacer explícita la parodia sobre el “discurso médico-enciclopédico” en particular, y sobre el “discurso científico” en general.

La parodia y su consiguiente estilización a esta clase de conocimiento comienza desde el origen del gusto de Palinuro por la Medicina, desde la historia del tío Esteban: hijo de un cirujano húngaro, soñó con la medicina desde niño, participó en la Primera Guerra Mundial donde, herido de bala, leyó varios libros de cirugía y medicina y fue atendido por una enfermera de la que aprendió lo básico de esa disciplina hasta que, después de una serie de peripecias, llega a México a vivir en casa del abuelo Francisco, donde conoce a la tía Lucrecia —con la que engendrará a Estefanía— y donde de mozo de hospital pronto pasó “a mandadero de un laboratorio de inmigrantes checos” (b): 15). Y es precisamente en ese laboratorio donde ese conocimiento enciclopédico crecerá y será transmitido a Palinuro.

Fueron tantos los conocimientos de bacteriología, fisiología y bioquímica que el tío Esteban tuvo que entender y memorizar para convertirse en el vendedor estrella de los laboratorios. Fueron tantos los misterios del cuerpo que le fueron revelados. [...] Fueron tantas, también, las historias y biografías de investigadores y médicos que tuvo que leer para escribir sus artículos sobre la historia de la medicina —la vida triunfante de Pasteur y la vida oscura de Mendel, la vida trágica de Servet y la vida legendaria de Albucasis— y tantas las ilustraciones y las láminas que pasaron por sus manos, desde las danzas de la muerte de Holbein de Basilea que inspiraron a Saint-Saëns y a Glazunof [...], que el tío Esteban no sólo no se sintió jamás frustrado, sino que incluso llegó a pensar y a actuar como un médico de verdad, y a creer que de alguna manera había vivido, por arte de la metempsicosis —o metem somatosis— la existencia de todos aquellos hombres que admiraba (b): 16).

La parodia consiste en pensar que el conocimiento enciclopédico lleva al tío Esteban a pensar que ha vivido toda la serie de existencias de sus héroes médicos⁶⁵. Pero el tío no sólo es el comienzo, sino que carga con buena parte de la parodia: más adelante se sugiere que alcanza el puesto de editor de la revista del laboratorio, *Historia de la Medicina* —o al menos tiene un peso específico en la toma de decisiones de la revista—, donde se llevarán a cabo ediciones dedicadas lo mismo a un congreso de urología que a la implementación de una sección llamada “Aunque usted no lo crea”.

Otro ejemplo de la parodia sobre el “discurso médico-enciclopédico” ocurre en el capítulo de “Estefanía en el país de las maravillas”. Hacia el final del capítulo, Palinuro-narrador cuenta un sueño de Palinuro-personaje, en el cual conoce a Joseph Lister, al que llama el príncipe de los cirujanos y que recuerda y parodia a un tiempo su aportación al conocimiento de las heridas mencionando que abren una corza; acto seguido, en el sueño se

⁶⁵ Es importante recalcar que el “discurso-enciclopédico” es una de las formas de transmisión del “discurso científico”. Justo por esa razón, la parodia del “discurso enciclopédico” es una constante del estilo carnavalizado desde Rabelais. Valga la pena, por ejemplo, recordar el capítulo de *Gargantúa* donde el gigante es instruido por un teólogo, que “Le leyó después *De Modis Significandi*, comentado por Hurtebize, Fasquín, Tropditeulx, Gualehaul, Jean le Veau, Billonio, Brelinguandus, y otros muchos; en ellos estuvo durante dieciocho años y once meses, y tan bien se lo aprendió que, si se le apuraba, lo recitaba al revés y de memoria, probándole punto por punto a su madre que *de modis significandi non erat scientia*” (2007: 102). O lo que es lo mismo, que los modos del saber no contienen ciencia. El personaje de don Próspero en voz de Walter en la novela también ridiculiza la memorización del saber.

encuentra con William Harvey, el médico inglés que describió por primera vez la circulación de la sangre en el cuerpo, que también es parodiado; finalmente, hace parodia de ambos y de su práctica médica:

Y mientras Palinuro uno conversaba con el señor Lísterve y Palinuro dos discutía con el señor Hárlister de lo mucho que podría avanzar la medicina si se violaba a una yegua con una cánula dorada Hamilton, o se le inyectaba a una mariposa medio litro de jarabe para la tos, hete aquí que pasó Metchnikov por la calle con un tarro de cerveza en la mano (b): 39).

No sólo se crean dobles de cada uno fusionando sus nombre o se parodia la práctica médica imaginando una violación a una yegua, sino que se agrega a la parodia al microbiólogo Metchnikov, premio Nobel que estudió la sífilis —la citada enfermedad hedónica— y la inmunidad humana ante las infecciones y al que se le agrega, ¿por qué no?, un tarro de cerveza.

Pero la estilización paródica no es privativa sólo del “discurso médico-enciclopédico”, y es extensiva a otras ciencias. En el capítulo de Sponsalia Plantarum, por ejemplo, el conocimiento y el discurso al que se le podría llamar botánico, es llevado al extremo en el banquete que ofrecen los bisabuelos para anunciar el compromiso de Jean Paul, botánico de profesión, con la tía Luisa, donde el menú es preparado en honor del novio: “Los invitados comieron entre otras cosas sopa de flor de calabaza, ensalada de flor de colorín, guisado de flor de garambullo, postre de Alejandría o flor de templo con rosas azucaradas, y se brindó a la salud de los novios con agua de flores de Jamaica” (b): 111). La enumeración efectúa un juego de doble sentido, pues el banquete consta de puras flores en honor a Jean Paul, y su importancia radica en las imágenes grotescas del banquete — más adelante se verá la relación directa que existe entre el engullir e introducir objetos por la boca y el cuerpo grotesco—. Por otro lado, el “discurso botánico” no sólo es parodiado, sino que desde la estilización de Palinuro-narrador también parodia. Sirva como ejemplo el

gusto francés por lo exótico mexicano, que trae a Jean Paul hasta tierras mexicanas: “Jean Paul era un botánico francés que hablaba español y que por una coincidencia se especializaba en opuncias y otras cactáceas de las altiplanicies desérticas mexicanas, y sentía una especial debilidad por la flor de látigo de tallos colgantes y por las flores de carmesí satinado del nopalillo” (b): 107). Esta debilidad por las plantas exóticas mexicanas es la misma que siente por la tía Luisa, donde la flor de látigo de tallos colgantes no es otra cosa que una metáfora de ella.

Todo el conocimiento de Palinuro-narrador es enciclopédico. El “discurso enciclopédico” permea todas las disciplinas que aborda Palinuro, ya sean la filosofía, la historia, la literatura y las artes plásticas, pero siempre subordinado al cuerpo y su relación con el “discurso médico”. Por ejemplo, en el capítulo de “Mi primer encuentro con Palinuro”, cuando Palinuro-narrador va a la cantina y promete regresar en ocho días para seguir hablando de su prima, se promete a sí mismo:

Y mientras tanto, me propuse leer y releer cuanto libro de arte y filosofía cayera en mis manos: las obras completas de Hrabanus Maurus y la *Filosofía del arte* de Hegel. Repasar los trabajos de amor de Kierkegaard. Desempeñar la *Historia del Renacimiento carolingio* y lo mismo *La estética como ciencia de la expresión* de Croce. Comprar *Las siete lámparas de la arquitectura* de Ruskin, y *Literatura y dogma* de Arnold, y pedirle a Walter prestadas las obras de Eric de Aucerre, Bentham, Hobbes y Clemente de Alejandría, para hacer de ti, mi querida y maravillosa prima, una descripción de la que nadie sobre esta tierra se olvidaría jamás (b): 63).

El objetivo, pues, es abarcar la mayor cantidad de artes y ciencias humanas para realizar la mejor descripción posible de Estefanía: este objetivo es siempre enciclopédico, libresco. Una de las principales vetas de este “discurso enciclopédico”, en conjunto con el “médico-enciclopédico”, es la relación directa que Palinuro-narrador establece con las artes plásticas: no se nutre de otra cosa que no sea la Historia del Arte y sus registros a través de la Historia. Este discurso, en principio, cumple la misma función gnoseológica del

“discurso médico-enciclopédico”. Así lo estipula Palinuro-narrador en el capítulo de “En nombre de la ciencia”:

Una tarde en que el estudio de la anatomía fastidió a Palinuro más que otras veces, en que los nombres de los utrículos, lóbulos y ligamentos comenzaron a perder su sentido, de tanto repetirlos, mi amigo cogió sus colores y comenzó a dibujar y pintar la sección de la cara que estaba estudiando (b): 124).

Es decir, en principio, el dibujo y la pintura cumplen con una función representacional del cuerpo a partir del cual es posible estudiarlo, tal como sucede con el estudio de la Historia de la Medicina. Sin embargo, inmediatamente después Palinuro-narrador enumera algunas de las obras que imitó Palinuro-personaje, para luego dar la razón por la que se diferencian el “discurso médico-artístico” del enciclopédico:

A continuación, Palinuro me explicó que no veía nada de malo en hacer esos dibujos. Que por fieles que parecieran —y debieran ser—, los artistas que los hacían pertenecían a la categoría de heurísticos porque su arte no se limitaba a reproducir la apariencia sensible del mundo corpóreo, sino que precisamente descubrían lo que estaba más allá de las apariencias (b): 126).

A diferencia del discurso meramente enciclopédico y representacional del cuerpo, el artista pinta aquello que está más allá de las apariencias: parafraseando, pinta lo que está más allá de lo visible. Otra vez, Palinuro-narrador desconfía de su propio discurso, lo sabe insuficiente para lo que quiere expresar. Ya no sólo es un discurso cosificante y centrípeto, sino que es un discurso meramente representacional. El artista, en cambio, supera la representación y descripción del cuerpo del “discurso-enciclopédico” para dar un paso más allá por medio de la *poiesis*, de la creatividad que le es propia.

Pero ¿qué es lo que está más allá de las apariencias, de la representación y descripción del “discurso médico-enciclopédico”? ¿Cómo se va más allá de las apariencias en la novela? Precisamente, por medio de las formas creativas de la carnavalización del cuerpo y de la conformación del cuerpo grotesco. Así, conforme se vayan abordando los distintos dobles paródicos y sus discursos en torno al cuerpo se irán desvelando estos otros

modos de ser del cuerpo más allá de las apariencias. Para comenzar, se analizará el discurso de Palinuro-personaje, que plantea, desde ya, una alternativa al discurso cosificante del cuerpo: la curación por medio del juego, de la risa.

2.3. El “discurso médico-estudiantil” de Palinuro-personaje: la risa que cura

Como se ha señalado, el discurso indirecto de Palinuro-narrador contiene y nombra a Palinuro-personaje, pero sólo en principio. Este discurso es patente en todos los momentos de la novela en que se narran las aventuras de ambos cuando están juntos, o cuando Palinuro-narrador cuenta algún momento en la vida de Palinuro-personaje. Sin embargo, poco a poco, por medio del discurso indirecto libre de Palinuro-narrador, comienza a aparecer la voz de Palinuro-personaje. Voloshinov estudió a profundidad este fenómeno en *Marxismo y filosofía del lenguaje* (2009, 175-253), y recalca que en el discurso indirecto libre importan menos las isotopías que las formas o entonaciones, porque en ellas se encuentra el contenido axiológico del enunciado. Voloshinov llega a afirmar que el discurso indirecto libre es una palabra de doble tono, pues en él se encuentran presentes las entonaciones del narrador y las del personaje, en este caso, las de Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, así como el horizonte axiológico de ambos. Aunque se trata de voces y discursos distintos —el de Palinuro-narrador y el de Palinuro-personaje—, en ocasiones es imposible distinguir quién es realmente el que habla: el sujeto de enunciación es Palinuro-narrador, sin embargo, los afectos y emociones expresadas son las del sujeto del enunciado, Palinuro-personaje.

Sin embargo, la voz de Palinuro-personaje cobra tanta fuerza dentro del discurso indirecto libre que termina por independizarse de este. Del discurso indirecto libre del

narrador se pasa al discurso directo del personaje. Así pues, la objetivación del doble trae consigo la objetivación de la voz de ese doble. El discurso indirecto libre en *PM* funciona, pues, como un momento de transición discursiva entre las voces de Palinuro-narrador y Palinuro-personaje: señala el momento antes de la objetivación del discurso de Palinuro-personaje, es una especie de puente entre ambas voces⁶⁶. Llegados a este punto, se puede decir que el narrador de *PM* no sólo tiene dos identidades, sino, por lo pronto, dos voces distintas, según el doble que habla. No sólo coexisten dos personajes, sino las voces de ambos, similares pero distintas. ¿En qué consisten esas similitudes y diferencias? ¿Cuáles son las especificaciones discursivas de este discurso y cuál el método de estilización?

A diferencia de Palinuro-narrador, que tiene una gran variedad de recursos estilísticos-discursivos, la voz de Palinuro-personaje es una sola y contiene una sola isotopía. Recuérdese que Palinuro-personaje es el doble de Palinuro-narrador de una época específica de su vida: la de estudiante de medicina. La forma de su discurso se encuentra dada, pues, por la estilización literaria del lenguaje de un estudiante de medicina de aquella época. Este discurso permite una nueva veta del “discurso médico” en torno al cuerpo, y lo subvierte desde su propia disciplina. No se trata más del “discurso médico-enciclopédico”, sino del discurso de un estudiante de medicina, al que se llamará, como ya se dijo, “discurso médico-estudiantil”⁶⁷.

⁶⁶ Asimismo, el discurso indirecto libre cumple con la misma función cuando el discurso pasa de Palinuro-narrador a otro de sus dobles.

⁶⁷ El “discurso médico estudiantil” es, entonces, una particularidad y una estilización del discurso del movimiento. Como ya quedó claro, no se puede hablar de un “discurso estudiantil del movimiento del 68” debido a su heterogeneidad. En el caso de *PM*, se trata del discurso de un estudiante de Facultad de Medicina o, mejor dicho, de la estilización paródica del discurso de un estudiante de Medicina. Valga el énfasis, se trata de un discurso particular, concreto, y no del discurso del movimiento estudiantil.

Esta clase de discurso tiene dos características que interesa señalar: la primera es el énfasis en uno de los principios fundamentales de la Medicina, y que como estudiante de dicha ciencia rescata, es decir, su índole curativa; la segunda es el medio por el cual se realiza la curación: la parodia humorística y la reapropiación estudiantil de elementos carnavalescos y carnavalizados. Es decir, se trata de una risa que cura por medio del humor, a veces la enfermedad, a veces la tristeza, otras la injusticia, una más las cicatrices de una sociedad herida por la represión y asesinato de los estudiantes del movimiento estudiantil del 68. Es de un tipo específico y acompaña la estilización paródica que se realiza del “discurso médico-enciclopédico”, es decir, se opone al método científico y lo ridiculiza.

Entre los objetivos fundamentales de la Medicina se encuentra —quizá el más importante— la curación del cuerpo enfermo. Sin embargo, en el discurso de Palinuro-personaje no se trata de cualquier clase de curación, es una particular que no ejerce la profesión directamente sobre el paciente, sino de un modo tangencial por medio de la risa. La clave de esta concepción está dada en las palabras de Palinuro-personaje, en el primer encuentro entre ambos, después de que se entera que Palinuro-narrador acaba de inscribirse en la Escuela de Medicina.

¡Médico! ¡Médico! ¡Vas a ser médico, hermano, como yo! Te felicito. En toda tu vida, o cuando menos calculo que desde la cuarta semana de tu existencia intrauterina, cuando tu corazón medía apenas un cuarto de pulgada, hasta este momento en que tu corazón es tan grande que en él caben todas las bendiciones del mundo, sus horrores e incluso una catedral de libros y tu futuro amigo Palinuro, jamás, escúchame bien, jamás has tomado una decisión más sabia e importante. [...] no cabe duda, médico es la mejor profesión del mundo —dijo, hizo dos anillos de humo y prosiguió— porque cuando se es médico, mi cuate, se es todo. El médico es un arquitecto, un abogado, un cocinero, un mago, un policía, lo que tú quieras: el médico es todo. Pero por favor, pásame ese chaleco de rombos de colores, que me estoy muriendo de frío (b): 45).

En primer lugar, se vindica la profesión por medio del corazón del médico, símbolo que se encuentra más allá de todo “discurso científico” y que aboga por la base fundamental de toda la práctica médica —al menos en teoría—, su vocación altruista, capaz de soportar no

sólo las bendiciones y los horrores, sino también el mismo conocimiento. Luego, se observa una equiparación del médico con otras profesiones, que continuará a lo largo del capítulo y que incluye, entre otras, la de detective, sacerdote y arqueólogo, hasta realizar la analogía con burócratas, carteros y con el mismo “Virgilio que te conduce por las aguas del Leteo” (b): 66). Pero no es sino hasta la última oración: “Pero por favor, pásame ese chaleco de rombos de colores, que me estoy muriendo de frío”, donde se devela el verdadero sentido del discurso de Palinuro-personaje. El chaleco de rombos no es otro que el símbolo del traje de Arlequín, doble de Palinuro-personaje en “Palinuro en la escalera” y, en términos generales, uno de los personajes principales de la *Commedia dell’Arte*⁶⁸.

Pero Arlequín no es solo el criado, bufón, acróbata o loco de la *commedia*; la lectura global que realiza Bajtín del Arlequín, después de ponderar su naturaleza dual que habita lo mismo el mundo real que el ilusorio —Palinuro-narrador y Palinuro-personaje—, sitúa su origen en las diabladas, y analiza la disposición espacial del teatro donde Arlequín era la boca misma del infierno desde donde salían otros diablos: en este caso, Palinuro-Arlequín y sus dobles no serían sino la representación del infierno carnavalizado en México: Palinuro-narrador es esa boca desde las que salen otros diablos, sus dobles, y cuya encarnación no es otra que la voz. Esta figura se profundiza aún más en la novela, hasta alcanzar nuevos matices semánticos y rescatar una tradición médica renacentista.

Ese chaleco, regalo del primo Walter y que Palinuro-personaje usa continuamente, es el símbolo de la profesión médica tal como la conciben Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, en conjunción con la risa y el carnaval. Esta concepción de la risa como fuente de salud con propiedades curativas, que Bajtín sitúa siglos atrás y cuyas fuentes serían

⁶⁸ Para la concepción del Arlequín en Bajtín, véase (2002: 13, 38, 232, 313, 314); para la de Frances S. Connelly (2015: 190).

Aristóteles e Hipócrates, es llevada a la literatura por Rabelais —médico de profesión—, que en la dedicatoria a Monseñor Odet del Libro IV de *Pantagruel*, afirma:

Ilustrísimo príncipe, estáis perfectamente al corriente de la gran cantidad de personajes que diariamente me han solicitado, requerido e importunado para que continúe las mitologías pantagruélicas, alegando que diversas gentes, lánguidas, enfermas o incomodadas y desoladas por otras causas, habían distraído sus penas con su lectura, pasado alegremente el tiempo y recibido consuelo y renovada alegría (Rabelais, 2011: 893).

Los libros de *Pantagruel*, el humor que permea esos libros, son remedio y solaz ante la enfermedad. Durante la dedicatoria y el prólogo que le sigue, Rabelais elabora un poco más esa idea, y recuerda la necesidad de que el médico atienda siempre con la mejor cara, pues influye directamente en el ánimo del paciente, y recuerda a Hipócrates, que “compara de manera muy pertinente la práctica de la medicina con un combate y una farsa representados por tres personajes: el enfermo, el médico, la enfermedad” (2011: 894). Palinuro-personaje parece retomar al pie de la letra esta actitud humorística junto a la responsabilidad médico-fársica enunciada por Rabelais:

¡El médico es el actor por excelencia! Si tú no sabes fingir, nunca podrás ponerle cara alegre al paciente que se está muriendo de carcinoma gástrico y decirle, ‘naturalmente que se va usted a aliviar, hoy tiene muy buen color: ayer estaba usted amarillo y hoy está verde: ¡y verde es el color de la esperanza!’ (b): 49).

Se trata, pues, de la conjunción entre risa y curación, esa risa cara al mundo carnavalesco, una risa curativa, purificadora y sanadora. Sin embargo, ¿cómo se obtiene esta risa? Tal como Palinuro-narrador parodia el discurso del Palinuro de Virgilio y el del Palinurus de Connolly, Palinuro-personaje parodia el discurso de Palinuro-narrador: ridiculiza o estiliza paródicamente el “discurso enciclopédico” y el “discurso médico-enciclopédico” de Palinuro-narrador, así como la profesión médica. Esto es patente desde el capítulo de “Mi primer encuentro con Palinuro”.

Para su estilización paródica, el discurso de Palinuro-personaje recurre a algunos de los principales tópicos de la carnavalización literaria: el uso del vocabulario típico de la plaza pública, encarnado por refranes, groserías, imprecaciones, albures y juegos de palabras que son utilizados por los estudiantes y conforman una buena parte del discurso estudiantil de la época; el uso de imágenes del banquete o imágenes referentes a la sobreabundancia de la comida y la bebida; e imágenes de lo inferior corporal, encarnadas, sobre todo, en un “discurso escatológico”. Bajtín planteaba la relación entre las tres del siguiente modo: “Las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y a la risa; de manera general, la temática de la injuria y de la risa es casi exclusivamente grotesca y corporal” (2002: 287). Se trata, pues, de la conexión fundamental entre la curación por medio de la risa, la injuria y el cuerpo grotesco.

En cuanto al lenguaje de la plaza pública, se trataba de un lenguaje que se basta a sí mismo y que se elaboraba durante el tiempo de carnaval y que, como tal, asimiló la cosmovisión carnavalesca⁶⁹ y acogió todas las formas de lenguaje extraoficial para formar uno nuevo, familiar, “franco y sin constricciones, que abolía toda distancia entre los individuos en comunicación” (2002: 10). De este modo, la recuperación por parte de la literatura carnavalizada señala el paso de la oralidad a la escritura, de la cultura tradicional o popular a la escrita, del carnaval a la carnavalización. Entre las diversas formas del vocabulario de la plaza pública Bajtín señala los insultos, los juramentos, los lemas populares y una antinomia que expresa la forma ambivalente de la imagen carnavalesca, los elogios y las injurias que, a la vez que degradan, renuevan.

⁶⁹ Para el vocabulario dedicado a la plaza pública, véase (2002: 4, 10, 15, 16, II, VI).

Estas formas han ido cambiando con el tiempo, y una de las nuevas expresiones familiares en la plaza pública es el albur que, no debe extrañar, elabora juegos de palabras con alusiones a los miembros sexuales, propios de la cultura carnavalesca. Estos juegos de palabras serán uno de los principales recursos de Palinuro-personaje a la hora de elaborar parodias del “discurso enciclopédico”. Por ejemplo, cuando reelabora el famoso *Cogito, ergo sum* —pienso, luego existo—, de Descartes, por el Vergo, luego Cógito, donde el conector ergo cambia semánticamente por el miembro sexual masculino con la adición de la “v”, y luego el verbo pensar es intercambiado por el acto sexual con el acento y el cambio fonético de la “g” (b): 49). La parodia y estilización paródica no es menor: se aplica sobre la máxima cartesiana, fundadora de la ciencia y la filosofía moderna.

Otro de los recursos de Palinuro-personaje son los refranes o lemas populares. Los refranes sirven lo mismo para parodiar otras obras literarias, como el “Como te veo me vi, como me ves te verás” (b): 47), que Palinuro-personaje escribió sobre la frente de un cráneo, el mismo que le enseña a Palinuro-narrador, parodiando el famoso discurso sobre Yorick en *Hamlet*, para inmediatamente afirmar que se trata de una estupidez pues nadie se puede ver muerto a sí mismo (con excepción del mismo Palinuro). Los juegos de palabras también parodian máximas, como cuando le lanza el “Yo sólo sé que no he cenado” y lo obliga a salir a buscar comida, que parodia la máxima socrática “Yo sólo sé que no sé nada”. A estos juegos de palabras habría que sumar otros más, que pretenden al mismo tiempo trivializar y ensanchar la red semántica del campo médico utilizando el vocabulario de otra disciplina, como cuando Palinuro-personaje pierde sus Electromusigramas en medio de la borrachera:

“¡Dios mío —exclamó—, se me perdió una Taquicardia en Re Menor y una Trombosis en Do Mayor para instrumentos de percusión! ¡Qué pérdida tan irreparable! [...] ¡He coleccionado esos

electrocardiogramas años y años, y he estudiado todas las noches para transformarlos en música!” (b): 56).

Otro de los elementos paródicos son las imágenes del banquete y las satisfacciones naturales del cuerpo. Con este elemento Palinuro-personaje comienza a delinear el discurso que prevalecerá sobre todos, el del cuerpo grotesco. Recuérdese que los principales actos del cuerpo grotesco son “el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, [donde] el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento” (Bajtín, 2002: 30). Sirva para ejemplo la estilización paródica que Palinuro-personaje realiza sobre el *Manual de Anatomía* de Quiroz:

“ [...] A propósito de anatomía: ¿te compraste el libro de Quiroz?”

“Sí, lo traigo en mi maleta.”

“Nunca lo hubieras hecho: yo ya lo tengo. Aunque se me ocurre que podemos empeñar el tuyo, y comprar comida con el dinero. Será un acto de antropofagia simbólica, ¿no te parece? ¡Será comer orejas empanizadas, tacos de pituitaria o próstatas a la parrilla! (b): 51).

Donde el valor gnoseológico del “discurso médico-enciclopédico” es parodiado sumándole nuevos valores: vale lo mismo económica que fisiológicamente en tanto comida simbólica. Es importante notar que la boca es el comienzo del camino hacia lo bajo, que será concretado con la satisfacción de las necesidades naturales, pero que, sobre todo, simboliza el comienzo del descenso a los infiernos.⁷⁰ La parodia no para ahí. Apenas un par de renglones después se dirige, ahora, contra la profesión médica:

Claro que los tiempos han cambiado mucho, los médicos ya no cauterizan las heridas con conchas marinas al rojo vivo ni enseñan el arte de la flebotomía con la ayuda de tallos de loto. Nuestra época ya no es romántica: los cirujanos cosen a sus pacientes con catgut de la Minnessota Manufacturera, y no como antes se hacía con cuerdas de arpa, de modo que el doctor podía examinar al paciente y tocar un *glissando* al mismo tiempo. Nuestros días, en cambio, son muy distintos. ¿Cómo pueden ser románticos cuando las placentas congeladas se transportan en avión por miles y se le venden como *hot-cakes* de Findus al Instituto Mérieux para que todos tengamos nuestra ración de globulina gamma? (b): 45).

⁷⁰ “La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales. La imagen de la absorción y la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción, está relacionada con la boca abierta” (Bajtín, 2002: 292).

Mientras se enfatiza la analogía con la comida por medio de los *hot-cakes*, la parodia contra la profesión no para ahí y se dirige contra la misma época, y directamente contra la mercantilización del cuerpo y la producción y venta en serie del mismo. En este capítulo también se alcanzan otros registros, que lo mismo llevan a Palinuro-personaje en ese juego de comparaciones del médico a equiparlo con juez, criminal y hasta sátrapa. También, parodia las prácticas médicas, de nuevo ridiculizando la primacía monetaria y la profesión vista como negocio, cuando Palinuro-personaje le pregunta a Palinuro-narrador si sabe lo que es la Dicotomía, para inmediatamente interrumpir su respuesta y describir:

Dicotomía, en jerga médica, es cuando tú, médico general, por ejemplo, le envías a un cirujano amigo tuyo un paciente X al que le has dicho que se tiene que operar del apéndice o de una fístula rectal, sea o no sea verdad, eso es lo de menos, y que el médico Z es el mejor cirujano del mundo en esa especialidad. El paciente X se opera y, sobreviva o no sobreviva —también es lo de menos—, el cirujano Z divide contigo los honorario (b): 60).

La parodia es evidente. En términos generales, el discurso de Palinuro-personaje parodia no sólo la profesión en sí, el “discurso médico-enciclopédico” de Palinuro-narrador o al mismo Palinuro-narrador: Palinuro-personaje también se parodia sí mismo, y no sólo por extensión, porque ambos son él mismo pero también otro, sino porque se sabe incapaz de dedicarse a dicha disciplina dada su intolerancia al cuerpo expuesto.

Las imágenes del banquete tienen un complemento: la bebida hiperbolizada hasta borrachera. Esa es la razón por la que Palinuro-personaje y Palinuro-narrador se encuentran siempre en borracheras, sobre todo en las cantinas de Pepes y La Española. La bebida es una de las imágenes grotescas imprescindibles para el carnaval, y fue llevada a una cima, otra vez, por Rabelais con sus beberecuas pantagruélicas. Recuérdese que las imágenes grotescas de la bebida encarnan directamente el banquete y la fiesta, sobre los que se sustenta el carnaval (véase Bajtín, 2002: 20), además de que degrada todo lo alto. Por

ejemplo, después de que el general del ojo de vidrio brinda con los presentes, Palinuro-personaje dice: “*To beer or not to beer!*”, replicó Palinuro, levantando un tarro de cerveza en actitud de la Estatua de la Libertad”. E inmediatamente, Palinuro-narrador completa: “¡Qué borrachera aquella, Estefanía, la de esa tarde en que caminé por los hervideros mitológicos al calor de una liturgia alcohólica compartida por Palinuro, el general que tenía un ojo de vidrio, don Próspero y tantos amigos más!” (b): 61). En apenas esos renglones se degrada la fórmula ontológica por excelencia de Hamlet, el símbolo de la libertad norteamericana, la mitología misma, la ceremonia católica —la misa— y la Revolución mexicana.

Finalmente, lo inferior material y corporal, bajo la forma escatológica, se encuentra presente en los capítulos de “El Ojo Universal” y “La cofradía del Pedo Flamígero”. La cercanía entre la escatología y la medicina no es fortuita. Para Bajtín, “el médico, testigo y protagonista de la lucha entre la vida y la muerte en el cuerpo del enfermo, tiene una relación especial con los excrementos y la orina sobre todo, cuyo rol era fundamental para los antiguos conocimientos médicos” (2002: 161-162). El primero de los capítulos citados cuenta cuando Palinuro-personaje le pide a Palinuro-narrador que le rasure los vellos del ano para ayudarlo en su lucha contra las ladillas, y mientras realiza esa labor se encontrará con que el ano de Palinuro-personaje lo observa: se trata de uno de los ojos del general que Palinuro-personaje engulló en la borrachera de la noche anterior.

Que el ojo de vidrio del general salga del ano de Palinuro-personaje es una parodia literal y no figurada: se está parodiando al general represor del movimiento estudiantil del 68, es decir, al “discurso hegemónico-necropolítico”. Después de que Palinuro-narrador le pregunta a Palinuro-personaje qué van a hacer con el general, el primero le contesta: “Lo quiero vivo —contestó Palinuro—. No quiero que nunca se olvide de la Batalla de Santa Rosa, cuando peleó al lado de mi general Obregón, y de los estudiantes que torturó en la

Plaza de las Tres Culturas” (b): 104). Palinuro-personaje, futuro estudiante muerto a manos del Estado y del mismo general, literalmente expulsa de su ano el ojo, la visión de mundo de ese poder y, con ella, su comprensión y cosmovisión toda.

El capítulo de “La Cofradía del Pedo Flamígero” continúa la isotopía del ano en Palinuro y esta vena escatológica. En este capítulo Palinuro-narrador reta a duelo a Palinuro-personaje, y lo hace con una competencia de flatulencias. Sin embargo, no se trata de cualquier clase de competencia, pues no tiene que ver con el olor, el sonido o la duración, sino con la luz y los colores. Para la cultura popular, lo inferior material era el proceso transformador que permitía la inversión de lo alto por lo bajo:

Es en esta atmósfera densa de ‘bajo’ material y corporal donde se efectúa la renovación formal de la imagen del objeto eclipsado. Los objetos resucitan literalmente a la luz de su nuevo empleo denigrante; renacen a nuestra percepción [...] Así, la imagen del objeto se renueva. [...] De allí la necesidad de lo ‘bajo’ material y corporal que a la vez materializa y alivia, liberando las cosas de la seriedad falaz, de las sublimaciones e ilusiones inspiradas por el temor (Bajtín, 2002: 337, 339).

En este capítulo la parodia al “discurso enciclopédico” y al “médico-enciclopédico” continúa, y se degrada a Julio César y los *Comentarios a las guerras de las Galias*, Proust, la *Enciclopedia UTHEA*, la *Historia de la cirugía* de Graham, Roscelino y D’Alembert, el recuerdo de *Pantagruel*, las Guerras de la Dos Rosas, los Pasteles y los Bufones y hasta un par de libros de caballería seminales en las literaturas hispánicas. Dice Palinuro-narrador: “¡Santiago!”, grité, y me tiré una luz de Bengala que brotó a borbotones como una Vía Láctea y tapizó de estrellitas las tapas de *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*” (b): 546). Esta clase de estilización paródica, por medio de los elementos del cuerpo grotesco, será complementada por otro doble y su consiguiente discurso, Molkas, pero esto se analizará en el siguiente capítulo.

Así pues, del mismo modo que los dobles paródicos, los discursos en torno al cuerpo también tienen sus propios “dobles” en la novela bajo la forma de estilizaciones paródicas. El “discurso médico-enciclopédico” de Palinuro-narrador tiene su propia estilización paródica, que es construida y enunciada por el mismo Palinuro-personaje: el discurso de Palinuro-personaje, el “discurso médico-estudiantil” de la época estilizado paródicamente, es un doble paródico del discurso de Palinuro-narrador. El discurso, la forma de hablar, la manera de oponer un discurso centrífugo a uno centrípeto, es la máscara discursiva con que Palinuro-personaje esconde su propia identidad; es, también, la máscara con que Palinuro-narrador desenmascara otra parte de sí mismo. Es un ir y venir de enmascaramientos y desenmascaramientos entre ambos, y que será profundizado por otros dobles y sus respectivos discursos.

CAPÍTULO 3.

Walter, Molkas y otros dobles de Palinuro

3.1. Walter, doble de Palinuro

Walter es el primo de Palinuro-personaje y, tal como sucede con el protagonista, sus características físicas son inciertas, su ascendencia y origen permanecen desconocidos, y apenas hay una vaga sugerencia en el texto. Se saben pocas cosas de él, entre ellas, que es unos cuantos años mayor que Palinuro y Estefanía, que escuchaba con ellos las historias del tío Esteban, que vivió un tiempo en Londres, que era un viajero empedernido de Europa, que junto al tío Esteban introdujo a Palinuro a la medicina, que vive en una casa de campo en Cuernavaca y que visita a sus primos los fines de semana. Sus grandes características son su alta cultura, su erudición y conocimiento sobre las grandes cuestiones de la vida.

Al igual que Palinuro-personaje, Walter se presenta sin ser esperado por nadie en un momento aleatorio, pero no cualquiera, de la vida de Palinuro-personaje. Esta primera aparición sucede en el capítulo de “La erudición del primo Walter”, cuando Palinuro-narrador describe el aprendizaje de Palinuro-personaje, en específico, la posibilidad de discernir o disponer de las partes de su propio cuerpo a su antojo, como lo hace con los objetos o los juguetes, y prosigue:

Hasta que el primo Walter se apareció en su vida —también como venido de ninguna parte— y una madrugada, a la salida de la cantina La española, después de haber bebido como cosacos toda la noche, le dijo algo así como: “Y en fin; aunque hubiera sido el cerebro del muchacho, de todos modos no podía ser su cerebro ¿me entiendes?” (b): 276).

Este primer enunciado define ya el talante de Walter. Se trata de una afirmación epistémico-ontológica, lo que es y lo que no es, pero también es una explicación sobre el

cerebro del muchacho a cuya autopsia asistió Palinuro-personaje. Hay dos sobreentendidos en ese enunciado: la afirmación del saber constituye a Walter como el principio de razón de la novela, y la explicación hacia su interlocutor establece una jerarquía: Walter es el mentor, el tutor de Palinuro-personaje.

Además de primo, principio de razón y mentor, Walter es un doble paródico de Palinuro-personaje. Al comienzo del capítulo XIV, “Más confesiones”, Palinuro-narrador enuncia: “Las preguntas que le hacía Walter —como si fuera la voz de su conciencia— y que se hacía él mismo —como si fuera la voz de Walter—, serían infinitos” (b): 303). Este enunciado no sólo hace patente que Walter es la conciencia misma de Palinuro, sino que se trata de la identidad entre una y otra voz, entre uno y otro discurso. Y será el mismo Walter el que haga patente su naturaleza de sosia más adelante, en el capítulo “Del sentimiento tragicómico”, mientras le cuenta a Palinuro los detalles de su vida en Londres y, entre ellos, una vez que se observó frente a un escaparate:

Hice un anillo de humo con mi cigarrillo, mucho más humilde e imperfecto, y al verme allí, reflejado en el escaparate, imagen de una imagen, como diría Plotino, Cratilo ante Cratilo sin saber quién era el Walter de carne y hueso y quién el de carne y vidrio, no sólo confirmé por la enésima vez que más que primos, Palinuro, somos gemelos, los Pileati Frates con las cabezas coronadas por fuegos fatuos. [...] Pero te dije alguna vez, si mal no recuerdo, que si tú te tragas las palabras y yo las escupo, es porque estamos condenados a brillar alternativamente, como Cástor y Pólux. Así que quizás, para que tú vivas es necesario que yo muera. Hablo de una muerte simbólica (b): 508).

Se trata de la afirmación de Walter en tanto doble de Palinuro-personaje, y viceversa. En un guiño humorístico, Walter no distingue entre sí mismo y su propia imagen en el escaparate, lo que da pie para afirmar que tampoco distingue entre su imagen y la de Palinuro. Walter se confirma como doble, y para tal efecto utiliza la imagen de los gemelos, Cástor y Pólux,

los hijos de Zeus, Tíndaro y Leda⁷¹. Walter es, pues, doble de Palinuro-personaje, a un tiempo paródico pero también reflexivo: es, por decirlo de algún modo, el doble que funge como conciencia humorística de Palinuro-personaje⁷². Y Walter es, por extensión, doble paródico y reflexivo de Palinuro-narrador. Y al igual que Palinuro-narrador, Walter es, también, un doble paródico de otros personajes literarios, explícitamente de Stephen Dedalus, el personaje del *Ulises* de Joyce— y, a su manera, del Palinurus de Connolly—.

En tanto dobles, de la misma manera que Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, uno parodia al otro, uno complementa al otro. Así pues, respecto a la capacidad expresiva de ambos, al decir de Walter, Palinuro-personaje traga palabras mientras que Walter las escupe: al primero corresponde una naturaleza comprensiva, mientras que la del segundo es expresiva. Y al igual que Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, Walter es un doble objetivado: comparte con Palinuro-personaje el mismo cronotopo, y se trata de la objetivación de una característica esencial de Palinuro, su conciencia. Si en la pareja entre Palinuro-narrador y Palinuro-personaje el dispositivo por el cual coexistían ambos dobles es la narración de Palinuro-narrador y el cambio de personas en ella, cabe preguntarse cuál es el dispositivo entre Palinuro-personaje y Walter.

Walter no es sólo un doble objetivado y una voz específica que coexiste con Palinuro. La identidad entre ambos va más allá de la simple enunciación: Palinuro-personaje deviene Palinuro-Walter a causa del chaleco que le regaló Walter. Se trata del

⁷¹ La relación entre Palinuro y Walter a partir del mito griego podría sugerir alguna vía interpretativa. A pesar de ser gemelos, son de padres distintos: Pólux, hijo de Zeus, era inmortal, mientras que Cástor era hijo de Tíndaro, por lo tanto, mortal. Cuando este último muere a manos de los sobrinos de Leucipo, Pólux le pide a Zeus por la inmortalidad de Cástor, por lo que ambos se turnan entre el Olimpo (como dioses inmortales) y el Hades.

⁷² Y, para Palinuro niño, como corazón: “Tuve una pesadilla y soñé que mi corazón era mi primo Walter” (b): 368).

chaleco que inspiró la colcha de retazos que les regaló la tía Luisa, el chaleco de rombos. El chaleco funciona como un dispositivo de identidad y, al momento de usarlo, el portador — siempre Palinuro-personaje— adquiere las características de Walter. Y ¿cuáles son los atributos que trae consigo ese chaleco? El mismo Palinuro-personaje los había enunciado tiempo antes. Hablando con Palinuro-narrador, le dice estas características:

Hablaremos y brillaremos alternativamente, como Cástor y Pólux. Para eso, te prestaré en su oportunidad mi chaleco, que tiene virtudes mágicas: cuando te lo pones, te pones la elocuencia y la cultura, te vuelves ventríloco de corazón y cambian todos los puntos de vista, la forma en que ves la vida y hasta tu manera de andar y hablar (b): 49).

En primer lugar, Palinuro-personaje le ejemplifica a Palinuro-narrador su naturaleza de gemelos idénticos o sosias con la misma analogía utilizada por Walter, la de Cástor y Pólux. En segundo, ejemplifica las características discursivas inmanentes del chaleco y del mismo Walter, la elocuencia y la alta cultura. Y en tercer lugar, cabe destacar las características simbólicas de ese chaleco: efectivamente, se trata del chaleco de Arlequín citado anteriormente que simboliza una comprensión curativa y humorística de la profesión médica y, asimismo, sería la posibilidad misma de habitar distintos mundos, el real y el ilusorio, la ficción y la representación: la citada boca del infierno.

Se trata, también, del chaleco que acompañará a Palinuro-personaje el día de su muerte, que por lo tanto supondrá, también, la muerte de Walter. Ese día es representado en el capítulo de “Palinuro en la escalera”, obra de teatro dentro de la tradición de la *commedia*, a la que pertenece Arlequín. En orden de aparición de la comedia a representar, primero se hace mención del chaleco en “El primer piso”, cuando Palinuro narrador y Estefanía prenden un cerillo porque escuchan una voz y descubren a Palinuro-personaje. La acotación del guion es la siguiente: “(yo enciendo un fósforo. Se ve a Palinuro, tirado en los últimos escalones que vienen de la planta baja. Tiene puesto su chaleco de colores)” (b):

561). El chaleco acompaña a Palinuro en su recorrido ascendente a lo largo de los cuatro pisos de su edificio (sí, hacia el cielo), y en ese trayecto, justo antes de morir, les cuenta a Palinuro-narrador y a Estefanía cómo fue que lo utilizó como capa para torear tanques cuando se encontraba en una manifestación en la Plaza Mayor antes de ser herido de muerte: “me quité mi chaleco de rombos de colores, ¡y reté al primer tanque: aja, tanque, aja! Me hubieras visto, yo en medio de la plaza como en medio de la República desnuda” (b): 609). La referencia no es menor. Ese chaleco es a un tiempo el chaleco de Arlequín, pero también es el chaleco que alegoriza el conocimiento y la erudición. Se trata, pues, de una capa que torea la represión política con esas dos características y, sin embargo, es una capa insuficiente.

Un par de páginas más adelante perderá la capa al ser embestido por uno de los tanques: “Pero en un momento dado mi capa, o en otras palabras mi chaleco de rombos salió volando” (b): 611). Pero cuando llega con su doble y con Estefanía, lo trae puesto. Palinuro-personaje lo recuperó y, cuando expira, no será el único que lo haga. Con él muere, también, Walter, su erudición, alta cultura y conocimiento, con él muere también su conciencia e incluso el mismísimo Arlequín, pero mueren, como el mismo Walter lo había anticipado, simbólicamente. Es la condición para que Palinuro-narrador viva, es la condición para que ese chaleco persista, pues junto con él Walter le heredará a Palinuro-narrador otras tantas características suyas (y otras tantas no). Dice en el capítulo “Del sentimiento tragicómico”:

Pero si quieres, también te puedo dejar mis recuerdos de Europa y mis paseos por Londres y mis visitas semanales a Dobell's donde siempre logré escuchar diez discos gratis por cada uno que dejaba apartado pero que casi nunca compraba. En fin, que para que tú brilles en mi ausencia, tendría que darte algún día mi chaleco, el mismo que la tía Luisa hizo con los sobrantes de la colcha de retazos que te cubrió, Palinuro, cuando te dio sarampión y cuando te

operaron de las amígdalas. Pero no quiero que, con mi chaleco, heredes mis ilusiones (b): 509-510).

Ahora bien, tal como los otros dobles, el valor de Walter radica, más allá de su naturaleza de sosia y del chaleco como dispositivo simbólico y de identidad, por su importancia discursiva en torno al cuerpo: el estilo de su voz es el estilo de Palinuro-narrador y Palinuro-personaje y, como ellos, tiene una especificidad estilístico-discursiva que lo distingue. Walter toma el lugar del narrador en tres capítulos. El primero de ellos es en “La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo”, capítulo que ocurre en la cantina La española, donde Palinuro-narrador introduce la voz de Walter por medio del discurso indirecto libre, y sólo hasta el final habla el mismo Walter. El segundo es “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy”, donde se parodia el capítulo 34 del libro 3 del *Tristram Shandy*: durante la primera parte de este capítulo, Palinuro-narrador cuenta cómo Walter fue introducido en el arte de la erudición por el abuelo Francisco y sus compinches, así como sus primeras intervenciones sociales; en la segunda parte, Walter enuncia desde su propia voz y no es claro si continúa el discurso a la salida de La Española o se trata de una plática previa, donde aborda las posibilidades del cuerpo como propiedad de uno mismo. La tercera y última es en “Del sentimiento tragicómico de la vida”, donde Walter-*flaneur* cuenta su deambular durante una noche en Londres, al tiempo que cuenta sus peripecias durante toda su estancia en la isla y lo que piensa decirle a Palinuro sobre los temas tratados con anterioridad⁷³. ¿Qué dice y cómo enuncia Walter su propio discurso en torno al cuerpo?

⁷³ Se trata de las tres apariciones más importantes de Walter, aunque no son las únicas y habla ocasionalmente en otras partes de la novela, entre las cuáles vale resaltar el comienzo de “Trabajos de amor perdidos”, cuando le explica a Palinuro la reencarnación posible de mamá Clementina después de su muerte.

3.2. El “discurso satírico-menipeo” de Walter sobre el cuerpo

Al igual que el discurso de los otros dobles, el discurso de Walter es de índole carnavalizada. Al tratarse de dobles, se puede afirmar que se trata de un discurso refractado, que enfatiza o abarca distintos matices de la literatura carnavalizada. La diferencia entre ellos radica en el cariz de los temas y formas. Si el discurso de Palinuro-narrador analizado hasta el momento es propiamente el “discurso médico-enciclopédico” y su propia parodia, si el discurso de Palinuro-personaje es “el discurso médico-estudiantil” de índole paródico curativo y que enfatiza los principales rasgos carnalescos que se transmiten a la literatura carnavalizada como el vocabulario de la plaza pública, las imágenes del banquete y lo inferior corporal, del discurso de Walter se dirá que el énfasis recae en la sátira menipea, por lo que su discurso se llamará “satírico-menipeo”, y cuyas características recuerdan el discurso probable de un estudiante de filosofía.

Antes de entrar propiamente en el “discurso satírico-menipeo” cabe hacer un paréntesis. El discurso de Walter es, asimismo, la expresión o la puesta en página de los distintos procedimientos que se utilizan en *PM*: Walter hace explícito el procedimiento estilístico-discursivo de toda la novela. Se podría decir, incluso, que es el discurso metaliterario que reflexiona sobre sus propios procedimientos: será Walter el que dé respuesta discursiva al porqué de su propio “discurso médico-enciclopédico”, el que presente las dudas sobre la identidad que se encuentran a todo lo largo de la novela, el que dé respuesta al uso de los dobles y a las reflexiones en torno al cuerpo, entre otros. Esa metarreflexión permea todo el discurso de Walter en términos tanto de contenido como de

forma⁷⁴. Walter es, pues, la reflexión metadiscursiva de *PM*, sin perder nunca el humor y la risa liberadora presente en el estilo, que se manifiesta como evidente autoparodia⁷⁵. Walter ya no parodia otro lenguaje que no sea el suyo.

De este modo, Walter hace patente en su discurso la conformación de la novela alrededor de la estructura ambivalente de la imagen carnavalesca. En el estilo carnavalizado de *PM*, esta estructura no sólo es patente en las imágenes del grotesco, sino que permea absolutamente toda la narración, así como los discursos de los distintos dobles, pero que en Walter tendrá un peso particular. Recuérdese que para Bajtín, la estructura ambivalente de la imagen carnavalesca:

Tiende a abarcar y unir ambos polos de la generación o los dos miembros de la antítesis: nacimiento-muerte, juventud-vejez, alto-bajo, cara-trasero, alabanza-injuria, afirmación-negación, trágico-cómico, etc., y el polo de arriba de la imagen doble se refleja en el polo de abajo según el principio por el que aparecen las figuras sobre los naipes. Lo cual podría expresarse de la siguiente manera: los contrarios se unen, se miran recíprocamente y se reflejan, se conocen y se entienden unos a otros (2005: 331).

Walter no sólo es el doble de Palinuro, sino que funciona como su contrario, aquella figura en la cual se reflejan mutuamente, en la que cada uno se explica por el otro: mientras Walter expresa la conciencia, lo alto, lo trágico e incluso lo negativo de la vida, Palinuro-personaje expresa lo bajo, lo inferior corporal, lo cómico y la afirmación de la vida.

La oposición de contrarios en cualquiera de sus formas es, luego, uno de los principales recursos discursivos de Walter. Desde los títulos de cada capítulo —“La mitad

⁷⁴ En este sentido, el procedimiento es similar al utilizado en el *Wilhelm Meister*, que funciona como metarreflexión específica del teatro y de las operaciones de las compañías de teatro y, en general, sobre la novela y el arte.

⁷⁵ Dice Bajtín que la autoparodia es una de las principales características de la menipea. “La menipea (incluso la menipea clásica, que es la más antigua) en cierta medida siempre hace parodia de sí misma. Es uno de sus indicios genéricos. El elemento de la autoparodia es una de las razones de la excepcional supervivencia de ese género” (2005: 273).

alegre, la mitad triste”, “Del sentimiento tragicómico”, “La erudición del primo Walter y las manzanas”— se anuncia como una característica distintiva: la disolución de pretendidas contradicciones, la correcta armonía entre antónimos, la identidad de los contrarios. Incluso la misma comprensión del mundo de Walter está dada por una de esas contraposiciones: “al contrario de don Próspero, era con la mitad triste de su persona con la que abría los ojos para entender al mundo y sus misterios y con la mitad alegre con la que se embotaba para olvidar al mundo y sus absurdos” (b): 179)⁷⁶. La estructura ambivalente de la imagen carnavalesca se encuentra, pues, en la misma comprensión del mundo de Walter, y que en este caso recupera, hace patente y coloca en la misma base por medio de la menipea bajo la forma de los oxímoron.

Se trata, pues, de la dialéctica discursiva de Walter. Así lo hace patente él mismo por medio del discurso indirecto, cuando después de afirmar que uno de los mejores métodos de la antigüedad para separar los huesos del cráneo es introduciendo en ellos garbanzos húmedos para después dejar que se hinchen, y prosigue diciendo:

y eso cuando no están llenas de mierda, pues bien decía Hipócrates que los excrementos se originaban en la cabeza, y no en balde, dijo Walter el culto, Walter el informado, hay extraños vínculos que unen lo más alto con lo más bajo, el cielo con la tierra, como la lisozima que no es otra cosa que la enzima que se encuentra en las lágrimas y los excrementos (b): 172).

⁷⁶ Don Próspero es una de las vías que le permite a Walter parodiar hasta el extremo el “discurso médico-enciclopédico”, por medio de la citada memorización del saber: Don Próspero es un viejo vendedor de enciclopedias que llega a casa del abuelo Francisco donde se presenta para vender enciclopedias, pero la abuela Altagracia condiciona la compra de ellas a cambio de que don Próspero alquile una de las habitaciones que tiene puestas en renta. Antes de su llegada a casa de los abuelos, Don Próspero ya había comenzado a leer y memorizar la enciclopedia, y es que don Próspero “estaba convencido de que las enciclopedias contenían el mundo los siete mares y las verdades tardías” (b): 174). La analogía con la parodia rabelesiana de *De modis significandi* es evidente.

Lo alto y lo bajo, el cerebro y los excrementos, o bien, la vida y la bebida. No en balde el discurso de Walter ocurre durante una borrachera, primero en *La española* y luego a la caza de *pubs* y la búsqueda de lugares donde orinar: al igual que el discurso de Palinuro-personaje, todo el discurso de Walter ocurre bajo los influjos del alcohol. Se trata de uno de los principales tópicos del mundo carnavalesco, y recuerda el juego de palabras rabelésiano siempre intercambiable, *hic bibitur* por *hic vivitur*: aquí se bebe por aquí se vive. El discurso de Walter hace patente, pues, la estructura de la imagen carnavalesca como estructura en la novela toda: el personaje virgiliano aterrizado en el tercer mundo, la inversión de personaje secundario en protagonista, el “discurso médico-enciclopédico” y la parodia de Palinuro-personaje desde lo inferior corporal, la inversión estudiantil de los discursos “hegemónico-necropolítico” o, como se verá más adelante, la disolución de las antinomias entre vida y muerte, entre hombre y mujer. Esa es la razón, también, por la que entre las figuras retóricas más recurrentes en *PM* se encuentran el oxímoron, la antítesis y la paradoja, esenciales a la menipea.

Junto a la estructura ambivalente de la imagen carnavalesca, Walter saca a la luz todo el discurso satírico menipeo de *PM*. Así pues, si en términos de contenido es Walter-narrador el que reflexiona, elabora teóricamente y expresa los distintos tópicos en torno al cuerpo presentes en *PM*, lo hace por medio de dos de las principales características de la sátira menipea, que coadyuvan y coexisten entre ellas para darle su carácter particular: la creación de aventuras y situaciones extraordinarias que ponen a prueba la idea y la verdad

filosófica buscada o cuestionada por el personaje, y el universalismo filosófico que concretiza dicha imagen⁷⁷.

La creación de fantasías y aventuras extrovertidas que acontecen dentro de situaciones excepcionales ocupan todo el discurso de Walter, desde la postulación de Walter en tanto doble de Palinuro —que también recuerda otro rasgo mencionado de la menipea como la experimentación psicológica—, pasando por la disección del cadáver que ocupa los tres capítulos⁷⁸, y concluyendo con el cuento del trasplante de cerebros. Se pueden sumar, por supuesto, la alusión a los experimentos mutilatorios en la historia de la medicina que, a pesar de ser “reales”, tienen un carácter netamente fantástico. No hay que olvidar, tampoco, que es el mismo Walter el que recomienda a Palinuro ir a la Cueva de Caronte, es decir, aquel que induce a Palinuro a descender al infierno.

Todos estos elementos se conjugan con el segundo rasgo en importancia de la menipea, “el poner a prueba la idea filosófica, la idea, y la verdad” (2005: 229), es decir, el universalismo filosófico de la menipea. Dice Bajtín al respecto:

La menipea es el género de las “últimas cuestiones”, y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas. La menipea aspira a mostrar los discursos y actos más extremos del ser humano, en cada uno de los cuales aparece cifrado el hombre total con su vida entera. [...]

En la menipea, el mismo carácter de la problemática filosófica debió haber cambiado bruscamente en comparación con el “diálogo socrático”; se cancelaron todos los problemas más o menos académicos (los gnoseológicos y los estéticos), desapareció la argumentación compleja

⁷⁷ Sobre la puesta a prueba del héroe, dice Bajtín: “El rasgo más importante de la menipea está en la fantasía más audaz e irrefrenable y en la aventura, las cuales son motivadas, justificadas y legitimadas intrínsecamente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad plasmada en el sabio buscador de esa verdad” (2005: 229). Asimismo, véase (2005: 277-282). A estos rasgos se pueden sumar otros como el diálogo socrático o, mejor dicho, la mayéutica socrática y los elementos donde se alternan los temas serios con los cómicos.

⁷⁸ En última instancia, se trata de una aventura fantástica porque, como se mostrará más adelante, se trata del cadáver del mismo Palinuro.

y extensa y permanecieron, de hecho, sólo las “últimas cuestiones” con tendencia ética y práctica (2005: 231).

¿Y cuáles son las últimas cuestiones que analiza Walter en sus discursos? Walter intenta resolver preguntas ontológicas fundamentales como ¿qué es la vida? y, con la vida, ¿qué es la muerte? ¿Qué es aquello que se llama yo? o, mejor, ¿quién soy yo? y, para efectos prácticos de este análisis, ¿quién es Palinuro? Para responder estas preguntas, Walter aborda el cuerpo como eje de la reflexión, el cuerpo como posibilidad reflexiva ontológica que responda a la pregunta de quiénes somos. Es decir, Walter se propone delinear la identidad, o una identidad posible, a partir del cuerpo, de la vida y la muerte. Así pues, por un lado el discurso de Walter es un salto cualitativo respecto a sus dobles: si el “discurso médico-enciclopédico” de Palinuro-narrador era epistemológico, y el de Palinuro-personaje es curativo-humorístico, el de Walter es ontológico; por otro, se propone la crítica del sujeto moderno occidental tal y como ha sido instrumentada por el “discurso hegemónico-necropolítico”: la inversión carnavalesca de un supuesto yo cognoscente y sus constructos intelectuales —la ciencia— que se sitúan por encima del cuerpo sensible y de las experiencias comunes.

Walter realiza preguntas que en principio parecen infantiles: esto que llamo mi cuerpo, ¿puede afirmarse verdaderamente como mío?, ¿dónde comienza y dónde termina?, ¿qué lo forma o qué forma un cuerpo?, ¿puede tomarse el cuerpo como seña de identidad?, ¿dónde comienza y dónde termina la vida, donde comienza y dónde termina eso que soy?, o bien, ¿hay una identidad posible en función de eso que se llama vida, en función de eso que se llama cuerpo? Más que ir esbozando una respuesta, Walter procede por mayéutica socrática, preguntando y enumerando ejemplos de todo aquello que somos y que no somos. Se burla de aquello que conforma el organismo, de los órganos:

Sé que son unos tiranos sagrados (el Generalísimo Hígado, el Rey San Páncreas, la Santísima Trinidad Aracnoides) que me prohíben algunos de los mejores placeres que tengo. Y claro, tú dirás que en todo caso —le aseguré a una paloma pechugona que se paró en la valva de William— no me lo prohíben a mí, sino a mi lengua y a mi paladar. Y así es: también estoy a su merced. Ellos ordenan cuando quiero comer, y qué cosa. Ellos junto con mis costillas y mis riñones, son los verdaderos dueños (b): 501).

El cuerpo, pues, como un mero conjunto de órganos autónomos sin principio ni fin, que no distingue el afuera ni el adentro, un haz de contradicciones irresolubles que en ocasiones es engañado por otro de sus órganos —el cerebro— y afirma extremidades inexistentes. Walter pone ejemplos a estos engaños, como el cuerpo mutilado y los miembros fantasmas, que a pesar de que ya no están ahí, siguen ahí: recuerda en todo momento la mano de Obregón, a cuyo ejemplo se suman otros como el del general del ojo vidrio y la mano del papa Urbano III, entre varios más. Buscando respuesta, Walter continúa preguntando, lo mismo por la propiedad del cuerpo que por el principio y fin del mismo, siempre con la misma respuesta: ni el cuerpo es propiedad del yo ni es posible marcar un principio o fin, ni del cuerpo ni de la vida.

Lo único que vive y muere es el cuerpo. Todo lo dicho en torno al cuerpo tiene su contraparte, como visto en espejo, desde la muerte. Walter subordina la estructura de la imagen carnavalesca a la menipea para plantear correctamente la pregunta por las últimas cuestiones: ¿Esto que llaman mi muerte, puede afirmarse como verdaderamente mía?, ¿cuándo muere un cuerpo?, ¿puede tomarse mi muerte como seña de identidad?, ¿dónde comienza y dónde termina la muerte?, ¿muere realmente un cuerpo, mi cuerpo?, Dentro de los tres capítulos que habla Walter, hay un tópico que, como ya se anticipó, forma parte de las aventuras extraordinarias de la menipea: la disección del cadáver de un estudiante. Se trata del estudiante muerto a manos de la policía en una de las

manifestaciones, el cadáver que le permitirá a Palinuro realizar una nueva autopsia. Dice

Palinuro-narrador:

Pero Palinuro ya no deseaba escuchar nada de disecciones y autopsias imaginarias o de las disecciones que se anunciaban con bombo y platillos en el Daily Advertise o en el London Evening Post, sino que quería, y así se lo dijo a Walter, referirse a una sola disección, o para ser más exactos a una sola autopsia concreta y real: la del segundo muchacho, a la que había asistido hasta el fin, hasta que el profesor había tomado su cerebro en la mano (no el suyo, claro, sino el del muchacho) y comenzado a rebanarlo en dieciséis partes, y de esto es de lo que interesaba hablarle a Walter y que Walter le hablara (b): 163).

Es dicho cadáver el que le permite a Walter ensayar sobre las últimas cuestiones y sobre la vida y la muerte; pero también es el cadáver que le permite a *PM* introducir de manera explícita el hecho histórico alrededor del cual gira la novela más allá de “Palinuro en la escalera” y “La Cofradía”, el movimiento estudiantil del 68 y la represión y asesinato de dichos estudiantes: Walter tiende los lazos entre la “novela histórico-política” y la sátira menipea, entre las últimas cuestiones y su propia autoparodia, entre el hecho histórico y la estilización literaria alrededor de este. Sin embargo, las reflexiones en torno al cadáver y a una identidad posible desde la muerte, no parecen llevar a ningún lado y sólo ahondan las primeras contradicciones.

Ante esta imposibilidad, Walter lleva su discurso a otra contradicción que enfatiza la estructura de la imagen carnavalesca: el espíritu, el alma como contraparte del cuerpo. Si no existe una unidad corporal, ¿existe una unidad psíquica? El mismo Walter sugiere una posible superioridad del alma frente al cuerpo: “y no en balde mi educación católica (de la que reniego todo el tiempo) me hace pensar en la superioridad de lo que llaman espíritu; bueno, pues materia nada más y nada menos, no somos” (b): 184). Esto lo lleva a afirmar y fundarse como un acto de conciencia absoluto, simulando inclinarse en esta dualidad hacia el alma en tanto conciencia:

Una certeza me deslumbró como un paracaídas de fuego. Me vi allí, en medio de Marylebone Street, yo solo pero no yo solo y mi alma, no yo solo y mis trillones de células, no yo solo y mi conciencia, no yo solo y mi razón vital, sino *yo solo*, nada más, yo como punto de vista del universo, insustituible y necesario nada menos que para mí y para nadie más (o más que para mí, infinitamente más que para mí que para nadie más), yo solo como un acto psíquico fundado en la representación de lo que decía y hacía (b): 524).

Se trata de un enunciado que recuerda a la mónada de Leibniz —una ventana desde la que se mira el universo como único punto de vista—, pero subordinado a la representación psíquica. Estos argumentos tampoco terminan de llegar a ningún lado, y también reconoce como condición o principio existencial del espíritu la materia: “en el grado en que dependen todas nuestras actitudes mentales de nuestras condiciones físicas [...], nada más y nada menos que de nuestro cuerpo y su interacción material con el mundo que lo rodea” (b): 504). ¿Cómo solucionar esta contradicción? Walter ensaya una nueva respuesta. Por medio de un puente entre ambos: la conexión posible entre el cuerpo y el alma es el cerebro. Dentro del cuerpo, el cerebro, en tanto guía, podría sustentar la base misma de la identidad. ¿Es, entonces, el cerebro aquél que nos da identidad? ¿Está en el estudio del cerebro la clave de la identidad? Tampoco. Al igual que el cuerpo, el cerebro es un conjunto de órganos que carece de dueño⁷⁹. El cerebro es, asimismo, incapaz de explicar nuestros pensamientos, nuestros recuerdos, nuestras voliciones: el cerebro, o al menos hasta donde se ha estudiado, es incapaz de explicar la formación de la conciencia, por más que se haya demostrado que dicha conciencia depende, precisamente, de la elaboración mental. De modo que el cerebro tampoco es capaz de responder la pregunta por la identidad ni solventar las contradicciones planteadas hasta el momento. (El cerebro, por lo demás, es

⁷⁹ “Walter comenzó a explicarle a Palinuro, entre trago y trago y con el objeto de hacerle entender a su primo la miseria y la fragilidad de la vida humana, cómo es que nuestro cerebro, al igual que nuestro cuerpo, no es otra cosa que un pequeño agregado de órganos: uno que sirve para oler, otro para defecar, otro para sentir hambre o recordar un poema” (b): 161).

otra contradicción más y, al igual que el discurso de Walter, se rige por contrapartes: el hemisferio izquierdo rige el derecho y viceversa).

¿Qué somos, entonces, sino una suma de contradicciones? Contradicciones que, en el mejor de los casos, forman universos enteros, pequeños microcosmos renacentistas. Y sin embargo, ese yo, ese universo que es el propio Walter, que es el propio Palinuro-personaje, no pueden afirmarse como identidades. En “Del sentimiento tragicómico”, Walter deja en claro las contradicciones del yo:

Estoy hecho un mar de contradicciones.

[...] sí, primo, no sólo hoy contradigo lo que dije ayer, sino que mañana (y con mañana quiero decir dentro de diez minutos o dentro de diez años) comenzaré a planchar mis pesadillas con la oreja contraria y como te dije hace tiempo en la cantina La Española podría renegar y avergonzarme de todo lo que pienso y digo ahora. Lo importante en todo caso es que el Walter de estos momentos, según creo, es lo bastante inteligente y compasivo como para comprender a un posible Walter del futuro que será tan imbécil como para no aceptar la forma en que pensaba el Walter del pasado, pero que quizá tenga la misericordia necesaria para perdonar al Walter del pasado por su ineptitud para pensar como el Walter del futuro (b): 524, 527-528).

Esta es la primera respuesta expresa de Walter al problema de la identidad que se plantea en todo *PM*. En principio, Walter postula su identidad múltiple a partir del tiempo. No somos el que fue ayer ni el que está dejando de ser ni el que llegará a ser. Se trata de versiones de uno mismo, tal como Palinuro-personaje es el Palinuro-narrador de otro tiempo. Esas versiones, por supuesto, tienden exponencialmente al infinito. En el primero de sus discursos en la novela, en el capítulo de “La mitad alegre, la mitad triste”, Walter enuncia: “Pero poco consuelo es saber que si no somos uno —siguió diciendo Walter— no somos dos tampoco, sino diez, o mil, quién sabe cuántos, y entre todos no hacemos ese uno que *no* somos, y de hecho nos ignoramos más de que nos conocemos” (b): 181).

Ante la identidad múltiple, Walter presenta como intento de solución la Idea platónica, y hace de ese cuerpo uno sólo y único: elabora la Idea abstracta del Hombre.

Hablándole a Palinuro en el capítulo de “La mitad alegre” sobre el cadáver al que le practican la autopsia y en el que Palinuro se verá a sí mismo, le dice:

Deja ya de pensar que el cerebro que viste rebanar en dieciséis partes iguales era el del muchacho. En primer lugar, tienes que hacer a un lado los sentimentalismos y recordar que, como decía el tío Esteban, el cuerpo o los órganos que estudias son siempre los de ‘El Hombre’, así, con mayúsculas, y entre comillas: el *Homo sapiens* (b): 185).

Si el tiempo es la condición de las múltiples identidades, y si el cuerpo y el individuo son abstraibles al tiempo histórico, se puede hablar de un sólo hombre a lo largo de la Historia, el Hombre histórico, el Hombre platónico. Walter establece la identidad entre individuo e historia: en esta primera respuesta, el individuo vale en tanto símbolo de la historia humana. Pero Walter sabe que se engaña, que se trata de una abstracción insuficiente: esta concepción del hombre no explica las contradicciones del yo, y no es más que una prolongación del “discurso hegemónico” y de los discursos instrumentales del poder.

No es sino hasta la síntesis del cuento del trasplante de cerebros del primo Walter, otra aventura fantástica, en donde se plantean las soluciones posibles a todos los problemas y contradicciones presentes en su propio discurso y en la novela toda: desde la antinomia entre vida y muerte hasta el planteamiento correcto del problema sobre las identidades múltiples. El cuento trata de dos hermanos, el primero de ellos, arquitecto, constructor de cúpulas, que vive metafóricamente en las nubes y en los sueños; el segundo es un cirujano que, tras la muerte del primero, se dispone a trasplantar su cerebro al cuerpo de un hombre lo suficientemente disciplinado para que el talento de su hermano sea aprovechado en este nuevo cuerpo. Al decir de Walter, este primer trasplante de cerebro genera en la comunidad científica una divertida reflexión sobre la vida y la muerte:

donde por primera vez en la historia un vivo abrió los ojos en el cuerpo de un muerto. O si quieren ponerlo ustedes en otras palabras, les dije a unos *hare-krisnas* que pasaron bailando y

temblando de frío, diremos que fue la primera vez que un muerto abrió los ojos en el cuerpo de un vivo (b): 529-530).

Se trata de la superación paródica del único hecho ineluctable que comparte la humanidad, la muerte. Al superar la muerte paródicamente aceptando sus contradicciones, Walter supera la dualidad vida-muerte. Pero la historia del trasplante no termina ahí.

Si no hay una respuesta posible sobre la identidad en función de la vida y la muerte del cuerpo, sí es posible superar dicha antinomia: es posible ir de una a otra, del mismo modo que sucede con la identidad. Cuando el cirujano muere, sus alumnos y seguidores deciden conservar su cerebro, por lo que lo trasplantan sucesivamente en distintos cuerpos, dándole así la posibilidad de vivir nuevas vidas: en su segunda vida el cirujano amable y afable se convierte en un hombre soberbio y desdeñoso; en la quinta, melancólico y depresivo; en la treceava, en un hombre esotérico que cree en la astrología y la magia; en su última vida, después de que su cerebro es trasplantado a un cráneo con dos protuberancias en la frente —como las de Rabelais—⁸⁰, sufre una perversión del sentido del humor que termina con su autodestrucción, con el suicidio del cirujano. Esta última parte del cuento no sólo está destinada a parodiar la extensión de la vida por medio de nuevos cuerpos, a la manera de Frankenstein, sino que describe la condición ontológica del hombre: el yo siempre es otro: el cirujano siempre cambia de identidad según posee un nuevo cuerpo.

Ese discurso de una identidad plural es el discurso central de la novela, el discurso que guía desde el principio las reflexiones de Walter. En el capítulo de “La erudición”, el primo, discurriendo cuándo comienza la vida a ser su vida, le dice a Palinuro:

⁸⁰ “Dispuso que su cerebro fuera transplantado a un cráneo que al igual que el de Rabelais o Piron, tuviera dos protuberancias esféricas en la parte superior y lateral de la frente, como signo de desarrollo de los órganos que Cubí y Soler designó como órganos de la chistosividad” (b): 533). Se trata, evidentemente, de una parodia donde el cirujano aspira a tener el sentido del humor de Rabelais.

...Palinuro, Palinuro *el Grande* o Palinuro *el Pequeño*? ¿Palinuro *el Mediocre*? ¿O los cinco, diez, veinte Palinuros distintos que eres para los demás según tu relación con ellos haya sido de hijo, de hermano, de amante, de amigo, de enemigo o de casi un desconocido, incluyendo gracias al bovarysimo, o sea al poder que se le otorga al hombre de concebirse de manera distinta a como es, incluyendo, te decía, a los varios Palinuros que sucesiva y a veces simultáneamente te crees que eres? O quizá debería mejor decir: ¿A los varios Palinuros que ustedes creen que son? (b): 277).

De modo que si la pareja de dobles de Palinuro-narrador y Palinuro-personaje en principio afirmaba que son distintos Palinuros según el tiempo en que existían, Walter afirma que Palinuro —tanto narrador como personaje— es, también, otros hombres. Ya no se trata más de afirmar la identidad de un hombre o de un solo Palinuro, sino que un hombre es, ante todo, otros hombres. Las múltiples identidades de Palinuro no dependen más del propio Palinuro, tal como las del cirujano no dependen de él sino de los nuevos cuerpos que habita: la identidad depende de la relación con los demás: con el amigo, el enemigo o el desconocido; en tanto hijo, amante o hermano. En este discurso no sólo se afirma la identidad plural de Palinuro mismo, sino que se afirma su condición existencial: el Otro. El Otro no como una categoría que depende del sujeto cognoscente, sino el Otro como auténtica condición existencial de cualquier yo posible, el Otro en tanto alteridad o dialogismo imprescindible. El narrador Palinuro-Walter se sabe no sólo un doble, sino también que su existencia depende de las personas que lo rodean. Se trata, en última instancia, de una antropología filosófica en la que la Ética es elevada al rango de ontología, de condición existencial⁸¹.

⁸¹ La ética de la alteridad que propone Walter tiene grandes similitudes con las investigaciones de Bajtín en torno al Otro, desde su temprana antropología filosófica hasta investigaciones más tardías, donde define el concepto del siguiente modo: “La otra conciencia equitativa que se ubica junto a la mía y en relación con la cual solo puede existir mi propia conciencia. [...] Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia” (2012: 324-326). Sin embargo, Del Paso no pudo conocer estos textos durante la

Este mismo presupuesto ético-ontológico explica la postura de Walter y de Palinuro ante la Medicina, y explica las reservas y la estilización paródica del “discurso médico-enciclopédico” y de su propio discurso. Recuérdese que el conocimiento del primo Walter en torno a la Medicina es, al decir de Palinuro-personaje, una farsa pedante que sólo molestaba a los demás⁸². Sin embargo, es el mismo Walter el que más adelante aclara el porqué de esa relación, cuya causa es la teleología científica, o mejor dicho, la degeneración de la teleología científica: el interés económico y su preponderancia por encima del paciente, del Otro. Esto ocurre después de que Walter ve la cantidad de volúmenes que hay en la Asociación Médico Británica y en el Real Colegio de Cirujanos:

me di cuenta de que no sabía nada de medicina. Pero que tampoco necesitaba saber nada, ni quería ya, ni iba a querer nunca más. [...] Ya desde los tiempos de los griegos, los médicos abandonaban a los enfermos moribundos en un bosque, para que su muerte no empañara el prestigio del templo de Esculapio. La envidia en la profesión no era nada nuevo: ¿No quemó Paracelso, públicamente, los escritos de Galeno y Avicena? Y ya los cirujanos de Cnido, como siglos y siglos después los de Viena, daban más atención a los síntomas que a los pacientes.

escritura de *PM*, pues todos ellos fueron publicados en 1982 (2012) y en *Hacia una filosofía del acto ético*, (1997). La hipótesis de estas similitudes es que el desarrollo moderno de la alteridad en Occidente es más lento que el que realiza Bajtín, pero llegan a posturas similares. Muy esquemáticamente, el desarrollo occidental puede trazarse a partir de Hegel, pasando por Nietzsche (crítica del yo), Bergson (duración y *elan vital*), Husserl (postulación de un mundo intersubjetivo), Sartre (mi libertad condicionada por el Otro y viceversa) y Levinas (el rostro del Otro). Salvo Husserl y Levinas, todos estos autores son citados en *PM*, y se puede agregar a ellos el libro de Edward Caid, *Hegel*. Para los estudiantes del movimiento, quizá el más importante de estos autores fue Sartre, que en *El ser y la nada* postuló la puesta en práctica de la libertad a partir de la libertad del Otro. Y aunque no se puede hablar propiamente de una alteridad bajtiniana dado que sus análisis alrededor de las expresiones de la otredad son mucho más específicas —tales como el dialogismo, la heteroglosia y el mismo carnaval—, su desarrollo se puede plantear de modo muy esquemático partiendo de Kant y el neokantismo, las filosofías participativas, Hegel, el paso por Marx —que desde el materialismo histórico fundamenta la necesidad del existir y la praxis o el hacer— y Bergson. Es notable que ambas posturas terminan en el cuerpo y en el lenguaje como fundamento. Un estudio esclarecedor sobre el Otro en Bajtín es Bubnova, 1997.

⁸² “Y mientras tanto Palinuro pensó que la más extraña, si no la más falsa de las relaciones que sus conocidos tenían o había tenido con la medicina era la del primo Walter [...], que sin embargo prefirió conservar siempre esa relación pseudoerudita y pseudoliteraria con la medicina y con su historia, una relación ambigua cargada de diletantismo y de conocimientos desordenados y con frecuencia inexactos que acababan siempre por irritar a los demás” (b): 170).

Nunca, por supuesto, le hablaré al tío Esteban de los crímenes médicos de los que habla Barnesby... (b): 522).

Se trata de un discurso que partiendo de un presupuesto ontológico, termina por establecer una ética, donde la medicina no tiene razón de ser si no responde a su propia condición existencial, aquello que es su razón de ser, el paciente, el Otro, la alteridad misma —y que es puesto en práctica por Palinuro-personaje por medio de la risa—. Luego, se opone tajantemente al más general y vago “discurso científico” al interior de la novela.

Finalmente, cabe preguntar: si la condición del hombre es el Otro en todas sus manifestaciones, sean estas temporales, genéticas, familiares, sociales, etc., ¿cabe resignarse a esta perpetua escisión? O bien, ¿existe alguna salida a esta condición existencial del hombre, al menos de manera utópica o discursiva? ¿Existe alguna figura en el texto que le permita a los Palinuros salir de ese perpetuo juego de dobles que es él mismo, que son ellos mismos?

3.3. Molkas, el “discurso grotesco-estudiantil” y otros dobles de Palinuro

Para Bajtín, la única manera de restaurar la multiplicidad — la unidad— entre Uno y el Otro es su actualización en el cuerpo grotesco⁸³. El cuerpo grotesco es la posibilidad de restituir la identidad perdida entre los cuerpos, la posibilidad de ser Otro. Dice el teórico ruso: “Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*, uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo” (2002: 30). Sólo en el cuerpo grotesco, que vendría a ser la

⁸³ El problema en términos generales es rastreable, pues, hasta la filosofía eleática y el *Parménides* de Platón.

consumación del proceso de bicorporalidad, el individuo es efectivamente Otro. De este modo, todos los dobles mencionados hasta este momento y su carnavalización son el proceso mismo de formación del cuerpo grotesco de Palinuro en la novela. Dicho cuerpo grotesco será llevado al límite bajo una nueva imagen en la que coexisten todas esas identidades plurales, pero antes de pasar a ella se señalarán brevemente otros dobles de Palinuro junto a sus discursos: Molkas, Fabricio, el abuelo Francisco y los guías de Palinuro por la última de las islas imaginarias y por la agencia de publicidad son sólo algunos de ellos.

Los primeros dobles son Molkas y Fabricio. Más allá de lo que Palinuro heredó de cada uno de ellos —de Molkas, la vulgaridad, y de Fabricio el provinciano, la retórica—, el indicio más evidente de su naturaleza dual ocurre en el capítulo III, “Mi primer encuentro con Palinuro”. Ahí, después de que Palinuro-personaje realiza la analogía de la profesión médica con el arqueólogo, se interrumpe para introducir a sus amigos-dobles:

Palinuro se encaminó al baúl, sacó una fotografía y la contempló a contraluz.

“Hablando de jeroglíficos, pienso que el médico, ante una radiografía, es el moderno Champolión que descifra las piedras color de rosa de la vesícula. Mira: esto que ves en la foto no es, desde luego, la vesícula, aunque esté tan amarillo. Es mi amigo Fabricio, que en realidad es muy blanco: el amarillo es culpa del revelado. Fabricio, que lee en secreto los libro de Havelock Ellis y las novelas de Vargas Vila, tiene como ves toda la facha de asténico: tórax delgado, piernas largas, nariz prominente. Esto otro no es el hígado, sino mi amigo Molkas, que como contraste es un pícnico, el cabrón, chaparro, cuadrado, de cuello corto” (b): 52).

Por la cantidad de metáforas encadenadas, este párrafo funciona como alegoría. Se trata de una fotografía que muestra, por lo que se enuncia, una vesícula y un hígado: ¿de quién? quizá del mismo Palinuro; o bien, vista a contraluz, a Fabricio y a Molkas. El doble sentido es recalcado aprovechando la metáfora cruzada con el médico-arqueólogo, indicando que tiene que ser vista como una radiografía. La vesícula es responsable de la bilis y, desde

Hipócrates, responsable de dos de los principales humores, el colérico y el melancólico; el hígado, por su parte, no sólo es el responsable de procesar las bebidas alcohólicas, sino que era el responsable de los humores sanguíneos. Su puede, entonces, sugerir cada uno de estos órganos como símbolo de cada doble⁸⁴.

Molkas y Fabricio son, pues, nuevos dobles de Palinuro, y son los amigos de parranda de Palinuro-personaje, los amigos que le presenta a Palinuro-narrador. Todos los capítulos en los que aparecen Molkas y Fabricio son narrados por Palinuro-narrador, y su discurso ocurre por medio del discurso indirecto libre del mismo o bien, por medio del discurso directo de los personajes en los diálogos. Se trata, en realidad, de la hipérbole de las situaciones que desencadena Palinuro-personaje. Dada su importancia para el presente ensayo, el análisis se centrará en el discurso de Molkas.

El “discurso grotesco-estudiantil” de Molkas es el complemento del “discurso médico-estudiantil” de Palinuro-personaje, que en su análisis mostró elementos grotescos de índole paródica y curativa, tales como el lenguaje de plaza pública, las imágenes del banquete y las imágenes escatológicas. El mismo lenguaje de la plaza pública es utilizado por ambos, y los refranes, juegos de palabras e imprecaciones abundan en su discurso. Sin embargo, las isotopías en torno a las imágenes cambian sensiblemente, y Molkas continúa dando forma al discurso del cuerpo grotesco que cura por medio de la risa. Recuérdese, al respecto, una de sus principales características según Bajtín:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a

⁸⁴ Otro ejemplo de la naturaleza de sosia de Molkas ocurre en el capítulo en donde Walter se encuentra con Palinuro en La Española, y donde alternativamente Walter se transforma en Molkas y viceversa (b): 304).

través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (2002, 29-30).

El discurso de Molkas⁸⁵ es un discurso esencialmente fálico, pero que en los dos primeros capítulos en donde interviene hace referencia especial al semen y a la leche materna, es decir, hay un juego entre su nombre y los fluidos por excelencia de la vida. En el capítulo de “En nombre de la ciencia”, Molkas, a modo de confesión, comienza a hablar sobre la masturbación, ejecutada, según él, con pretendidos fines científicos, cuyo objetivo es la comprobación de si su semen contiene, o no, espermatozoides. En el capítulo se hace recuento histórico de comentarios y experimentos en torno al semen y a la masturbación, desde Hipócrates y Santo Tomás hasta Kant y Freud, y donde la analogía alcanza incluso a la divinidad y se pregunta si la Vía Láctea no será producto de una masturbación de Dios⁸⁶: el semen es, por supuesto, el simiente, y entre sus muchos nombres en la plaza pública se le conoce como leche, lo que permite el juego de palabras con el nombre de nuestra galaxia.

Este juego con la leche-simiente toma el papel central en el siguiente capítulo, “Más confesiones: la buena y la mala leche de Molkas”, donde el personaje confiesa su fijación con el pecho de las mujeres, retomando, así, otro de los órganos genitales tan caros al cuerpo grotesco. Esta fijación tiene su origen, al decir de Molkas, en que su madre carecía

⁸⁵ El origen del nombre de este personaje acepta diversas hipótesis. Si bien Molkas era palabra utilizada en la plaza pública para designar simplemente a Alguien, también se puede considerar la dilogía con la palabra inglesa *milk*, que designa la leche, y a partir de la cual Walter le da un nuevo apodo a Molkas: “*Milkas de Lecherous*” (b): 317). La homofonía es extensiva al vocablo ruso, Molokó, que también significa leche, y podría abarcar un juego de palabras entre ambos idiomas de Anthony Burgess en *The Clockwork Orange* a partir del Nadsat, el idioma que habla Alex, que además de inglés y ruso utiliza la jerga *cockney*: Korova Milk Bar, que se traduciría como Bar de la leche de vaca.

⁸⁶ La referencia parece ser a la cosmogonía egipcia, para la que el mundo se formó a partir de la eyaculación de Atum. Sin embargo, también podría ser una analogía paródica de la explicación mitológica occidental: la Vía Láctea como producto de la leche de Juno (Hera), que brotó cuando le pusieron, mientras dormía, a Heracles.

de pezones, por lo que nunca pudo amamantarlo, lo que derivó en parafilia: Molkas sólo deviene itifálico imaginando el pecho de las mujeres. Por esta razón comienza la búsqueda de una prostituta que le permita tocar y amamantarse de sus senos: el primer encuentro sexual de Molkas es con una prostituta de las Vizcaínas, que hace de Molkas un niño y que le permite, valga la redundancia, amamantarse de sus senos mientras ella lo masturba, hasta que Molkas alcanza el orgasmo: “Cuando se levantó, el esperma y los dos hilos de leche confluían en el ombligo de la mujer, como en el centro del Edén” (b): 313): se trata de la confluencia de los líquidos genitales, el masculino y el femenino, el simiente y el alimento infantil.

Este capítulo conjuga, pues, los genitales femeninos y la leche materna con la comida y la bebida, llevándola hasta una hipérbole donde los principales elementos del cuerpo grotesco cobran preponderancia absoluta⁸⁷. Si bien los análisis de Bajtín en la *Cultura Popular* están centrados en la orina y los excrementos, perfectamente se puede aceptar que el tópico de la masturbación, el semen y la leche materna —todos ellos son acciones y productos de los genitales—, tienen en *PM* el mismo origen, tradición y cosmovisión:

Rebajan y degradan por un lado, y dan a luz y renuevan por otro: son a la vez benditos y humillantes, la muerte y el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas. Al mismo tiempo, estas imágenes están estrechamente asociadas a la risa (2002: 136-137).

¿Y cómo están asociadas a la muerte el semen y la leche materna en estos capítulos? El semen de la masturbación es una vida desperdiciada, mientras que la prostituta deja de amamantar a su hijo, que chilla de hambre, para amamantar a Molkas. En ambos capítulos,

⁸⁷ Este capítulo recuerda el capítulo IV del primer libro de *Pantagruel*, donde el gigante mama de las ubres de una de sus vacas e inmediatamente después le “come las dos tetas”.

pues, lo divino es rebajado a los genitales de Molkas, que son el origen de la Vía Láctea y del Edén, alternativamente. Luego, el cuerpo de la prostituta, un cuerpo mercantil puesto en venta, es redimido por medio del placer y la risa.

Otro de los capítulos donde el discurso fálico de Molkas cobra importancia es “La Priapíada”, donde la contradicción entre la vida y la muerte dan un paso hacia su solución paródica en la figura del falo. Como su nombre lo indica, se trata de un par de aventuras en honor a Príapo, dios griego de la fertilidad y representado desde la Antigüedad con un pene gigante, por lo que dichas aventuras podrían considerarse como una festividad en honor al dios⁸⁸. Molkas es el personaje que incita a ellas, que consisten en coser los penes cortados a distintos cadáveres —y conseguidos por Caronte— a la bragueta del pantalón de cada uno de los tres amigos y salir a exhibir ese miembro. El acto exhibicionista lo realizan dos veces, una primera en El Palacio de Hierro, y una segunda en la cantina La española frente al vendedor de billetes de lotería manco, el organillero y el general del ojo de vidrio.

En la primera exhibición se asiste a la parodia del “discurso religioso”, pues desde que Molkas llega con los falos al cuarto de la Plaza de Santo Domingo inicia “la repartición milagrosa de las vergas”, que parodia, sin lugar a dudas, la multiplicación de los peces y la repartición del pan por parte de Cristo. Esta parodia se sigue construyendo con distintas referencias religiosas, como cuando Fabricio y Palinuro evitan la ascensión de Molkas en cuerpo y alma, o cuando Molkas se golpea el pecho tres veces como King Kong y “tres

⁸⁸ Recuérdese la importancia de la cultura estudiantil en el desarrollo de la cultura popular. “Las parodias, disfraces, y bufonadas escolares escritas en latín, o en lengua vulgar, revelan un parentesco y una similitud interna con las formas típicas de la plaza pública. Numerosos festejos estudiantiles se desarrollaban en las plazas. Durante la estancia de Rabelais en Montpellier, los estudiantes organizaban durante el día de Reyes procesiones carnavalescas y bailes públicos y a menudo, representan moralejas y farsas *fuera de la universidad*” (2002: 141). Las aventuras que siguen perfectamente podrían considerarse parte de la cultura popular.

veces se abrió el abrigo y enseñó tres veces la pinga del muerto que desde luego tres veces pareció la suya propia” (b): 461-462), donde la parodia se realiza directamente sobre el “Yo confieso” y los tres golpes de pecho que acompañan la oración. El falo rebaja y degrada el discurso religioso pero también lo renueva, lo llena de vida y lo resignifica privándolo de su carácter divino y materializándolo⁸⁹. Esta parodia llegará al clímax en la cantina, cuando los muchachos comparan en diversas ocasiones sus falos con serpientes, la encarnación del mal según la Biblia, pero la encarnación del libre albedrío desde una lectura literal: el falo, en *PM*, entonces, como encarnación del libre albedrío.

En el segundo acto exhibicionista la parodia se efectúa, en primer término, sobre la creencia popular de que el tamaño del órgano simboliza el poder, sin embargo, su objetivo principal es el “discurso hegemónico-necropolítico”, encarnado por el general del ojo de vidrio —se recordará, uno de los repesores de la Plaza de las Tres Culturas—. El contenido del discurso que acompaña la exhibición de los falos es, entonces, el de la longitud desproporcionada del miembro de cada uno de los tres amigos, y el general pretenderá competir contra ellos en el mismo terreno. No se trata de una competencia de virilidad, sino de la subversión paródica de la muerte por la vida por medio de la broma grotesca estudiantil. El general será ridiculizado desde el momento mismo en el que intenta intervenir, y su virilidad es puesta en entredicho por uno de los amigos, que le espeta: “Vamos, general: usted cree todavía en la resurrección de la carne” (b): 470). Después, los amigos apuestan con el general, a lo que sigue una descripción verbal paródica del tamaño del falo de cada quien, para que luego los amigos terminen por engañar al general: Molkas dice que su falo es tan grande que le cuelga por la pierna, y se levanta el pantalón para

⁸⁹ ¿Hace falta recordar al monje de *Gargantúa* que utiliza el mástil de la cruz para empalar a los enemigos de Grandgousier? (2007, 156-164).

mostrar su miembro falso; Palinuro lo hace enseñándolo por el pecho de la camisa y Fabricio por la manga de la misma. “El asombro del general fue tan grande que su ojo cayó al suelo, se hizo pedazos y liberó una visión artificial del mundo” (b): 473): se trata, entonces, de la hipérbole paródica del “discurso de lo inferior corporal” que termina por subvertir el discurso del general. No sólo expone y termina con la visión artificial de dicho discurso, sino que lo ridiculiza y lo resignifica.

Además de estos capítulos, cabe resaltar la aparición de Molkas y Fabricio —y del “discurso grotesco-estudiantil”— en la narración que relata la visita a la Cueva de Caronte —el descenso a los infiernos de Palinuro—, analizada con anterioridad, y en el capítulo de “Una misa en tecnicolor”, que se revisará más adelante.

Otro de los dobles de Palinuro es el abuelo Francisco. El indicio que permite dicha afirmación ocurre en el último capítulo, cuando Palinuro-narrador está contando sobre el aviso de que Palinuro-personaje estaba por nacer, pero su voz narrativa es sustituida por la del abuelo Francisco:

de modo que el exdiputado 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 (b): 644).

Este cambio de narrador supone un cambio de identidad, lo que le permite a Palinuro-narrador cambiar la acción: ya no se trata del aviso de que está por nacer, sino de quiénes llegarán a verlo nacer. El mismo Palinuro-abuelo-Francisco comienza a enumerar a los que observarán el nacimiento de Palinuro, incluidos el mismo Palinuro y: “Y yo, tu abuelo, abuelísimo Francisco, te dije: Ven, ven conmigo y vamos a montarnos en el chorro de una botella de champaña para que veas” (b): 644). Y apenas un párrafo más adelante, enfatiza el cambio de identidad: “Me vi, en el espejo, más abuelo que nunca”. Será, pues, el abuelo

Francisco quien concluya la narración de la novela. ¿Qué significa este último cambio de identidad? No es un pretexto para que Palinuro asista a su propio nacimiento, pues morir es la posibilidad misma de ese nacimiento, es, como ya se señaló, la condición misma de la bicorporalidad. Se trata, más bien, de afirmar que toda descendencia no es otra cosa que la creación misma de dobles (también, por supuesto, paródicos).

El abuelo, al igual que el propio Palinuro-narrador, Palinuro-personaje y Walter, tiene su propia especificidad estilístico-discursiva. Este discurso podría ser nombrado como el “discurso familiar” del abuelo Francisco, en el que la familia se perpetúa por medio de las generaciones: se trata de la muerte del viejo mundo y el nacimiento del nuevo, la regeneración sin la cual es imposible entender la cultura carnavalizada y el cuerpo grotesco:

La primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja —se acentúa la proximidad al vientre y a la tumba—. Pero en sus límites, los dos cuerpos se funden en uno solo [...] Vejez y juventud, belleza y deformidad, muerte y nacimiento se fusionan muy a menudo en una figura de doble rostro” (Bajtín, 2002: 30, 257).

La vejez del abuelo Francisco y la tierna infancia de Palinuro son ejemplos del cuerpo imperfecto, el cuerpo en constante estado de metamorfosis, el cuerpo que siente el paso del tiempo, el paso de lo antiguo a lo nuevo, principio y fin de la vida, fundamental en el sistema de imágenes grotescas: se trata del abuelo Francisco rejuvenecido en Palinuro, la vejez renaciendo en la juventud.

Ahora bien, la vejez del abuelo Francisco sólo cumple esa función regenerativa en tanto doble de Palinuro. Sin embargo, dicha vejez también cumple con otro discurso, paródico de la Revolución: se trata del cuerpo revolucionario viejo, cansado, desgastado y lisiado: se trata del cuerpo revolucionario moribundo de los años sesenta en México. Y no sólo se trata de la Revolución venida a menos, sino de un cuerpo al que se debe arrastrar por una silla de ruedas debido al balazo recibido en la pierna y la posterior caída de la caja

registradora sobre ella: la Revolución en silla de ruedas. Esta minusvalía funciona, también, como puente y complemento al “discurso del cuerpo mutilado” del primo Walter que cuenta con la mano de Obregón, y no en balde se afirma que el abuelo Francisco pudo haber perdido la pierna: son los restos de la Revolución y del “discurso revolucionario”.

Y al igual que Palinuro y el resto de dobles, el abuelo Francisco cuenta al menos con tres dobles, que no son otros que él mismo en distintas etapas de su vida. En el capítulo II, mientras conversa con Palinuro, este le pregunta qué guarda en su ropero. El abuelo le contesta:

En mi ropero hay tres soldados que están escondidos desde los tiempos de la Revolución, desde antes que Venustiano Carranza fuera asesinado en Tlaxcalantongo. Uno es un capitán muy joven, casi un muchacho. Tiene un uniforme verde olivo agujereado en una pierna del pantalón, y en el hombro los zarpazos de oro que ganó en el Pacto de la Ciudadela. El otro es un mayor que se encontró una estrella en los flancos anaranjados de el Rellano y se la puso en la gorra con el permiso de mi general Villa. El tercero es un coronel, algo viejo y muy flaco, que guardó como recuerdo su fusil Rexer y después se retiró del ejército para dedicarse sólo a la política. Por la noche, cuando todos están dormidos, yo abro la puerta del ropero para que salgan (b): 32-33).

Como ya se dijo, los dobles no necesitan ser un Palinuro muerto y uno vivo, o el desdoblamiento de la conciencia, los dobles para ser dobles simplemente necesitan haberse sucedido en el tiempo como diversas identidades de un solo cuerpo que los agrupa y coexistir en el presente. En este caso, la parodia parte de la canción de El ropero, de Gabilondo Soler (Cri-Cri), para afirmar que se guarda no sólo a sí mismo y a sus dobles, sino a la Revolución, una Revolución que solo yace escondida. Así pues, los dobles paródicos son un hecho que pertenece no sólo a Palinuro-narrador, a Palinuro-personaje o a Walter, sino también al abuelo Francisco en tanto doble de Palinuro: es un rasgo propio de

todo el mundo, de las generaciones precedentes y las subsiguientes. Todo el mundo es siempre otro, el yo es siempre otro⁹⁰.

Otro doble paródico es el guía del capítulo XVIII, “La última de las Islas Imaginarias”. Pero ya no se trata de un doble objetivado, como es el caso de los analizados hasta ahora, sino de un doble onírico. El recorrido que hace Palinuro en dicho capítulo es postulado como un sueño, donde la función del guía es la misma que la de la sibila con Eneas, guiar a Palinuro a lo largo de su camino. Este doble se hace explícito por medio de Palinuro-personaje durante su primer encuentro con Palinuro-narrador, cuando, después de que Palinuro-narrador le dice que nunca se ha acostado con otra mujer que no sea Estefanía, le contesta.

¡Ah, qué me has dicho! Hoy mismo entrarás conmigo en el reino de los burdeles. Acabo de decidir, en este segundo, convertirme en el hierofante, en el mistagogo que te iniciará en los misterios no sólo de la Medicina, sino también de la vida airada. ¡Lo juro por Apolo Médico, por Esculapio, por Higea y Panacea! —gritó señalando el Juramento de Hipócrates colgado en la pared, y me tomó de la mano—. Te conduciré por las casas de los enfermos y por los hospitales de ultramar (b): 47).

⁹⁰ Lo mismo sucede, por ejemplo, con Fabricio y con Molkas, que son dobles de Palinuro, pero también son dobles y máscaras de la *Commedia dell'arte* en plena novela. Así lo afirma Palinuro-narrador en el capítulo de “Más confesiones”, cuando se pregunta por la obsesión de Molkas con los senos de las mujeres: “En el camino de la *commedia dell'Arte*, Fabricio no era, contra lo que podría suponerse, ninguna Isabella disfrazada y sí un Scaramouche que la rara vez que abría la boca fascinaba a su público con sus aventuras fantásticas. [...] Y Palinuro, ¿quién más podía ser sino un Arlequín, y no sólo porque el primo Walter le regaló el famoso chaleco de rombos de colores, sino también por la manera en que aparecía o desaparecía en la vida de los demás siempre en forma inesperada y repentina. [...]. Y efectivamente, muy pronto los dos amigos conocieron el porqué de la obsesión del malvado Brighella en relación con los senos” (b): 309) La mezcla de planos entre novela y *commedia* termina por acrecentar el juego de los dobles paródicos y las identidades: Fabricio-Scaramouche-Palinuro-narrador, Palinuro-personaje-Arlequín-Walter y Molkas-Brighella son máscaras que disfrazan a los personajes de la *commedia dell'arte* y, al mismo tiempo, a los personajes de la *commedia dell'arte* que encarnan a estos dobles.

La referencia al capítulo XVIII, “La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos”, es clara, y además evidencia el origen de ese capítulo al interior de la novela, el “Pregón de los hospitales”, un apartado del libro *Los hospitales de Ultramar*, de Álvaro Mutis⁹¹.

En este caso, la especificidad estilístico-discursiva del guía podría denominarse “discurso patológico”. La isla o esta casa de enfermos, que en última instancia es el mundo, consta de diversos pabellones donde el guía le muestra a Palinuro distintos pacientes en los que sus padecimientos transforman el cuerpo en algo que aparentemente rompe con su propia naturaleza, y que en ocasiones los lleva a un juego que enfatiza la pluralidad de identidades. En el Pabellón Acústico, por ejemplo, hay una mujer con una voz bitonal, en la que cada voz se enamora una de otra; en el siguiente Pabellón, llamado irónicamente Óptico, la piel cobra coloraciones distintas —lengua amarilla, placas blancas, tejido verdoso en la cara, etc.—, según la enfermedad del paciente; en el Pabellón cinético, el guía le muestra a Palinuro un enfermo que se encuentra encerrado en su propio cuerpo y que trata de escapar de él. El guía, pues, al igual que los otros dobles de Palinuro, tiene su propia identidad discursiva.

Finalmente, este doble afirma, y describe brevemente, el desdoblamiento infinito del mismo Palinuro. Eso ocurre mientras el subdirector médico del hospital y Palinuro recorren el ya mencionado Pabellón cinético, dedicado a locos, afásicos, delirantes y maníacos. Después de encontrarse con un paciente que se encuentra encerrado en su propio cuerpo y que cada día intenta salir de ahí, el subdirector cuenta un sueño donde él no era él, al tiempo que le presenta a Palinuro una paciente que padece la ilusión del Sosias. En el

⁹¹ En una metarreflexión que funciona también como indicio de identidad, el guía le dice a Palinuro: “Pero le recuerdo que por una vez, al menos, nuestro juego es obvio y que por lo mismo tengo distintos nombres” (b): 392).

sueño, el subdirector había recogido un ramo de margaritas que se dispone a darle a la paciente, que no lo reconoce y niega que sea él mismo el subdirector, a lo que éste contesta:

¿Cómo? ¿Dice usted que soy el doble del doble? Quizás tenga razón. Nunca somos lo que fuimos ayer, doctor, nunca seremos mañana los mismos de hoy... Y la vida se nos pasa imitándonos a nosotros mismos y tratando, como Kafka, de solucionar el enigma de nuestra propia identidad (b): 417).

Todo yo no es más un doble de sí mismo, de sus propios dobles, y la identidad consiste, al menos hasta este momento, en la imitación por parte de uno mismo de sus propios dobles, en la definición de uno mismo a partir del Otro en tanto condición existencial. Todos, pues, como ya se había señalado, son dobles de dobles.

El último de los dobles que se señalarán es el guía del capítulo XI, “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias”, que constituye otro doble de doble: de Palinuro y del guía. Se sabe que es un doble porque se trata del mismo sueño solo que anterior en el tiempo, y la función del personaje es exactamente la misma que la del anterior, guiar a Palinuro en su recorrido. El gerente-guía de la agencia de publicidad —que es acompañado por Estefanía— habla en la novela con la misma construcción sintáctica que el narrador. Palinuro-narrador está contando los aprendizajes de Palinuro-publicista en la agencia, y dice:

sino que también le revelaron los misterios de la Isla: pues para evitar que la competencia bautizara a sus productos con los nombres más bellos, inteligentes, sugestivos, fantásticos, morales, absurdos, ingenuos o macabros —le explicó el guía a Palinuro—, en esta isla hemos registrado todas las palabras de cuanto idioma se habla en la tierra: todos los sustantivos, los adjetivos, los artículos, los adverbios, de manera que nadie, sino nosotros hoy y nunca más, podamos llamar a un automóvil *El Bellamente*, o a una mostaza *La indivisible* (b): 208).

Ambos comparten, pues, la misma construcción sintáctica, el mismo enunciado, el mismo sentido del humor y, sobre todo, el mismo estilo. Se trata exactamente de la misma voz. Lo único que diferencia a uno de otro es el acotamiento indicado por los guiones, que señala el

cambio de narrador. Éste será el procedimiento a lo largo de todo el capítulo. La gran diferencia radica en el discurso del guía, que es de orden publicitario.

No hace falta recordar, como ya se señaló, que si la bicorporalidad es la condición existencial de los dobles entre Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, lo mismo se puede afirmar del resto de dobles y de sus propios dobles. Ahora bien, este juego de dobles que tiende al infinito tiene una contraparte que le permite ser, efectivamente, dos cuerpos en uno: la identidad posible de Palinuro. Como ya se señaló, esta figura será la del cuerpo grotesco, pero para alcanzar dicha identidad, Palinuro formará una nueva figura muy particular: la imagen del andrógino. Se intentará demostrar, pues, cómo el cuerpo de Palinuro es uno sólo donde todos sus dobles e identidades interactúan bajo una sola forma de identidad.

CAPÍTULO 4.

Andrógino, cuerpo grotesco y cuerpo cósmico

4.1. Palinuro y Estefanía: la imagen del andrógino

Como se ha demostrado, todos los dobles de *PM* participan de este proceso de bicorporalidad: se trata de una novela en constante movimiento, en formación constante del cuerpo grotesco. Este proceso será llevado hasta sus últimas consecuencias en una nueva imagen que, como se intentará mostrar, es el camino hacia la realización del cuerpo grotesco: el andrógino. Se trata de la conformación de una identidad individual, total, de la hipérbole del proceso de bicorporalidad, del tránsito a un tercer cuerpo que supone a los otros dos.

La imagen del andrógino era fundamental en la cultura popular; Bajtín resalta en el capítulo de “La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes”, que “la tendencia a la dualidad de los cuerpos se afirma en todo lugar” (2002: 290). Se trata de un enunciado que abarca lo mismo a los dobles que al andrógino, pues inmediatamente realiza la única mención de la figura del andrógino en toda la obra: el “andrógino gozaba de un favor excepcional en la época de Rabelais” (2002: 291), y cita como ejemplo el capítulo VIII de *Gargantúa*, “Cómo vistieron a Gargantúa”:

Como enseña traía en la gorra una placa de oro, cuyo peso era de sesenta y ocho marcos, en la que, tachonada de esmaltes, se veía una figura humana de dos cabezas, encaradas una a la otra, con cuatro brazos, cuatro pies y dos posaderas; tal y como dice Platón en el *Symposium* (2002: 290-291)⁹².

⁹² La edición de *Gargantúa* al alcance dice: “Llevaba por escarapela, en una lámina de oro de sesenta y ocho marcos de peso, una figura de esmalte en la que aparecía el dibujo de un cuerpo

Aunque se trata del ejemplo “más directo y sin rodeos” del andrógino y la bicorporalidad, Bajtín no profundizará en esta figura. Sin embargo, basta su señalamiento de la tendencia dual de los cuerpos y la paráfrasis que hace Rabelais del andrógino platónico para partir de ahí y demostrar que se trata de un momento constitutivo del cuerpo grotesco y de todo el proceso de carnavalización del cuerpo en *PM*.

Antes de abordar esta imagen en la novela, vale la pena recordar el mito como es contado en *El banquete*, tal como es enunciado por el personaje de Aristófanes. Después de describir a ese hombre mítico y sus características, Aristófanes cuenta —atribuyendo a Homero el mito— que dos de estos hombres, Efialtes y Oto, intentaron escalar al cielo para atacar a los dioses; Zeus, para no verse amenazado por el poder de este hombre mítico, pero también para no eliminarlo por completo y perder su favor y hecatombes, decide cortarlo en dos. El corte no es del todo satisfactorio, pues las mitades comienzan a perecer, por lo que Zeus decide poner los genitales adelante para que al encontrarse puedan procrear. Después de unas cuantas circunstancias más, el discurso concluye contando qué sucede cuando se encuentran dos mitades originarias: “Lo que se anhelaba desde hacía tiempo, es decir, unirse y fundirse con el amado y llegar a ser uno solo de dos que eran. Pues la causa de esto es que nuestra antigua naturaleza era esa que se ha dicho y éramos un todo” (Platón, 2008: 86-87). Se afirma, pues, la búsqueda de la unidad originaria como un motivo fundamental entre los amantes: esta búsqueda de la unidad perdida no es asunto menor en *PM*. No se trata de un desdoblamiento que aspira a un reencuentro, sino de dos mitades distintas que eran parte de una unidad: se trata de una diferencia sutil pero importante, pues al no ser

humano con dos cabezas, una vuelta hacia la otra, cuatro brazos, cuatro pies y dos culos, tal como dice Platón *in Symposio* que era la naturaleza humana en su mítico comienzo” (2007: 77).

desdoblamientos no se trata de reflejos narcisistas, sino de mitades distintas, cada una con sus propias características. Palinuro y Estefanía representan esas dos mitades de una unidad perdida. El análisis de la figura comenzará con esa mitad que es Estefanía.

De entre todos los discursos que enuncia Palinuro-narrador, quizá el más importante es sobre Estefanía.⁹³ Se habla de ella casi en toda la novela, y se puede afirmar que es la principal isotopía de la misma. Palinuro-narrador habla de ella casi siempre en tercera persona, o en ocasiones, como en los capítulos de “Mi primer encuentro” y “Unas palabras sobre Estefanía”, ella es la interlocutora a la que se dirige Palinuro-narrador mientras le cuenta qué les dijo de y sobre ella, en la cantina Pepes, al general con el ojo de vidrio, al organillero, al vendedor de billetes de lotería y a Palinuro-personaje: es decir, se dirige a Estefanía para hablar sobre ella por medio de unos intermediarios. Al igual que el resto de dobles, Estefanía también enuncia desde el discurso indirecto libre y desde el discurso directo en los pocos diálogos que tiene con Palinuro-narrador.

Estefanía es la prima de Palinuro, hija del tío Esteban y de la tía Lucrecia. Estefanía nació tan sólo veinte días antes que Palinuro y, al igual que Palinuro, en casa del abuelo Francisco, en la misma habitación: ambos compartieron en esa casa la infancia, a los habitantes y huéspedes de esa casa, “los rostros en el claroscuro de los nomeolvides” (b): 14), y las historias sobre la Medicina del tío Esteban, que a la postre decidió el destino de ambos. No está de más recordar la etimología de su nombre, que significa “coronada”, que a su vez es un derivado de Esteban, “el victorioso”⁹⁴. El mismo Palinuro-narrador hace un

⁹³ Hablando cuantitativamente, Palinuro-narrador dedica a Estefanía la mayor variedad de capítulos: II, IV, la mitad del VI, el VIII, la mitad del X, parte del XV, el XVI y el comienzo del XVII, el XIX, la mitad del XXI y la mitad del XXV, por no señalar todas las ocasiones que aparece en el resto de los capítulos.

⁹⁴ <http://etimologias.dechile.net/?Estefania>

énfasis en el nombre y en su importancia para Estefanía cuando don Próspero llega a la letra E de la enciclopedia: “Estefanía se enteró de que nadie, en la casa, tenía un nombre de tanta importancia, ni derivados de su nombre que fueran tantas cosas tan distintas ni tan bonitas” (b): 30). No hace falta mencionar la importancia de la coronación y el destronamiento en la cultura popular, analizada por Bajtín.

Palinuro-narrador elabora alrededor de Estefanía varias isotopías, y el capítulo IV, “Unas palabras sobre Estefanía”, es el pequeño muestrario que pone sobre la mesa los tópicos que se irán desarrollando en el resto de la novela: la infancia de su prima, el cuerpo de Estefanía, su trabajo como enfermera, las contradicciones de Estefanía, las relaciones sexuales que Palinuro-narrador sostiene con ella, la actualización del cuerpo grotesco, la relación de Estefanía con la escritura y las metáforas por medio de las cuales postulará el cuerpo cósmico. A este discurso sobre Estefanía se llamará “discurso erótico-grotesco”, puesto que es un discurso que a pesar de la variedad de tópicos, el hilo conductor es el cuerpo de Estefanía y el acto sexual con ella, siempre de índole grotesca.

Así pues, al igual que con el resto de personajes, el eje en torno a Estefanía será el cuerpo. Ya desde el segundo capítulo, cuando Estefanía comienza la metamorfosis de niña a mujer, el énfasis recae en éste. Después de que Palinuro-narrador señala la conciencia que Estefanía cobra sobre su nombre, a ella se suma la conciencia de su cuerpo:

Y esto se agregó, en mi prima, a la conciencia de su propia belleza, de esa belleza que ya en una época en que apenas comenzaban a insinuarse sus pechos apuntando hacia el oriente como pequeñas frutas amasadas poco a poco por el viento, y que no sólo en su cara y en sus ojos que eran dos turquesas contiguas, sino también en el resto de su cuerpo: en sus muslos, en las alas truncas de sus omóplatos y en su cuello de cisne que interrogaba a las almohadas (b): 30).

Así pues, la belleza de Estefanía, la conciencia de la belleza que Estefanía tiene de su propio cuerpo, es comparada desde el comienzo ya sea con las frutas como con un animal,

en este caso el cisne. El cuerpo de Estefanía rompe desde el principio los moldes clásicos de la belleza, y es presentado del mismo modo que el cuerpo de Palinuro-personaje o de Walter: como un conjunto de órganos que va de sus vísceras a su clítoris —sus órganos sexuales y los distintos nombres para nombrarlos—, como el conjunto de elementos que la componen, desde “los montoncitos de carbono” hasta los “cincuenta litros de oxígeno” (b): 78), o bien, como un conjunto asimétrico: “el rosado bronquio derecho más corto, más ancho y más vertical que el bronquio izquierdo” (b): 71). El cuerpo de Estefanía no es más que un agregado o una suma de partes asimétricas y dispares que funcionan y agrupan un cuerpo que en este caso será Estefanía.

Dentro de ese conjunto de órganos, hay uno sobre el que Palinuro-narrador pone mayor énfasis desde su primera mención: los ojos. El órgano es relevante por dos enunciados distintos. El primero es que se trata del órgano que condiciona la relación de Palinuro-narrador con la escritura: además de estudiante de Medicina, pintor, agente de publicidad, etc., Palinuro es escritor.

Sus ojos, esos ojos azules compuestos por una infinitud de partículas que así, señor general, señor billetero, así como las homeomerías de Anaxágoras contenían las semillas de todas las cosas existentes, así ellas encerraban el semen de todos mis poemas y escritos futuros (b): 75).

En este enunciado, los ojos de Estefanía son, literalmente, la fuente de fertilidad de aquello que escribe y escribirá Palinuro y, metaliterariamente, la metaescritura de la propia novela que es *PM*.

El segundo enunciado sobre los ojos de Estefanía, pero no por eso menos importante, es que estos son transformados, por una equivalencia ontológica, en la misma Plaza de Santo Domingo. Del mismo modo que hay un Palinuro-escritor en la novela,

también hay una Estefanía-escritora⁹⁵ que lo complementa, y será ella quien postule dicha equivalencia en el último capítulo, cuando se hace referencia explícita a la novela que escribe, y que alternativamente cambia de título en varias ocasiones: Los Ojos Azules de la Plaza de Santo Domingo, Las Plazas Azules de los Ojos del Domingo Santo, Los Domingos Azules de los Ojos de la Santa Plaza, Los Santos Azules de los Domingos de la Plaza de Ojos.

La equivalencia funciona por medio de la permutación sintáctica, donde la Plaza y los ojos cambian de lugar alternativamente en las frases, significando cosas distintas en cada una de ellas pero manteniendo esos dos elementos como intercambiables, como sinónimos. Este juego entre los ojos y la Plaza es hecho explícito por el mismo Palinuro-narrador, cuando le explica a un amigo que la insistencia en los ojos azules de Estefanía no es un prejuicio racial: “el azul había dejado de calificar a los ojos para calificar a la plaza” (b): 625). Ahora, la equivalencia funciona por medio del adjetivo, que califica a una y luego a otra. No es gratuito este énfasis en los ojos de Estefanía por parte de Palinuro-narrador: en el lenguaje de la plaza pública, los ojos son un sinónimo del ano. Sin más, recuérdese el capítulo de “El ojo universal”, analizado anteriormente, o bien, el famoso refrán-albur, “Echar un taco de ojo”⁹⁶.

⁹⁵ Esto es patente desde el capítulo IV, “Unas palabras sobre Estefanía”, después de que Palinuro describe su cuerpo y afirma que Estefanía era “igual a sí misma, fiel a su espejo diario [...] yo veía a mi prima en el centro de la alfombra de cuadros anaranjados y magenta, magenta y rojos, rojos y azules que pensaba, escribía, mordía la goma del lápiz, arrugaba las hojas y las hacía bolas [y que en ocasiones concebía] frases inmaculadas: El invierno es una salamandra, la mañana se levantó como una garza” (b): 72). La relación entre Estefanía y la escritura se retoma en varias ocasiones en la novela, pero es gracias a esta equivalencia en la que Estefanía-escritora cobra mayor importancia.

⁹⁶ Por lo demás, los ojos no son sólo la posibilidad de mirar el mundo que nos rodea sino, como se verá más adelante, de mirar a través del reflejo del Otro —tal como hace el mismo Palinuro-personaje a través de los ojos de Molkas, del cadáver de la mujer y de la propia Estefanía—.

El cuerpo de Estefanía, al igual que su propia conciencia —y de la misma manera que ocurre con Palinuro y con Walter—, también guía la pregunta sobre la identidad, pero, al igual que todos los personajes de la novela, Estefanía no puede alcanzar la identidad en sí misma: su identidad, al igual que la del resto de personajes, no es más que una suma de contradicciones:

Mi prima era una contradicción en carne viva: frágil y recia, la admirable; quebradiza y dura al mismo tiempo, la pérfida, como quedó el día y la noche en que le embarré mi esperma por todo su cuerpo: desmoronadiza, sí, casi etérea pero a la vez sólida y densa como una virgen de nieve forrada con celuloide de acero, la puta, o como una estatua de polen cubierta con leche vidriada, la inocente (b): 85).

La identidad de Estefanía no se puede nombrar a partir del cuerpo ni de la conciencia: solo será posible nombrarla por medio de la imagen del andrógino, es decir, desde su contraparte, Palinuro-narrador. Ya el capítulo II se postula esta identidad andrógina, cuando Palinuro-narrador cuenta qué compartió en la vida tanto con Estefanía como con Palinuro-personaje y quién fue el primero de los tres: “De aquí la confusión de Estefanía. De aquí también la confusión del mismo Palinuro, originada en las sobras de ese banquete platónico en que cada uno de los dos era ambos. [...] y yo mismo confundido sin saber quién fue primero: si tú, Estefanía, o yo, Palinuro” (b): 26). La referencia a la sobras del banquete platónico no deja lugar a dudas. Ya no se trata de un desdoblamiento, sino de la separación en dos de los que antes eran uno: Palinuro y Estefanía.

Una variante grotesca del mito es enunciada más adelante por el subdirector y guía en el quinto apartado de “La Última de las Islas Imaginarias”, en la cafetería y tienda de regalos-monstruos del Hospital. Se trata de un feto que el subdirector obsequia a Palinuro-onírico a modo de postre: “es un monstruo doble unido desde la boca hasta el ombligo, que simboliza el amor incestuoso al que se entregaron dos gemelos, varón y hembra, en el

propio vientre materno, y el consiguiente castigo a perpetuidad” (b): 403). Se trata de una doble alusión: por un lado, al andrógino mítico platónico desde la perspectiva fisiológica, es decir, de dos gemelos unidos y, por otro lado, al amor incestuoso de Palinuro y Estefanía⁹⁷.

Esta naturaleza individual se irá profundizando a lo largo de la novela. La característica más importante, tanto de Palinuro como de Estefanía, es su vocación y camino profesional: la Medicina, inspirada por las historias del tío Esteban. Ambos se dedican al cuidado y curación del cuerpo, pero Estefanía lo hace desde la enfermería y Palinuro desde la ciencia: la primera lo hace, por decirlo de algún modo, desde la práctica, mientras que el segundo desde el discurso, es decir, desde la teoría, pues nunca podrá llevarlo a la práctica dada su intolerancia al cuerpo. La característica principal de esta relación dual, precisamente, es que uno es la contraparte del otro. Son las dos caras de una moneda, el anverso y el reverso. A pesar de ser dos, por sus características uno complementa al otro, formando una unidad. Esta complementariedad es patente desde el momento de esa elección vocacional, de la causa que lleva a cada uno a elegir su profesión. Cuando Palinuro-narrador está contando los primeros contactos de Palinuro-personaje con la medicina, dice:

Durante esas mismas vacaciones que precedían al primer periodo escolar, Palinuro visitó también varios hospitales y descubrió que le sucedía exactamente lo contrario de lo que le pasaba a Estefanía. Ella no toleraba la mención de cosas desagradables, pero era capaz de entrar en contacto directo y diario con ellas. Él, en cambio, podía hablar de cualquier cosa: de sangre y heces, de tumores, de las orinas con el olor a pescado característico de algunas infecciones de bacterias *coli* (b): 88).

⁹⁷ Recuérdese en este sentido, que en el *Wilhelm Meister*, Mignon, el personaje hermafrodita, es producto del incesto entre Agustín —el arpista— y Sperata.

Se trata, pues, de la misma respuesta a estímulos distintos, pero también de estímulos distintos con un mismo origen o tema: Palinuro no tolera el cuerpo expuesto, por lo que se dedicará al estudio teórico del mismo, mientras que Estefanía no tolera la mención verbal del cuerpo expuesto, por lo que termina inclinándose por el cuerpo mismo.

A pesar de ser distintos mantienen la unidad complementándose uno a otro. Sucede lo mismo que con Walter: Palinuro traga palabras y él las escupe. Todo lo que sucede entre Palinuro-narrador y Estefanía es postulado como el complemento del otro: Palinuro-narrador no tarda en hacer patente que esto ocurre no sólo en términos profesionales, sino con todo en la vida. En el capítulo de “Estefanía en el país de las maravillas”, “Estefanía y Palinuro dormían y soñaban. Dormía Palinuro, soñaba Estefanía. Dormía Estefanía, soñaba Palinuro” (b): 38). Dormir y soñar son dos actos inseparables: es imposible soñar sin estar dormido, y ambos sólo pueden realizarlo uno mediante la acción del otro.

De la misma manera, en el capítulo de “La muerte de nuestro espejo”, para evitar el cansancio cuando descubren que están vivos,

Estefanía me peinaba en las mañanas y yo le deshacía las trenzas en la noche. Estefanía me rasuraba la barba y yo le rasuraba las axilas. Llegamos a mordernos, yo sus uñas, y ella las mías. A fumarnos, yo sus cigarros, y ella los míos. Yo adivinaba su pensamiento y hablaba por ella. Ella inventaba mis ambiciones y luchaba por ellas en la vida. Yo soñaba sus pesadillas y ella estudiaba mis libros. Yo le daba de comer en la boca y ella me daba de beber en los labios. Por último yo le evitaba el trabajo de acariciarse y la acariciaba de la cabeza a los pies. Y ella me evitaba el cansancio de odiarme a mí mismo, y me odiaba a todo lo largo del día (b): 158-159).

Estefanía y Palinuro-narrador se complementan desde el acto más burdo, como peinarse y rasurarse, pasando por los actos esenciales del cuerpo, como comer, hasta sus deseos más recónditos o las ideas que terminan de expresar uno por el otro. En última instancia, Palinuro-narrador nombra a Estefanía y Estefanía a Palinuro-narrador: en este sentido, Estefanía nombra a Palinuro literalmente, devela su identidad dual. En el capítulo

“Una historia, otras historias”, mientras Palinuro le explica que los adjetivos tardan en caer, y después de hacer nostalgia porque la casa de los abuelos no existe más, Estefanía le dice a Palinuro por medio del discurso directo.

“Lástima que ya no hay una casa donde se pueda poner una placa para decir que allí naciste — dijo Estefanía y tras una pausa agregó—: Aunque eso, realmente, no importa. Siempre habrá una calle en la cual poner un letrero que diga: ‘Por aquí pasó Palinuro’. Y pondremos placas en las cantinas, los restaurantes y los hoteles: ‘Aquí comió Palinuro, aquí bebió, aquí durmió aquí etcétera’. Y en los escusados, en los cines, en las playas y en el lugar donde mueras y en donde estés enterrado. Y así, si no eres famoso, de todas maneras lo serás...”

“Pero un momento —le dije... ¿Quién te ha dicho que yo soy Palinuro?”

“Si eres o no Palinuro, nadie lo va a saber cuando ustedes dos estén muertos”, me contestó (b): 445-446).

Estefanía, entonces, es el personaje que devela el juego narrativo entre Palinuro-narrador y Palinuro-personaje, es la única capaz de nombrar a los dos, la única que conoce el juego entre ambos. Esto será posible porque Estefanía también participa de esta naturaleza de sosia como el resto de los personajes, y tiene sus propios dobles, como el cadáver con el que Molkas comete necrofilia en el capítulo de “Una misa en tecnicolor” — el mismo cadáver al que Palinuro besa en “La Priapiada”—. Ella misma es un doble, en este caso, la encarnación de mamá Clementina (b): 328). Sin embargo, en esto se abundará más adelante.

Así pues, si el doble paródico permite independizar y objetivar dos partes distintas de un mismo cuerpo, y si la bicorporalidad establece una unión entre un cuerpo que muere y uno que nace en un solo cronotopo, el andrógino permite la unidad de dos cuerpos distintos en uno solo. En el caso de este último, la separación de los cuerpos es anterior en el tiempo, y después de dicha separación lo único que se plantea como objetivo es volver a la unidad. Estefanía es, entonces, la contraparte de Palinuro, el Otro cuerpo que en algún momento formó una unidad perdida y con la que se necesita reencontrar. Es así que esta

complementariedad identitaria alcanza su clímax, o mejor dicho, se realiza efectivamente, durante el acto sexual entre Estefanía y Palinuro: sólo durante el acto los dos cuerpos devienen uno efectivamente, un tercero, nuevo, que los agrupa a ambos. Pero antes de entrar a la formación del andrógino es preciso mostrar cómo el resto de los personajes participan de esta misma complementariedad.

En realidad, el juego en torno a la identidad que postula la novela es ese: la búsqueda de la unidad perdida no corresponde sólo a mitades separadas, sino a los mismos dobles. A los dobles paródicos y su coexistencia en el tiempo también corresponde la recuperación de una identidad perdida. La frase citada párrafos arriba de Palinuro-narrador en la que hace alusión a las sobras del banquete platónico, por el contexto en el que se encuentra, podría hacer referencia a la unidad perdida entre ambos Palinuros. Esta búsqueda de la identidad perdida no es sólo pertinente a la figura del andrógino. René Girard hizo de ésta uno de los núcleos de su teoría de los dobles. En su libro sobre Dostoievski, hablando específicamente de Goliadkin y su doble en *El doble*, dice:

Goliadkine, parfois, croit possible de faire la paix avec son double; l'enthousiasme, alors, le soulève; il imagine l'existence qu'il mènerait si l'esprit d'intrigue et la sagacité de cet être maléfique étaient à son service au lieu d'Être mobilisés contre lui. Il médite de fusionner avec ce double, de ne faire plus qu'un avec lui, de retrouver, en somme, son unité perdue (*Girard*, 1963: 17).

El contexto de la cita es otro al que aquí se presenta. Por un lado, Girard habla de la posibilidad de volver a ser uno con ese doble para sacar provecho del mismo; por otro, Girard resolverá la unidad de los dobles de Dostoievski en la figura misma de Dostoievski. En este caso, se trata únicamente de mostrar el hecho mismo, el afán de cada uno de estos dobles por volver a la unidad perdida, a esa identidad que no es otra que el mismo cuerpo

andrógino de Estefanía y Palinuro⁹⁸: si, como se demostró, la identidad de Palinuro es múltiple, bien se puede afirmar que ese retorno a la unidad perdida será, también, múltiple: es decir, regresar a esa unidad consiste en ser, de facto, Otro.

Esta unidad perdida, pues, no es idéntica a sí misma: es una unidad que siempre es Otro, una identidad en la que siempre se es Otro, incluido uno mismo, incluido el mismo Palinuro. Palinuro-narrador quiere regresar con esa unidad perdida que es Estefanía, pero Estefanía quiere regresar a esa unidad perdida que es Palinuro-narrador y, por extensión, Palinuro-narrador quiere regresar a esa unidad perdida que es Palinuro-personaje, y viceversa, y lo mismo sucede con Walter y con los distintos dobles de Palinuro y de Estefanía: se trata de un juego donde ser consiste en ser Otro, donde ser Otro consiste en ser esa unidad indivi-dual⁹⁹. El único cuerpo, sin embargo, que los agrupa a todos, es el cuerpo andrógino de Estefanía y Palinuro. Todos los dobles revisados hasta el momento muestran esa voluntad por ser-Otro pero que sólo es posible en la unidad disímil y distinta que es la imagen del andrógino. Un ejemplo explícito ocurre al comienzo del capítulo “Más confesiones”, cuando Palinuro-narrador se pregunta por la identidad de Molkas:

¿Quién era Molkas? [...]

No era, desde luego, una segunda versión que reprodujera los ocios deslumbrantes del primo Walter. Por mucho que la voluntad luchara, Molkas nunca podría tener el mismo chaleco de rombos y los mismos anteojos oscuros donde se ahogaban los palacios de Venecia y el café de Deux Magots, y ni aun cuando se echara mano de todas las posibilidades

⁹⁸ Al igual que Girard lo hace con Dostoievski, se puede afirmar que esa unidad perdida no es otra que el mismo Del Paso; sin embargo, como ya se mencionó, se trata de una afirmación que no concierne a las búsquedas de este análisis, y que por lo tanto, debe ser atribuida únicamente al proceso de escritura.

⁹⁹ El mismo Platón había puesto de manifiesto esta necesidad de encontrar la unidad perdida aunque no se tratara de la unidad originaria. “Nuestra raza sólo podría llegar a ser feliz si lleváramos a su culminación el amor y cada uno encontrara su propio amado, retornando a su antigua naturaleza. Y si esto es lo mejor, forzosamente en las circunstancias actuales, lo mejor ha de ser lo que esté más cerca de ello, esto es, encontrar un amado cuya naturaleza corresponda a nuestro carácter” (2008: 87-88).

cromáticas Molkas podía compararse a Fabricio, que para aquel entonces ya tenía un mundo medieval sobre los hombros y el talismán que su madre le había heredado (b): 303-304).

Se trata, pues, de la posibilidad de ser Otro, en este caso, Molkas buscando ser Walter o Fabricio, pero que se mantiene como el mismo Molkas, pero a su vez, los tres personajes son dobles de Palinuro. Todo el mundo necesita de su propio complemento en *PM*, y todo el mundo complementa a todo el mundo. Así lo hace saber Palinuro-narrador en el capítulo de “La erudición del primo Walter”, cuando cuenta cómo Walter fue adquiriendo su erudición en las pláticas del abuelo y sus amigos:

Y así se pasaban las tardes de los sábados el abuelo Francisco y sus amigos, que parecían completarse unos a otros porque el que no había ocupado un escaño verde en el Congreso había cabalgado al lado de su General Obregón y el que no era maestro venerable de una logia del Rito de York era un lector fiel de la enciclopedia, y también, por supuesto, porque el abuelo veía muy bien con el ojo izquierdo que era el que le faltaba al general que tenía un ojo de vidrio, y el general oía perfectamente con el oído derecho que era del que estaba sordo el ex diputado Fournier, y el ex diputado Fournier tenía completo y sano el brazo izquierdo que era el que le faltaba al billettero de la lotería, y el billettero podía reír o ponerse serio con el lado derecho de la cara, que era el que don Próspero tenía paralizado, y don Próspero, por último, caminaba sin ningún problema con la pierna derecha, que era la que tenía inservible el abuelo Francisco (b): 267).

El enunciado continúa hasta el punto en que se afirma que todo lo saben entre todos: se pasa del complemento entre los cuerpos de los personajes al complemento gnoseológico, donde el conocimiento es construido entre todos ellos. Recuérdese que, en última instancia, se trata de dobles del abuelo Francisco, que a su vez no es sino un doble de Palinuro, que sólo se conoce, a sí mismo, por medio de Estefanía.

Esta búsqueda por ser Otro es llevada al extremo por el mismo Palinuro-personaje, cuando se identifica y se ve a sí mismo en el cadáver sobre el que practica su primera autopsia. Esto sucede en el capítulo de “El Ojo Universal”, cuando Palinuro-narrador demuestra que Palinuro-personaje es incapaz de soportar cosas desagradables:

El cadáver, por una extraña coincidencia, era el de un muchacho que debió tener la edad y la estatura de Palinuro. Que debió quizás tener las ilusiones de Palinuro cuando estaba vivo. La coincidencia fue todavía más lejos: Palinuro descubrió que el color de la piel, los ojos y el pelo era similar al de los suyos. Y si el parecido de la nariz, la frente o la boca casi no existía, había sin embargo otras semejanzas que no se podían poner en duda: entre el corazón del muchacho, sus intestinos, sus huesos, su lengua y su vejiga, y el corazón, los intestinos, los huesos, la lengua y la vejiga de Palinuro no había ninguna diferencia notable (b): 91).

Un poco más adelante se afirma también que las manos, el cerebro, la médula espinal e incluso la aorta eran parecidas a las de Palinuro y, en la siguiente página, concluye: “Y no pudo dejar de imaginarse que el cuerpo del muchacho era el suyo” (b): 92). Si, como se ha demostrado, cada uno de los personajes de Palinuro en la novela son el mismo Palinuro, lo mismo puede decirse de este cadáver. Palinuro es también ese cadáver, el cadáver de uno de los estudiantes muertos durante las guardias, manifestaciones y emboscadas con que el gobierno reprimió el movimiento.

Walter será el encargado de afirmar la identidad de Palinuro y del cadáver en el capítulo de “La erudición”, cuando el primo discurre sobre el momento en el que comienza la muerte, es decir, cuando la vida deja de ser la vida de alguien, enuncia:

O cuando estás en la mesa de autopsias (¡y bien, aquí estás ya, sobre la plancha!¹⁰⁰) con el vientre vacío y la piel desprendida mostrando tus interioridades, o sea más parecido a uno de tus dibujos o a una de las figuras horrendas de Anna Marandí que a ti mismo. Sólo hasta entonces, cuando tu cuerpo comience a repartirse por el mundo porque así lo dispuso el destino o porque así lo quisiste tú y llevemos —lleve alguien— a enterrar tu corazón en una caja roja al jardín de la casa de tus abuelos y tu cerebro en una caja blanca bajo las losas de la Escuela de Medicina y tus pulmones en dos cajas celestes en la cumbre de una montaña y tus testículos en dos cajas negras como huevos de azabache en los basureros de la Plaza de las Tres Culturas: sólo hasta entonces la gente suele decir que tu vida fue esto o lo otro, lo de aquí o lo de más allá (b): 281).

¹⁰⁰ Intertexto a modo de cita, casi literal, del inicio del poema, “Ante un cadáver”, de Manuel Acuña: “¡Y bien! Aquí estás ya... sobre la plancha”. La referencia no es menor, recuérdese que Acuña ironiza sobre la ciencia y la necropsia: “Ella, que tiene la razón por lema, / y que en tus labios escuchar ansía / la augusta voz de la verdad suprema”. En cambio, Acuña opone a la ciencia, al igual que Del Paso, la inmortalidad material por medio de la creación literaria: “la materia, inmortal como la gloria / cambia de formas; pero nunca muere” (Campos, 2001: 16).

Palinuro es, pues, el mismo cadáver diseccionado por el maestro de anatomía, después de haber caído en las manifestaciones del 68. Palinuro observa diseccionar a Palinuro. Se trata del muerto que se observa a sí mismo. Palinuro en la vida y Palinuro en la muerte: de nuevo, se asiste a la disolución de esta supuesta contradicción vital por medio de la carnavalización literaria, por medio de este último doble. Al igual que Walter, Palinuro observa su propio cadáver, gracias a que en la novela muere en el capítulo de “Palinuro en la escalera” para renacer a la ficción en el último capítulo¹⁰¹.

Se deviene el cuerpo del Otro incluso en la muerte, pero es una muerte carnavalizada y que, como se demostrará, remite al individuo y los estudiantes a un cuerpo grotesco que nunca muere y se renueva constantemente. Así pues, si el asesinato es la negación del cuerpo del Otro, *PM* contrapone la afirmación del cuerpo del Otro como modo de existencia, su reconocimiento, y hará de este su fundamento construyendo el sistema figuras de la alteridad —dialógicas— analizado hasta el momento, y que terminará por conformar, como se señalará un poco más adelante, el cuerpo del movimiento estudiantil¹⁰².

¹⁰¹ Estefanía también afirma esta identidad en el epílogo de “Palinuro en la escalera”. Justo antes de que Palinuro-personaje muera, este le pregunta a Palinuro-narrador y a Estefanía dónde habían estado. Estefanía le dice que después del baile de disfraces fueron al anfiteatro de la antigua escuela de medicina a una disección que Caronte hizo para ellos. El muchacho diseccionado, un joven que parece estudiante y al que disfrazan de granadero, “estaba así, como estás tú, Palinuro, exactamente”. La frase connota, alternativamente, la posición en la que se encuentra Palinuro, ya tendido sobre su cama en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo a punto de morir, pero también connota el estado físico de Palinuro, recién golpeado por los policías y moribundo después de arrastrarse y ser arrastrado por Palinuro-narrador hasta ahí.

¹⁰² La empatía con el cadáver o el devenir-cadáver no es única de Palinuro y es extensiva al juego de dobles. Dice Palinuro-narrador hablando sobre su propia infancia: “y si la cara del abuelo, que Palinuro modeló en barro con sus propias manos, representaba no sólo al primer hombre muerto que había visto sino también a todos los hombres muertos que vería después en los anfiteatros, los pavimentos y los hospitales” (b): 291). Desde la óptica de este enunciado, el cadáver que deviene Palinuro es, también, el abuelo Francisco.

En todos los ejemplos señalados, se trata de variantes que giran sobre un mismo eje, afirmar la identidad múltiple. Si no se puede afirmar que hay individuos, si en realidad se trata de un solo cuerpo informe, de múltiples rostros cubierto de máscaras, vale la pena preguntarse, ¿qué clase de cuerpo es el de Palinuro, que es a un tiempo él, Estefanía, sus dobles, y los otros? Todas estas máscaras, todos estos dobles, son máscaras de un solo cuerpo plural y múltiple que en última instancia terminan por formar lo que se llamará cuerpo grotesco.

4.2. Andrógino, cuerpo grotesco y “discurso erótico-grotesco”

La figura del andrógino puede ser considerada una de las expresiones más perfectas del cuerpo grotesco. Se puede afirmar que es “el lugar donde *se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*” (Bajtín, 2002: 285). Se trata de un nuevo cuerpo formado por dos cuerpos, pero cuya realización efectiva sólo ocurre por medio del acto sexual. Sólo en este dos cuerpos devienen un tercero, nuevo, donde los cuerpos anteriores se funden. Así pues, la coexistencia entre la identidad y el devenir Otro sólo se alcanza por medio de la imagen del andrógino, efectiva sólo en las relaciones sexuales. A diferencia del discurso de Molka, donde se alcanza en lo inferior-material, aquí sucede únicamente en el contacto sexual. El acto sexual es el acto en el que los cuerpos unidos de Palinuro-narrador y Estefanía devienen uno solo, la perfecta imagen del andrógino: en *PM*, el acto sexual entre ambos es la cima del cuerpo y el discurso grotesco.

Sin embargo, las relaciones sexuales entre Palinuro-narrador y Estefanía no son como las relaciones sexuales normales —o eróticamente normales—, y el acto sexual será llevado hasta un extremo que será la cúspide del “discurso erótico-grotesco”: aquí la

penetración ocurre a través de todos los orificios y por medio de todas las excrecencias del cuerpo. Se trata, por supuesto, de una sexualidad textual, discursiva. Palinuro afirma el cuerpo grotesco, los dos cuerpos en uno que afirman el andrógino y esta nueva especie de bicorporalidad del cuerpo grotesco, por medio de la interrelación entre su pene y los orificios del cuerpo de Estefanía, tales como oídos, fosas nasales, vulva y ano. Así lo afirma Palinuro-narrador cuando penetra a Estefanía por el ano.

Y cuando al fin lancé mi chorro de esperma a las profundidades doradas de su intestino y saqué el miembro, empequeñecido y con los tatuajes marchitos, ella misma lo limpió con un clínex, porque a pesar de que se había puesto, la ingenua, una lavativa de agua de rosas para limpiar el recto de heces, mi pobre Mutinus Tutunus estaba bañado por una mezcla amarillenta y pegajosa como mermelada de mierda y piña (b): 84).

El cuerpo grotesco se afirma, en este caso, por el intercambio de fluidos, de semen y excrementos, por medio de la penetración de los orificios del cuerpo, que le permiten al cuerpo de Palinuro estar en contacto con las entrañas de Estefanía por medio del pene. Palinuro-narrador no sólo alcanza la más profunda interioridad de Estefanía, sino que también sale cubierto de una parte de ella, de sus excrecencias. Entre otros orificios, Palinuro-narrador penetra asimismo a Estefanía lo mismo por la fosa nasal izquierda que por el oído derecho¹⁰³.

Una de las principales características del cuerpo grotesco en general, y de *PM* en particular, es la fertilidad. En todas las penetraciones, Palinuro fecunda a Estefanía con sus espermatozoides, produciendo lo mismo lágrimas de espermatozoides, una Palas Atenea en la cabeza, o dejándola “sorda por unas horas”. Desde el capítulo IV, cuando Palinuro le

¹⁰³ La abyección, tal como la entiende Kristeva, podría ser considerada una nueva contribución al grotesco. Para ella, lo abyecto supera la distinción entre sujeto y objeto, y pretende regresar y fundir el cuerpo del sujeto con una materialidad originaria (Kristeva, 1988).

dice al general y al billetero de su relación con Estefanía, hace hincapié en la fertilidad de su propio semen. Después de derramarlo sobre su prima, dice:

Como si mi esperma fuera leche de burra egipcia, pomada de ónix, jarabe de nácar o una crema de belleza de ballena que penetrara y fecudara toda la piel de Estefanía.

Y mi prima quedó así [...]

Y como embarazada, la pobre, un millón de veces al mismo tiempo: una por cada uno de sus poros, una por cada uno de mis espermatozoides (b): 75).

El semen es, por supuesto, el simiente, la semilla por excelencia. Y en *PM*, la fertilidad se encuentra dada por el semen de Palinuro, que será la semilla de la vida. Pues bien, será el cuerpo grotesco bajo esta imagen andrógina y su fecundidad el que le permita a Palinuro enfrentar, al igual que Walter, las últimas cuestiones de la vida, más precisamente, la muerte: se trata de un enfrentamiento gracias al cual tanto el cuerpo grotesco como el “discurso erótico-grotesco” alcanzarán su formación plena y clímax.

Palinuro enfrenta la muerte tres veces: la primera es la muerte de mamá Clementina y el deseo de muerte que permea su relación con ella, la segunda es el aborto de su hijo con Estefanía, y la tercera y última será la solución a su propia muerte. En cada caso, Palinuro contrapone la vida a la muerte, siempre por medio de las relaciones sexuales desde la figura del andrógino y su principal característica, la fertilidad (huelga decir, una constante de la literatura carnalizada, rastreable, al menos, hasta el *Satiricón* de Petronio, y que Bajtín recuerda del siguiente modo: “El nacimiento y la muerte encarnan la abertura de la tierra y de su seno maternal” (2002: 296). Falta, por supuesto, analizar cómo lo hace en cada una de esas ocasiones.

Como quedó dicho, es consustancial a la imagen del andrógino, y esencial a la naturaleza del cuerpo grotesco en *PM*, la voluntad de ser Otro. Esta voluntad es de la misma importancia que la fertilidad misma, pues ella se encuentra en la base de dicha

fertilidad, y ni Palinuro-narrador, ni Estefanía, ni las relaciones sexuales que mantienen, se encuentran exentas de esta voluntad. En el caso de Estefanía, esto es patente en el capítulo de “Trabajos de amor perdidos”, después de que Walter le explica a Palinuro la única reencarnación posible de su madre. Dice Palinuro: “Estefanía llegó a la conclusión de que Walter estaba equivocado, y de que la forma de consolarme era muy simple: ella encarnaría a mamá Clementina. Para esto, para que yo viera a mi madre en mi prima, era necesario que Estefanía tuviera un hijo” (b): 328). Se afirma, pues, la voluntad de ser Otra de Estefanía, nada menos que mamá Clementina, al mismo tiempo que se afirma la vida frente a la muerte con el intento por engendrar una cría.

No es un asunto menor. El personaje de mamá Clementina está imbricado de muerte desde antes de su propia muerte. Así lo hace saber Palinuro-narrador hablando de sí mismo en tercera persona, cuando afirma que desde que era un niño sentía el deseo de ver morir a su propia madre: “La primera vez fue cuando mamá tenía el sueño liviano y Palinuro tenía seis años y como todo muchacho que respeta el delirio de sus fantasmas, tenía también el deseo de verla muerta, de verla en su caja negra” (b): 367). En realidad, toda la relación entre Palinuro y mamá Clementina está teñida de este impulso tanático, puesto que ella muere cuando él es un niño y es ella la que lo lleva a desear ser médico para salvarla de la muerte, para afirmar la vida. Estefanía, en tanto doble de mamá Clementina, puede ser considerada la redención a ese deseo, la contraparte vital a ese deseo de muerte y a la muerte misma.

Si Estefanía deviene mamá Clementina por medio de este embarazo, también deviene Otra junto a Palinuro-narrador gracias a la cría en gestación. Es precisamente el semen de Palinuro el que embaraza a Estefanía, el que traerá consigo uno de los tópicos de la novela y que afirma una de las imágenes más importantes del grotesco y de su expresión

en el lenguaje de la plaza carnavalesca, la renovación de las generaciones por medio de una nueva cría: el cuerpo de Estefanía deviene un nuevo cuerpo bicorporal:

el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial es el cuerpo *fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo*” (Bajtín, 2002: 287).

[...El cuerpo grotesco] es siempre un cuerpo en estado de embarazo y alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados (2002: 30).

Palinuro y Estefanía devienen, pues, un tercero por medio de dicha cría. Dos cuerpos que devienen un tercero: un tercer cuerpo, el andrógino, que deviene un nuevo cuerpo bicorporal, el de la madre embarazada, el de la madre que carga en su vientre un nuevo cuerpo.

Sin embargo, la respuesta que Palinuro y Estefanía dan a la muerte de mamá Clementina será opacada por una nueva muerte, la muerte de ese hijo en gestación. La fertilidad es puesta en entredicho por uno de los temas principales en la relación entre Palinuro-narrador y Estefanía: la pérdida de ese hijo en el capítulo de “Trabajos de amor perdidos”. Hacia el final del capítulo, después de que Estefanía imagina distintas posibilidades de un hijo mal-logrado, esta posibilidad se hará realidad. En el octavo mes, mientras Palinuro dibuja en el vientre de Estefanía el continente americano tratando de hacerlo coincidir con las distintas partes del cuerpo de su hijo, va por su estetoscopio para escuchar el corazón, sin éxito. Estefanía le pregunta si escucha sus risas o suspiros, a lo que Palinuro le contesta que los fetos no hacen ni una cosa ni la otra. Finalmente, Estefanía pregunta:

“‘Estás equivocado —me dijo—, yo lo he oído cantar... Dime: ¿tú crees que está muerto?’
‘Sí —le dije—. Está muerto’” (b): 339).

Al saber la muerte de su hijo, Palinuro-narrador se da a la tarea de destazar a su hijo en el vientre de Estefanía para poder sacarlo de ahí: con el embriotomo de Ribemond-Dessaigues lo decapita y saca la cabeza, y luego procede con un brazo, con el tronco y con las piernas hasta terminar de sacarlo. La imagen no es menor: se trata de un vientre que expulsa la muerte. Si el vientre normalmente es el orificio corporal que da vida, Palinuro-narrador realiza una inversión paródica y lo convierte en el orificio corporal que da muerte. Se trata de una inversión carnavalesca que más allá de afirmar la muerte sobre la vida, los iguala: en última instancia, la vida que produce el vientre, también muere.

Ante esta nueva muerte Palinuro opone la vida, creando una dialéctica entre vida y muerte¹⁰⁴. Lo hará desde dos acciones distintas y disímiles entre sí. La primera de ellas ocurre en el capítulo siguiente, y encarna la consumación de una parafilia de Palinuro: la necrofilia. No podía ser de otro modo: el cadáver es la prueba física de la muerte, la relación ineluctable del cuerpo con ella: si la novela gira en torno al cuerpo, la relación con el cadáver es la única relación posible entre vida y muerte. De este modo, la necrofilia no sólo es la gran afirmación vital de la novela y la gran inversión carnavalesca, sino que será el acto donde los dobles de Palinuro alcancen la completud por medio del cuerpo grotesco.

Esta acción se encuentra distribuida en varios capítulos: comienza desde “Mi primer encuentro con Palinuro”, donde después de salir de la tienda de instrumentos musicales, Palinuro-personaje le dice a Palinuro-narrador que le gustaría hacerle un *post mortem* a la vendedora; luego, en “Más confesiones”, Molkas lo propone y comienza la acción en sí, con el supuesto robo del cadáver a Caronte y, luego, con el cadáver ya tendido en el cuarto

¹⁰⁴ Esta dialéctica recuerda los capítulos XIV y XV del *Ulises*, el primero donde Leopold Bloom asiste al nacimiento de un niño y el segundo donde visita la calle de las prostitutas, cuya semejanza con el apartado de las Vizcaínas en *PM* es clara.

de la Plaza de Santo Domingo, donde Fabricio rasga su vagina con un bisturí; continúa en el ya citado de “Una misa”, donde se realiza una misa negra, manosean a la mujer, ingieren LSD y concluye con la penetración del cadáver por parte de Molkas; el desenlace ocurre al principio de “La Priapiada”. El análisis se centrará exclusivamente en “Una misa” y en “La Priapiada”, pues si bien se parte de que los dos amigos de Palinuro-personaje son sus dobles, este juego se enfatiza en estos capítulos, y sólo por medio del juego de dobles el andrógino deviene cuerpo grotesco.

Primero, durante “Una misa”, el interrogatorio de los amigos a Palinuro supone ya el cambio de lugar entre Palinuro y Molkas, este último interrogado “En nombre de la ciencia”. En este interrogatorio se afirma que es el mismo Palinuro el que no sólo robó, sino que asesinó el cuerpo que tienen frente a ellos¹⁰⁵. Entre las preguntas que Molkas le plantea a Palinuro, se encuentran las siguientes: “¿Quién se cree usted que es? ¿Por qué intenta suplantar a Molkas? [...] ¿Cree usted en la división de la personalidad? ¿En qué le gustaría parecerse a Fabricio? ¿Es usted Pal? ¿Es usted Nuro? ¿Es usted Pal y Nuro?” (b): 351) Estas preguntas retóricas, que ponen en duda la identidad de Palinuro-personaje, cumplen el objetivo de poner en duda la identidad del mismo Palinuro-narrador, pero también la voluntad por ser Otro del mismo, y no son más que el preámbulo al primer cambio efectivo de personalidades entre Molkas y Palinuro:

A través de la cara de su amigo Molkas, Palinuro se vio a sí mismo en la cama junto a la mujer de pecho liso como el de un muchacho, se vio beber hasta recuperar a la bestia extraviada. [...] Y Palinuro se vio encima de ella, golpeándola en la cara. Y la mujer dio un grito agudo, inmenso, un grito que se despeñó como una cascada a lo largo de su cuerpo y enganchó el impulso asesino en las manos de Palinuro (b): 356).

¹⁰⁵ No se realizará la interpretación de Palinuro en tanto asesino en el presente análisis: a pesar de que los amigos lo afirman, el contexto de enunciación, en tanto interrogatorio-parodia y sobre todo dentro de la misa negra, hace prácticamente imposible afirmar las acciones narrativas.

Palinuro-personaje sólo se reconoce a sí mismo por medio del rostro de Molkas, y este reconocimiento ocurre en tanto asesino: se sugiere que Palinuro ve desde los ojos de Molkas cómo es que este asesinó a la muchacha, deviniendo él mismo actor de la narración. La acción es relevante, además, en el sentido absoluto de la novela, puesto que Palinuro-personaje conoce la muerte desde los ojos de un asesino.

A la develación del supuesto asesinato de la muchacha sigue la petición de Palinuro-personaje y Molkas para que Fabricio regrese el tiempo y evite lo sucedido, la ingesta de LSD, el recuerdo de Palinuro y Estefanía niños, y la penetración del cadáver por parte de Molkas. “Molkas se bajó el zíper blanco de sus pantalones blancos y sacó su enorme verga, dorada como la aguja de una jeringa, penetró a la mujer y la inundó con esperma rojo como sangre. Palinuro cerró los ojos. [...] “Hymen imperforate”, dijo Molkas” (b): 365)¹⁰⁶. Se trata de la afirmación más grande de la vida y el cuerpo grotesco, la violación de la muerte, la penetración y la secreción del semen sobre la muerte, el triunfo metafórico de la vida sobre la muerte. Se trata del acto sexual que inyecta vida en la muerte. La identidad entre la necrofilia y el concepto carnavalizado de la muerte preñada es evidente: es el acto mismo de preñar la muerte. Para Bajtín, la muerte preñada es el triunfo de la vida. “Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe” (2002: 29). Ahora bien, si Molkas es Palinuro-personaje y Palinuro-personaje Molkas, cuando Molkas penetra el cadáver es realmente Palinuro-personaje el que lo hace.

¹⁰⁶ Las palabras finales de Molkas juegan con el doble sentido: el Hymen imperforate es un defecto del himen que no permite la salida de la sangre de la menstruación: ¿Molkas hace referencia a la penetración, a un himen con este problema, o simplemente al himen de una niña virgen?

En primer lugar, es una nueva imagen del andrógino en la novela: Molkas y el cadáver devienen un solo cuerpo —la vida y la muerte devienen un solo cuerpo—, un tercero completamente nuevo. Pero al mismo tiempo, el andrógino cede su lugar a un cuerpo grotesco, formado por tres o más cuerpos: es Molkas, es Palinuro-personaje y es el cadáver de la muchacha. Este juego llega a su conclusión en “La Priapíada”. En vista del asesinato realizado por Palinuro-personaje, después de que los amigos imaginan los desenlaces por haber robado el cadáver, y en vista de que todos son negativos, Fabricio-el-mago decide cambiar el futuro. Esto sucede a condición de que Palinuro pierda a sus amigos, de no haberlos conocido jamás, por lo que ellos ya no se encuentran al final del acto. Es el mismo Palinuro-personaje, entonces, el que continúa con el cadáver, acompañado por sus amigos solo en la memoria.

En su memoria —en la memoria que jamás tendría de ellos—, Palinuro acarició el cuerpo de la mujer con las manos de Fabricio para asistir a la revelación de la carne. [...] La mujer abrió los ojos, y Palinuro, con los ojos de Molkas, los contempló y se contempló en ellos (b): 452).

El juego, pues, ya no se reduce únicamente a Molkas y Palinuro-personaje, sino que es extensivo a Fabricio por medio de la memoria: toca a la mujer con sus manos. Pero el juego no concluye ahí. Regresar el tiempo implica que el cadáver que se encuentra sobre la mesa no haya muerto, de modo que, poco a poco, el cadáver regresa a la vida.

Esta vuelta a la vida ocurre, en términos narrativos, no sólo por el acto de magia, sino por la penetración del cadáver por parte de Molkas-Palinuro-personaje. El acto sexual revive, de facto, el cadáver. El cadáver recobra la vida y desde las pupilas vivas de la muchacha Palinuro se contempla a sí mismo con los ojos de Molkas, y desde esos ojos también se contempla la misma mujer. Palinuro-personaje besa a la muchacha y Palinuro-narrador concluye:

Supo, entonces, que mamá Clementina estaba bien donde estaba: muerta y enterrada, y que su historia —no la historia del mundo, sino nada más la de él, Palinuro— había sido una pesadilla de la que estaba al fin despertando, y que la mujer estaba limpia y viva y magnífica, y siempre lo había estado, y se llamaba Estefanía y siempre se había llamado así (b): 453).

El cadáver vuelto a la vida no es otro que Estefanía. Es importante recordar que todos estos capítulos son narrados por Palinuro-narrador, sin embargo, a diferencia de los otros, ya no participa en la acción: narra únicamente la aventura de los tres amigos. De modo que quien se acuesta con Estefanía, efectivamente, es Palinuro-personaje, y no Palinuro-narrador, creando una nueva imagen andrógina y acrecentando el juego de los dobles que devienen cuerpo grotesco.

Se trata de una orgía en la que participan Palinuro-narrador, Palinuro-personaje, Molkas y Fabricio, el cadáver, Estefanía y mamá Clementina. Es una afirmación hiperbólica o grotesca del sexo o amor libre como manera de relacionarse, tan cara a los estudiantes del movimiento estudiantil del 68 que seguía la consigna de Marcuse: sólo por medio de la libido recuperaban por completo su libertad. La narración los hace partícipes a todos y cada uno de ellos¹⁰⁷: es la afirmación total del cuerpo grotesco y del “discurso erótico-grotesco” —estilización literaria del sexo o amor libre—, auténtica orgía que termina por realizar el acto sexual en un solo cuerpo colectivo. Y a ellos se podrían sumar todos los otros dobles paródicos, ya que al final todos y cada uno de ellos participan de este acto de libertad sexual, de afirmación vital. Todos y cada uno de ellos forman un sólo cuerpo, el cuerpo grotesco.

¹⁰⁷ No sólo los personajes principales de la novela forman parte del cuerpo grotesco por medio del acto sexual con Estefanía. El impulso sexual de Estefanía va más allá del amor por Palinuro. Recuérdese que, al decir de Palinuro-narrador, Estefanía tiene encuentros sexuales con todo el mundo. “Los médicos y los residentes la esperaban en los corredores, la citaban en los quirófanos, la encerraban en los ascensores y la asaltaban en los anfiteatros para declararles su amor bajo los tragaluces amarillos, jurarle fidelidad sobre las mesas de operaciones olorosas a mertiolate, besarla entre el cuarto y el quinto piso o entre Patología y Maternidad, entre Infecciosos y radiografías, o violarla entre los soplos fríos y las delitescencias verdes de los cadáveres refrigerados” (b): 78).

Por si la inseminación de la muerte no fuera suficiente, Palinuro-narrador afirmará la vida frente a la muerte desde una segunda acción. Se trata de otro desenlace posible en la novela. Hay un momento en el capítulo de “Trabajos de amor perdidos” que crea una bifurcación en la narración antes de que muera su hijo. Esto ocurre ante las preguntas de Estefanía sobre las posibilidades de que su hijo muera durante el embarazo o nazca muerto, a lo que Palinuro-narrador le promete y contesta que la congelará junto a su hijo para que vaya a colonizar nuevos planetas, y le pregunta a Estefanía en qué planeta le gustaría que viviera su hijo: “le pregunté, haciéndome el propósito de comprar *El Principito*, *Las cósmicas* y el libro de los *Planetas habitables* de S. H. Dole para poder hablarle a Estefanía de los mil y un planetas que nuestro hijo podría colonizar” (b): 332-333). En el primer desenlace de la narración, como ya se señaló, el hijo de Palinuro-narrador y Estefanía muere después de una digresión sobre las posibles malformaciones de su hijo.

Sin embargo, esta parte de la narración será retomada desde esa misma oración en el último capítulo, “Todas las rosas”, y plantea no sólo una nueva solución a la pérdida del hijo de Palinuro-narrador y Estefanía, sino a la muerte de Palinuro-personaje en el capítulo de “Palinuro en la escalera”, que precede, en la narración, a este último: es decir, se trata de su continuación en términos de la acción de la novela. Se trata del tercer enfrentamiento de Palinuro ante la muerte, de la solución a su propia muerte. Palinuro-narrador continúa exactamente con la narración del capítulo de “Trabajos de amor perdidos”, pero del siguiente modo:

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 cósmicas*, de Calvino, y *El principito*, 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 (b): 635).

El cambio verbal es evidente, y se pasa del “hubiera vivido” —condicional construido por medio del pluscuamperfecto de subjuntivo— al “iba a vivir” —una construcción compuesta por el pretérito imperfecto de indicativo con el verbo ir y el infinitivo de vivir, que termina por denotar una especie de futuro intencional o mediato—. Se trata, pues, de la certeza del nacimiento del hijo de Palinuro-narrador y Estefanía.

Esta afirmación es seguida por los posibles mundos en los que podría vivir su futuro hijo, que lo mismo incluye planetas gordos, flacos, con dos soles y sinestésicos, seguidos y acompañados por descripciones de cómo sería la vida ahí. Palinuro continúa y dice que vio tan feliz a Estefanía que después de llevarla a cenar un auténtico banquete grotesco —que incluye, entre otros, nalga de mandril—, le regaló una docena de rosas...

Junto con mis besos, uno por cada rosa del mundo, y entonces hicimos el amor en el pecho congelado del alba.

Y en esto estábamos, cuando nos avisaron, Palinuro, que estabas por nacer. A tu abuela Altagracia se lo dijo Robin Hood (b): 642).

La continuidad semántica entre el futuro nacimiento del hijo de Palinuro-narrador y Estefanía, el acto sexual entre Palinuro-narrador y Estefanía y el subsiguiente renacimiento de Palinuro-personaje a la ficción es inevitable: el hijo entre Palinuro-narrador y Estefanía no es otro que el mismo Palinuro-personaje. Así pues, esta parte de la narración no sólo es el desenlace de la historia entre Palinuro-narrador y Estefanía, que de este modo deviene mamá Clementina, sino que es el desenlace inmediato de la muerte de Palinuro-personaje del capítulo “Palinuro en la escalera” (sólo así Palinuro-personaje será capaz de devenir, también, el cadáver diseccionado). La cría de Palinuro y Estefanía no es otra que el nacimiento (o renacimiento) del mismo Palinuro-personaje —muerto y diseccionado— que a su vez ya se había acostado con su propia madre en el acto necrófilo. De este modo, la narración cierra un círculo que está destinado a repetirse infinitamente y que muestra la

verdadera naturaleza de este doble: no se trata de desdoblamientos, sino de una auténtica relación de padre-hijo-prima-madre que se engendra y se regenera a sí mismo-misma dentro del eterno-retorno que es la narración¹⁰⁸.

El cuerpo de Palinuro se insemina a sí mismo inseminando a Estefanía, llevando al extremo de la parodia la autogénesis. Palinuro es principio y fin de su propio mito. Así pues, el cuerpo de Palinuro no deja de construirse sino hasta el final de la novela, y ahí apenas comienza de nuevo, pues se trata de su nacimiento: del momento en que sabemos que Palinuro-narrador y Palinuro-personaje son uno y el Otro. De este modo, Palinuro se engendra a sí mismo y refunda el mito que lo vio nacer: funda una realidad que no sólo lo incluye a él como personaje y progenitor de sí mismo, sino que refunda lo sucedido en el 68 por medio de la ficción y el cuerpo grotesco¹⁰⁹.

En *PM* la muerte no es más que ocasión para la vida: primero la muerte de mamá Clementina, que termina con el embarazo de Estefanía y una cría ficticia; después con la muerte de la cría física que termina con la necrofilia y la inseminación del cadáver; luego con ese tercer enfrentamiento con la muerte, la muerte física de Palinuro-personaje y que, gracias a este renacimiento, lo enfrentará directamente con su propio cadáver: la muerte, entonces, como motivo de vida del cuerpo grotesco, la vida del cuerpo grotesco como contenido y forma del “discurso erótico-grotesco”. Recuérdense las palabras de Bajtín.

¹⁰⁸ Al decir de Palinuro-narrador, la tía Luisa es el otro personaje consciente de esta autogénesis, sólo que desde su locura onírica y desde la perspectiva del doble del abuelo Francisco: “Ella, que alguna vez soñó que su hermano Francisco y su novio Jean Paul eran la misma persona, y que se casaba con él (o con ellos) y que tenía un hijo que era el mismo abuelo Francisco vuelto a nacer (o el mismo Jean Paul, en todo caso)” (b): 488).

¹⁰⁹ “La muerte en el cuerpo grotesco no pone fin a nada esencial, pues no concierne al cuerpo procreador, sino que al contrario, lo renueva en las generaciones futuras. Los acontecimientos que lo afectan se desarrollan siempre en los límites de los dos cuerpos, por así decir, en su punto de intersección: uno libera su muerte, otro su nacimiento, siendo todo fundido (en el caso extremo) en una imagen bicorporal” (Bajtín, 2002: 289-290).

La primera muerte (según la Biblia, la muerte de Abel fue *la primera* sobre la tierra) *ha acrecentado la fertilidad de la tierra, la ha fecundado.* [...] Volvemos ha encontrar aquí *la asociación de muerte y nacimiento, presentada bajo el aspecto cósmico de la fertilidad de la tierra.* La muerte, el cadáver, la sangre, el grano enterrado en el suelo, hacen nacer la vida nuevamente: se trata de uno de los motivos más antiguos y difundidos. Conocemos *también una variación: la muerte siembra la tierra nutritiva y la hace parir* (2002: 294).¹¹⁰

Se trata, pues, de una de las afirmaciones más importantes a la cosmovisión carnavalesca.

Sólo resta por mostrar cómo es que el amor entre Palinuro y Estefanía, la formación del andrógino, no sólo engendra y deviene Otro y cuerpo grotesco, sino que engendra el universo entero.

4.3. El cuerpo cósmico

Como quedó señalado, el cuerpo grotesco desde su formación andrógina rompe las fronteras entre cuerpos y sujetos presuntamente distintos, creando un nuevo cuerpo que surge de la unión entre dos o más. La condición existencial de este cuerpo era y es el Otro y la necesidad de devenir Otro. Pues bien, lo mismo se puede decir de las relaciones que el cuerpo establece con el mundo que lo rodea y en el que se desenvuelve. El cuerpo grotesco está en relación constante con el universo y los objetos, y formará con ellos un sólo cuerpo.

Bajtín llama a este cuerpo único y en constante relación con los cuerpos, cuerpo cósmico:

Ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las

¹¹⁰ Que la muerte es vida es llevado al extremo cuando Estefanía comienza a imaginar un embarazo mal logrado y las distintas tragedias alrededor en el capítulo de “Trabajos de amor perdidos”, como cuando imagina que va a morir y no podrá alimentar a su hijo, a lo que Palinuro contesta: “Tu hijo podrá nutrirse con el producto de las diversas fermentaciones de tu cuerpo: la fermentación butírica que produce la grasa del cadáver: la caseica; la amoniaca. Ya cuando llegue la descomposición delicuescente negra preferida por los sílfidos y otros insectos coleópteros, tu hijo será un muchacho sano y regordete” (b): 332). La muerte es fuente de vida, en este caso, el cadáver de una madre para su hijo y, luego, los insectos nacidos de ese cadáver.

cosas. Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo “inferior” absoluto, como un principio que absorbe y da a luz, como una tumba y un seno corporales, como un campo sembrado cuyos retoños han llegado a la senectud (2002: 30).

Notemos, en fin, que el cuerpo grotesco es cósmico y universal, que los elementos que han sido señalados, son comunes al conjunto del cosmos, tierra, aire, fuego, aire; está directamente ligado al sol y a los astros, relacionado a los signos del Zodiaco y reflejado en la jerarquía cósmica; este cuerpo puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza: montañas, ríos, mares, islas y continentes, y puede asimismo cubrir todo el universo (2002: 286-287).

Se trata, pues, de la totalidad del mundo material, de la relación que establece el cuerpo con los cuerpos, sean estos animales, objetos o accidentes geográficos, de la relación que afirma la unidad del cuerpo con la tierra y con el universo todo. En última instancia, el universo y la suma de cuerpos que lo componen son ese Otro, esa alteridad que da forma y condiciona el cuerpo.

PM postula una afirmación similar, sólo que desde su propia experiencia y desde su propia tradición literaria. Hablando de su propio cuerpo infantil en tercera persona, Palinuro-narrador realiza un enunciado donde, dice, pierde sus propios límites para transformarse en el mundo entero, al tiempo que el mundo pierde sus límites para ser un reflejo de Palinuro. Esto sucede en el capítulo de “La erudición del primo Walter”, en una reflexión sobre el cuerpo de Palinuro:

Su cuerpo correspondía nada más —y qué mejor— que a su idea: su cuerpo fuera y su cuerpo dentro, los dos uno mismo sin principio ni fin como el mundo objetivo y el mundo subjetivo, el mundo real y el mundo imaginario en que vivía. Y adentro, cuando la piel y los ojos eran de uno, estaba también el mundo entero y una sensación de plenitud, de totalidad vehemente e insondable, de calor, de dolores y placeres en acecho, de sueño o de hambre, de ganas de reír o de llorar mientras que más allá de los ojos y de la piel, cuando la piel y los ojos eran de otros, estaba el propio reflejo de Palinuro, unas veces en forma de una imagen que se contemplaba a sí misma en el espejo de una pupila, y otras en forma de una dimensión que adentro de esa piel ajena prometía la continuidad y el amor (b): 274).

Las similitudes entre una afirmación y otra saltan a la vista de inmediato¹¹¹. Aunque Palinuro-narrador enuncia desde la tradición metafísica occidental, la afirmación de un panteísmo meramente corporal es opuesta a la del panteísmo eidético: el cuerpo de Palinuro es el cuerpo del mundo.

De este modo, el cuerpo grotesco no es más que un estado de transición del cuerpo del mundo, no es más que un estadio del cuerpo cósmico, siempre en movimiento. El cuerpo grotesco es y deviene necesariamente cuerpo cósmico. Su carencia de límites, su identificación con las cosas y con los otros le permite ser el mundo entero. Ser Otro es la posibilidad misma no sólo de ser otros cuerpos, sino de ser el mundo, todo él hecho de cuerpos: el cuerpo cósmico es materia llena de vida. Se trata de una metamorfosis absoluta. Todo individuo puede ser al mismo tiempo otra cosa, rebasando de este modo los límites entre el mundo y los sujetos. Ahora las preguntas son: ¿cómo se deviene, más allá de la simple postulación teórica de Palinuro-narrador, efectivamente, cuerpo cósmico?, ¿cómo se puede franquear ese límite entre los sujetos y los objetos en la novela?, ¿cómo se pueden romper las fronteras espacio-temporales entre el cuerpo y los objetos?, vaya, ¿cómo se puede ser uno con el universo? y, por último, ¿cómo devienen el cuerpo de Palinuro, el cuerpo de Estefanía y el cuerpo andrógino que forman juntos, cuerpo cósmico?

El cuerpo cósmico se realiza efectivamente de tres maneras en *PM*, todas ellas por medio del amor entre Palinuro y Estefanía. La primera será por medio del cuerpo de Estefanía que, a manera de una sinécdoque, es la cifra del universo todo; la segunda será por medio de la vagina de Estefanía, el orificio por medio del cual se rompen los límites entre el cuerpo y los objetos, o dicho de otra manera, el orificio por el que se afirma la

¹¹¹ Aunque no se puede corroborar, recuérdese que existió la posibilidad de que Del Paso leyera la primera traducción de Bajtín a Occidente, *Rabelais and his World*.

continuidad del mundo entre los sujetos y los objetos; y la tercera y última será por medio de la consumación carnal del amor entre Palinuro y Estefanía, que por medio de la metáfora y la analogía, postula una nueva formación del cuerpo cósmico: una serie de objetos imposibles que coexisten en el mundo y se encuentran llenos de vida. Se trata de tres estadios del cuerpo cósmico, interrelacionados uno con otro y cuyo objetivo es la afirmación de un cuerpo material infinito.

Sin embargo, antes de entrar de lleno al cuerpo cósmico, es importante señalar una condición existencial de este que no se ha analizado hasta el momento: el cuarto de la Plaza de Santo Domingo. El cuarto no sólo es el lugar donde ocurre el encuentro entre Palinuro-narrador y Palinuro-personaje y donde ambos coexisten, tampoco es únicamente el lugar donde Palinuro-personaje muere ni el lugar donde sucede la orgía sexual con la que termina de tomar forma el cuerpo grotesco: el cuarto, sobre todo, es el lugar donde ocurre la consumación carnal del amor entre Palinuro y Estefanía: es el centro del universo de la novela. Desde el segundo capítulo Palinuro-narrador establece ese cuarto como el lugar donde consuman su amor, cuando le aclara a Estefanía que se trata del mismo cuarto en el que conoce a Palinuro-personaje:

El cuarto donde vivía Palinuro en el quinto piso era el mismo cuarto y no otro en todo el edificio, en toda la Plaza de Santo Domingo y en el universo entero, donde tú y yo, Estefanía, incansable y asombrosamente hicimos el amor en la cama, en el piso y en el espacio, desnudos, vestidos, despiertos y alledados, para la envidia de nuestros amigos, de nuestros parientes y del Almanaque para Granjeros (b): 45).

Justo por ser el cuarto donde la pareja de primos consuma su amor, será el *axis mundi*, el lugar donde comienza el mundo, el lugar alrededor del cual gira y el lugar que conecta los reinos superiores e inferiores de la novela, el mundo animado y el inanimado. Así lo describe Palinuro-narrador en el capítulo de “Sponsalia Plantarum y el cuarto de la

Plaza de Santo Domingo”, cuando cuenta cómo se realizó la mudanza al cuarto. El primer objeto que mudan ahí es una fotografía de Estefanía sentada bajo un roble¹¹², y será alrededor y en función de esa fotografía que ellos construyen —o mejor dicho, reconstruyen— su propio universo. Dice Palinuro-narrador:

Fue esta fotografía el primer objeto que llevamos a nuestro cuarto de la Plaza de Santo Domingo, después de mandarle 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 aún sin proponérselo hacían juego con ella (b): 113).

Y a continuación enumera todos los objetos, eventos y condiciones existenciales y espacio-temporales que darán forma al cuarto, a la arquitectura misma del universo: cenicero, cubrecamas, colcha, libros, una primera pared, tres paredes más, una ventana, una paloma, un baño, una cocina, una fachada, cuatro pisos debajo del suyo, una portera, unos vecinos, varios inquilinos indiferentes al retrato, millones y millones de personas, una ciudad alrededor del edificio, un país, un mundo, un universo, una teoría del universo, “un tiempo antes del retrato y un tiempo después”, un principio, “una serie de acontecimientos cosmogónicos, históricos, literarios y políticos, [...] otra serie de acontecimientos sociales, lingüísticos, psicológicos y electrónicos” (b): 115), un deslizamiento glacial, un suero antirrábico que salva la vida a Estefanía niña, un fotógrafo canadiense, una inminente catástrofe nuclear y un presente eterno. El objetivo de esta enumeración de Palinuro-narrador no es otra que la recreación del universo: el universo alterno que se construye a partir del retrato de Estefanía en ese cuarto.

¹¹² Palinuro-narrador afirma que desde la foto que le sacó la tía Luisa en Veracruz a Estefanía, el destino de esta “quedó unido al de un árbol” (b): 112), y enumera varias de las fotografías de Estefanía bajo distintos árboles, entre los que se cuenta el roble de la foto que funge como centro o corazón del cuarto. Recuérdese que entre diversas culturas antiguas, los árboles fungieron como *axis mundi*: desde el Ygsdrasil para la mitología nórdica hasta el yaxché para la maya.

El cuarto es, además, el *atelier* donde Palinuro-narrador dibuja, por ejemplo, distintas versiones del cuarto, una a la Van Gogh, otra a la Soutine, una más a la Escher y otra a la manera de El Bosco. El cuarto no sólo es el centro del universo, sino que es varios centros del universo, según se mire o se pinte, y cuyas posibilidades de ser no se reducen a esas versiones, sino que son infinitas. Esta naturaleza o propiedad de ser universo se encuentra dada por la infinitud, tanto del amor carnal entre Estefanía y Palinuro como la del cuarto.

Y la mejor prueba de que nuestro amor era infinito, la teníamos en nuestro cuerpo, que reflejaba fielmente a nuestro amor. Y la mejor prueba de que nuestro cuarto era infinito, la teníamos en el huevo de cristal que estaba en la ventana y que reflejaba fielmente a nuestro cuarto. Era éste un huevo incoloro y transparente, grande como un huevo de avestruz que se dedicaba, todas las mañanas, a reproducir el paisaje al revés (b): 141).

Se trata de un juego de sustituciones del infinito: los cuerpos de Palinuro y Estefanía, su amor, el cuarto y el huevo —cuya referencia a el cuento de “El Aleph”, de Borges, y a *The Crystal Egg*, de H.G. Wells, es indudable—. Pero ese huevo, además, refleja todo al revés, donde la alusión es a *Through the Looking Glass*, de Lewis Carrol, y, quizá, a *Ada* de Nabokov¹¹³. La reproducción de las cosas al revés no es gratuita: se trata de un doble paródico del universo, de la inversión carnavalesca de un universo por otro, de lo bajo por lo alto, de lo cómico por lo serio, etc. El cuarto, asimismo, tiene su propio cronotopo, su propio tiempo-espacio que no es otro que ese presente perpetuo donde transcurre el amor carnal de los protagonistas y donde coexisten ambos Palinuros.

¹¹³ Aunque en toda la novela no hay una sola referencia a *Ada o el Ardor*, ni a ninguno de sus protagonistas —Ada y Van—, esta naturaleza de un universo dual, o básicamente un doble paródico del universo y de la Tierra recuerda el universo creado por Nabokov en la citada novela, donde el amor entre sus protagonistas transcurre en otro universo paródico, similar al de *PM*.

Pero el cuarto de la Plaza de Santo Domingo no sólo es el *axis mundi* de *PM*, el *atelier* de Palinuro o el doble paródico del universo: su principal característica, puesta en palabras de Palinuro-narrador, y como consecuencia directa del amor con Estefanía, es su propia vida, es decir, el cuarto está vivo:

Estuvimos así, haciendo el amor, durante más de doscientos años y cuando acabamos, cinco horas después, nos enteramos que nuestro edificio había sido derrumbado hacía tres meses y que nuestro cuarto se había convertido en una nave espacial de carne y hueso.

Nada más natural: queríamos tanto a nuestro cuarto, que lo considerábamos como un ser vivo: le festejábamos sus cumpleaños y le contábamos cuentos a la hora de dormir (b): 119).

El amor carnal entre Palinuro y Estefanía es capaz de llenar de vida, pues, a otros espacios, empezando por ese cuarto. Pero ese amor es tan fecundo que no sólo da vida al cuarto o al mismo Palinuro-personaje, sino que dará vida a todo el mundo de objetos — incluida, como ya se señaló, a la muerte encarnada en el cadáver—. El cuarto, asimismo, tiende una continuidad entre el pretendido mundo real de la novela y la Plaza de Santo Domingo, o lo que es lo mismo, entre el mundo real de la ficción y la representación de la *commedia* y el universo paródico que es el cuarto.

Se trata de un universo que se basta a sí mismo, el reflejo del universo donde todo cobra vida, donde todo será todas las cosas. Si la plaza carnavalesca era el lugar donde ocurría el carnaval y con él todas las fiestas y expresiones del cuerpo grotesco, en *PM* hay un desplazamiento de la plaza pública —de la Plaza de Santo Domingo— y lo que ahí sucedía hacia el interior del cuarto, donde ahora ocurren las máximas expresiones del cuerpo grotesco y del cuerpo cósmico, encarnadas en la orgía necrófila y en la consumación carnal del amor entre Palinuro y Estefanía. Sólo en ese cuarto, bajo la consumación del amor entre Palinuro y Estefanía, es posible la conformación del cuerpo cósmico.

¿Y cómo se realiza efectivamente el cuerpo cósmico en el cuarto? El primer modo, como se señaló, es por medio del cuerpo de Estefanía. Incluso más que una sinécdoque, el cuerpo de Estefanía es un universo por sí mismo, el cuerpo cósmico. A manera de una caja de muñecas rusas, o de los conjuntos infinitos de Cantor, Estefanía es un universo dentro de otro universo, el hálito vital que insufla de vida a todos los objetos. Ella es la primera forma efectiva del cuerpo cósmico: para Palinuro-narrador y su infinito amor por ella, el cuerpo de Estefanía no es más el cuerpo andrógino que formaban Palinuro-narrador y Estefanía, ni el cuerpo grotesco del que participaban los dobles: ella es el cuerpo cósmico que asegura la continuidad de la materia del mundo.

El amor de Palinuro por Estefanía es tal que toda la novela puede considerarse una cosmografía de Estefanía, como lo afirma el mismo Palinuro-narrador: “mientras yo intentaba, con mi mejor voluntad, cosmografiar de tal manera tus agasajos y tus cabellos, tu forma de hacer el amor” (b): 61). Como delata la etimología, se trata de la escritura del cosmos, del universo todo, del que Estefanía es auténtica equivalencia ontológica. Así lo enuncia Palinuro-narrador cuando “abría de piernas a Estefanía y colocaba la oreja en su sexo para escuchar el ruido candoroso de la Creación” (b): 143).

El cuerpo cósmico no sólo es un lugar, en este caso, encarnado en el cuerpo de Estefanía, es decir, no está reducido a un espacio: el cuerpo cósmico atraviesa el tiempo, colma los tiempos posibles. El cuerpo cósmico de Estefanía es una continuidad entre presente, pasado y futuro, tal y como lo son todos los cuerpos. Por ejemplo, en el capítulo de “La muerte de nuestro espejo”, dice Palinuro-narrador:

Yo le pedí entonces permiso para arrancarle un pellejito y con los dedos cogí una punta de piel desprendida a la altura del hombro izquierdo y por la que ya habían pasado océanos de espuma y sal y tiré hacia abajo [...], seguí desprendiendo los trozos de piel, finos, suaves y translúcidos

como las túnicas de las cebollas y los lirios y encontrando, aquí y allá, algunos granos de arena, pedazos microscópicos de coral, lenguas de erizo y las huellas de un incendio (b): 153).

De modo literal, la piel muerta que arranca Palinuro-narrador es un pedazo de pasado corporal que arranca del cuerpo de Estefanía, y que se seguirá afirmando por las nuevas capas que arranca, donde encuentra, incluso, pedazos de coral; de modo metafórico, el roce del océano pone el cuerpo de Estefanía en contacto con esa masa acuática que es todos los pasados pero también todos los futuros más allá de su propia vida. El cuerpo de Estefanía es, también, el tiempo del universo.

En el apartado anterior se mostró cómo es que otros sujetos eran capaces de devenir Otro en esa orgía sexual que forma el cuerpo grotesco de la novela: penetrando el cadáver de la mujer, que resultó ser la misma Estefanía. Penetrándola era como formaban el cuerpo grotesco, la manera en la que vivían en ella¹¹⁴. Ahora se trata de saber cómo es que los objetos la habitan para devenir cuerpo cósmico: al igual que con el cuerpo grotesco, esto sucederá por medio del orificio fértil por excelencia, la vagina de Estefanía.

Era coqueta no sólo con todos los seres vivientes sin que le importara la edad, el tamaño o el color de sus sexos, sino también con todas las cosas que se desvivían de amor por ellas, y así no era raro que algunas veces se dejara chupar los pechos por un viejo a quien los años y el viento habían desdentado a golpes de oro, o que otras veces detectara la inmensa necesidad que una vela sentía por penetrarla, y dócilmente la dejara entrar y encenderse en sus fulgores uterinos (b): 330).

¹¹⁴ Así lo hace saber el mismo Palinuro-narrador cuando habla sobre la novela que está escribiendo Estefanía: Yo quería de tal manera a Estefanía, que deseaba que el universo entero pudiera asomarse a su alma y contemplar una visión en miniatura de su propia imagen. O cuando menos que lo hicieran los cuatro o cinco amigos que teníamos, para que vieran *qué bien vivían en el alma de Estefanía* y cómo, allí dentro, ella siempre les tenía una mecedora, música y acertijos para que se divirtieran, así como toda la colección de cartas que nunca les escribí. Además, me gustaba ver a Estefanía en relación no sólo conmigo, nuestro cuarto y nuestros objetos, sino también en relación con las otras personas y con los otros objetos (b): 624-625).

Además de la vela y su simbolismo obvio, un sinfín de objetos tendrán la posibilidad de llevar a cabo el acto sexual con Estefanía: tal es el impulso sexual de su cuerpo, que no pertenece solo a Palinuro, sino al mundo todo.

Y no sólo Estefanía tiene esa condescendencia sexual con los objetos, como en el caso de esa vela, sino que es el mismo Palinuro, cuando están buscando embarazarse, el que la penetra con todo tipo de objetos, ya sean “cortineros, palos de escoba, zanahorias peludas y cañones de escopeta” (b): 320), o bien, el objeto que trae a Palinuro a la ficción, la

vara de avellano que tenía una estrellita en la punta, como las varas de las hadas, y así fue que por arte de magia un niño apareció de pronto en su vientre y yo lo descubrí esa misma noche, en la que la penetré con un telescopio de plata en busca de la constelación de Sagitario (b): 331)¹¹⁵. La vagina del cuerpo de Estefanía es, entonces, el orificio que permite la continuidad entre sujetos y objetos, que asegura la continuidad del mundo material y, en este caso particular, entre la voluntad de Palinuro, el cuerpo cósmico y la continuidad vital.

No sólo el cuerpo de Estefanía se encuentra conectado con el mundo, sino también el cuerpo bicorporal de Estefanía embarazada devine un tercero, cuerpo cósmico conectado con el mundo. Así lo hace saber Palinuro-narrador cuando cuenta los miedos de Estefanía sobre las posibilidades de nacimiento de su hijo: “le regalé a mi prima un nuevo perfume de gardenias. Cuando nos acostamos, mojé el dedo cordial en el perfume y lo introduje en la vagina de Estefanía para que nuestro hijo se asombrara de la continuidad de los parques” (b): 336). La continuidad se presenta no sólo entre los tres, madre, padre y futuro hijo, sino

¹¹⁵ Recuérdese que en la mitología griega, Dioniso nace dos veces. En la primera variante, Sémele, embarazada de Dioniso por Zeus, le pide al dios, instada por Hera, una prueba de su divinidad; cuando Zeus se le presenta en toda su magnificencia, Sémele muere instantáneamente; sin embargo, Zeus rescata el embrión de Dioniso y lo esconde en su muslo, de donde nacerá. En la segunda variante, de tradición órfica, se cuenta que Dioniso es asesinado por los titanes, que sólo dejan el corazón intacto; Atenea lo rescata y se lo lleva a Zeus, que prepara una bebida con él y se lo da a Sémele, que así queda embarazada del dios (Kerényi, 182). El doble nacimiento de Palinuro en *PM* podría responder a una voluntad de Del Paso por emparentar al personaje con el dios griego.

con el mundo material y el universo todo gracias al olor de las gardenias —y hasta con el mundo literario gracias a la referencia al cuento de Cortázar—.

Palinuro-narrador no se detiene ahí, e introduce en la vagina de Estefanía nuevos objetos: un corcho para que su hijo se acostumbrara al Año Nuevo, un periscopio para que viera el mundo exterior, “un soldado de plomo, un bastón de caramelo, una lámpara de pilas” para iluminar su vida intrauterina, su “propio miembro, disfrazado unas veces de payaso, otras de pirata tuerto y otras más de guiñol villano” (b): 338). La continuidad entre la vagina de Estefanía y el cuerpo cósmico es llevada hasta el extremo, y por medio de los disfraces se asegura, incluso, la naturaleza dual y paródica del sexo de Palinuro.

Pero la continuidad del mundo material no es suficiente para el cuerpo cósmico que se postula en *PM*, que alcanza un nuevo y último estadio. No sólo los objetos en la vagina de Estefanía devienen cuerpo cósmico, parte integral del universo, sino que la misma pareja se transformará en objetos imposibles. El cuerpo cósmico no se limita al mundo material, ni se limita a franquear los límites entre los sujetos y los objetos, sino que deviene nuevos objetos: el universo no tiene límites. El cuerpo cósmico se ensancha para tender sus redes a otra clase de materialidad, la materialidad lingüística, literaria. El cuerpo cósmico abarca también la imaginación de Palinuro-narrador, de modo que ambos, Palinuro y Estefanía, en la consumación de su amor, devienen nuevo cuerpo cósmico conformado de objetos imposibles hechos de metáforas y analogías.

Así lo afirma Palinuro-narrador en el capítulo de “Una bala muy cerca del corazón”, en el apartado correspondiente a las consideraciones de la tía Luisa sobre el incesto, cuando relata su percepción en torno a la identidad:

Sus sueños le habían enseñado que una persona puede ser otras al mismo tiempo y ninguna de ellas. Así, una vez soñó que el tío Austin con faldas escocesas, no era él sino su propia esposa Enriqueta y el amigo que vino a visitarlos y les regaló una caja de whisky con cuernos de

venado. En otra ocasión, se dio cuenta de que una persona puede ser una persona y una cosa a la vez o varias cosas y soñó que una hermana suya, que murió de difteria, era las rosas de la almohada, y que las rosas se hundían a través de la carátula de cristal de un reloj. La hermana era, entonces, las tres y media de la tarde y el segundero una flecha roja que se le clavó en la garganta (b): 486).

Lo importante en la percepción de la tía Luisa ya no es más la posibilidad de cada individuo, de cada doble, de ser Otro por medio del cuerpo grotesco. El énfasis es puesto en la posibilidad de ser otra cosa, como las rosas de la almohada y la metáfora precisa y realista de una enfermedad. No en balde, una de las figuras retóricas de mayor peso e importancia en toda la novela es la prosopopeya, que será esencial en los juegos verbales entre Palinuro y Estefanía¹¹⁶. Pero ahí no se detiene la afirmación, pues toda persona puede ser, incluso, tiempo (toda persona es, en realidad, tiempo). Pero esta transformación sólo será posible efectivamente por y gracias al amor carnal entre Palinuro y Estefanía.

Si en la consumación carnal de su amor ambos se transformaban alternativamente en la imagen del andrógino y en cuerpo grotesco, si gracias a ese amor el cuerpo de Estefanía es el universo entero y los objetos cobran vida con él, ahora se transformarán en una serie de objetos imposibles. Una primera transformación ocurre por medio del sexo oral, donde la boca de Estefanía transforma el pene de Palinuro. “Nadie como Estefanía, con su lengua de becerra triste, para reconocer el camino de la sal de su dueño y

¹¹⁶ La prosopopeya es la principal herramienta de los juegos verbales entre Palinuro y Estefanía, por medio de la cual insuflarán vida al mundo inanimado. Por ejemplo, en el capítulo de “La muerte de nuestro espejo”, además de la vida del espejo, otros objetos como un simple vaso cobran vida en ese cuarto: “Todo el tiempo estuvimos sintiendo el vaso, pensando en él, sintiéndonos pensados por él” (b): 144). Pero además de estar vivos, los objetos devienen otros objetos gracias a esos mismos juegos verbales, en este caso, gracias a un proceso de nominación arbitraria, donde el citado vaso deviene cuchillo: “Nos sentamos a la mesa, y a la mitad de un huevo frito le dije, señalando el vaso: ‘Estefanía, pásame por favor ese cuchillo’. Y Estefanía tomó el vaso y me pasó el cuchillo” (b): 146). O bien, en el capítulo de “Una historia, otras historias”, ocurre por medio del juego con los adjetivos, de la ausencia a la arbitrariedad: no sólo los objetos son uno con el mundo, sino los atributos de los mismos, es decir, todo pertenece a todo el mundo, todo es uno con el mundo.

transformar mi pene en una torre de miel” (b): 629): por medio del sexo oral, el pene de Palinuro será transformado en un objeto imposible. Pero ese es sólo el principio de la transformación que ambos llevan a cabo, y que alcanza su forma acabada en el acto sexual completo, en la penetración, donde los cuerpos de ambos se transforman efectivamente.

Esto ocurre en el capítulo de “El método Ollendorf”, en los juegos verbales de Estefanía y Palinuro, que ahora se reduce simplemente a responder una pregunta de modo pretendidamente absurdo. Estefanía le pregunta a Palinuro, “¿Y qué es un compás desesperado?”, a lo que Palinuro contesta, “Una ocasión para violarte” (b): 192). Pregunta y respuesta tienden una equivalencia ontológica entre el cuerpo cósmico imposible que es el mundo —un compás desesperado— y la consumación carnal entre ellos: un compás es una ocasión para el acto sexual no consentido. A esta pregunta siguen otras donde se crean nuevas sustituciones ontológico-lingüísticas. A la pregunta de Estefanía, “¿Y qué es el filo de una navaja de afeitar?”, la sigue la respuesta de Palinuro, “Los bisbirules que nacen en tu sexo” (b): 195). “¿Y qué es los poetas de corazón asesinado?”, pregunta de nuevo Estefanía, “Las burocracias del asfalto”, contesta Palinuro mientras la cubre con su cuerpo, anticipando el desenlace de este juego, que no es otro que la consumación carnal de su amor y su transformación en un nuevo cuerpo cósmico:

Derramar la sangre en la corona húmeda de las fresas, le contesté, es la tautología bien administrada, es un tobogán de aspiraciones, es un abre más las piernas, es un muévete, amor mío, es un vente, le dije, y comenzamos a movernos como locos y a venirnos lentamente, interminablemente, una y otra vez, en la cama, en las alfombras, en los platos, en nuestras bocas, en los espejos y en las paredes escocidas con luces de Bengala, truchas boreales y jaleas egipcias con la carne hecha harapos y los capítulos sin planchar, ¡qué maravilla, Estefanía! barboteando espasmos entre espumas magallánicas y corrientes alternas que combinaban pájaros y semen y anuncios y horas doradas, hasta que después de mucho, mucho hacer el amor y repetirlo como una metáfora hasta el infarto y hasta el infinito, nos perdimos en casualidades anaranjadas y nos coronamos de vinos y de exilios al amor de una eternidad en ciernes, ¿verdad, Estefanía? y mi

sexo se encogió como un acordeón y se transformó en un viejito perdido en las tinieblas uterinas de Madagascar (b): 197).

Palinuro-narrador parte de la penetración y la consumación carnal de su amor, con toda su gimnasia incluida, hasta su transformación en una serie de cuerpos imposibles por medio de la metáfora y la analogía: truchas boreales, jaleas egipcias, corrientes, horas, casualidades anaranjadas, corona de vino, un acordeón y un viejito perdido en las tinieblas uterinas de Madagascar: una serie de objetos imposible y absurdos. Luego, afirma de nuevo el andrógino que crean ambos personajes, y Palinuro-narrador le dice a Estefanía: “Y me quedé como si nada y me tiré a descansar adentro de tu cuerpo en un impulso glorioso de travestismo tardío. Estuvimos así, dormidos, los dos hechos un solo amor” (b): 197).

Finalmente, ese amor no se reduce a la transformación de ambos en objetos imposibles, o a la afirmación de la continuidad del mundo material: el amor entre Palinuro y Estefanía es tan fértil que lo permea absolutamente todo. Al comienzo de “Todas las rosas”, después de que Palinuro-narrador encuentra a Estefanía y hace a un lado las promesas de despecho y comienza a hacer el amor con ella, todo el mundo comienza, con ellos, a hacer el amor:

Y con nosotros todo el mundo y todas las cosas comenzaron también a hacer el amor: los vecinos con las vecinas, los perros con las perras, los caballos con las yeguas, los corchos con las botellas, los deshollinadores con las chimeneas, los arcos con los violines y los obeliscos con las bocamangas y todos concibieron servilletas, provincias, deportes y pomos y relojes que nacieron de nuestro amor a los nueve meses o a las doscientas nubes (b): 623).

Ya no se trata solo de la completud carnal entre Palinuro y Estefanía, de la figura andrógina que ambos componen ni tampoco del cuerpo grotesco postulado en *PM*, compuesto por los distintos personajes: se trata de la vindicación material donde el acto carnal ocurre entre humanos, animales y objetos. Y al igual que Palinuro y Estefanía concibieron a Palinuro-

personaje, el cuerpo cósmico concibe a partir del mismo amor entre Palinuro y Estefanía: se trata de una fertilidad infinita, capaz de inundarlo todo, tanto animales como objetos.

CONCLUSIONES.

El cuerpo colectivo de *Palinuro de México*

Al comenzar este estudio, se señaló el trasfondo social de los discursos que son enunciados de manera explícita en “La cofradía” y en “Palinuro en la escalera”, y se analizaron tres en específico: “hegemónico”, “necropolítico” y “estudiantil”. A lo largo de estas páginas, se ha mostrado que más allá de detenerse o extenderse en un supuesto e improbable “discurso estudiantil” propio del movimiento, *PM* desentraña la prehistoria de los tres discursos, muestra sus transformaciones, actualizaciones y recepción en el México del siglo XX y teje, a partir de estilizaciones más concretas y particulares, nuevos discursos desde el estilo carnavalizado para expresar una visión del movimiento muy particular. Para finalizar este estudio, se mostrará cómo *PM*, más allá de conformar una expresión práctica del movimiento estudiantil del 68, es un símbolo no sólo del movimiento en sí, sino de la cosmovisión estudiantil de aquellos años. Para tal efecto, se hará una breve síntesis de lo analizado hasta el momento que permitirá sentar las bases de cómo es que *PM* se construye como símbolo de dicha cosmovisión, al tiempo que se señalan y sintetizan los principales aportes de la novela delpasiana a la literatura carnavalizada y a la literatura del movimiento.

En el primer capítulo se analizó, a partir de los dos dialogismos de principio a nivel de personaje en la novela, cómo *PM* sitúa el origen del “discurso hegemónico” en la *Eneida*, poema escrito a petición de Augusto para fundamentar y fundar el origen mítico de Roma; este discurso traía consigo el nacimiento del discurso necropolítico: la muerte de Palinuro para que Eneas funde el imperio, es decir, el sacrificio o muerte de los ciudadanos —el capitán de la tripulación— en beneficio del imperio. *PM* parodia la obra del mantuano desde la construcción de un doble paródico —Palinuro, el de México—, se mostraron

cuáles eran las diferencias constitutivas y cómo el personaje periférico devenía central —el marinero transformado en estudiante—.

Este dialogismo es profundizado por un segundo, la estilización que *PM* realiza del estilo de Palinurus, alter ego de Cyril Connolly que pondera, durante la Segunda Guerra Mundial, la cultura y la civilización occidental. Si Connolly se da a la tarea de elaborar un canon literario de Occidente, *PM* se da a la tarea de parodiarlo: ¿Por qué reafirmar una cultura y un canon cuyo origen son las fuerzas centrípetas del poder? La forma del discurso de Connolly es la erudición literaria, cuya forma más llana es el estilo enciclopédico, que Palinuro-narrador estiliza paródicamente y desde la cual realiza una inversión carnavalesca. Palinuro, el de México, es, por su propia naturaleza, un doble paródico, en primer lugar del Palinuro de la *Eneida* y en segundo de Palinurus, alter ego de Connolly.

La dialogización con ambos, personaje y estilo, no es solamente paródica. En realidad, al recuperar a ese personaje mitológico en particular, *PM* no sólo resignifica el origen del discurso hegemónico y la necropolítica, sino que realiza una refundación del movimiento del 68 desde el mito. Palinuro es el guía de los estudiantes caído en mitad del mar durante la guardia que siguió a la manifestación en el Zócalo. *PM* refunda el movimiento no desde el movimiento en sí, sino desde la literatura: construye, a partir de una tradición literaria y a partir de un momento mítico particular, el cenotafio literario de los estudiantes. *PM* es, pues, la fundación mítica del movimiento del 68 y, la igual que el Palinuro del mantuano, funciona como sinécdoque de todo el movimiento. Además, subvierte el mito fundacional de Roma, recorre y recurre a discursos que le permiten trazar una continuidad histórica, y asume una tradición literaria desde la cual llevar a cabo esa fundación, aquella que mejor se ha ocupado de los hechos históricos y políticos, la carnavalización literaria: junto con la refundación mítica del movimiento y de la literatura

del movimiento, también se asiste a la carnavalización literaria de un mito de profunda importancia para Occidente.

En el segundo capítulo se señaló cómo el discurso hegemónico ha impuesto a lo largo de la historia su propio discurso en torno al cuerpo, de carácter cientificista y enciclopédico, que en el caso de *PM* es encarnado por la ciencia que supuestamente trata y cura el cuerpo. Pero, al contrario, la Medicina encarna, como pocas ciencias, la postura centrípeta en torno al cuerpo: es una ciencia que lo cosifica y que lo transforma en un objeto para su estudio y mercantilización. Este discurso es sometido a inversión carnavalesca por medio del discurso de Palinuro-personaje, en específico, a partir del “discurso médico-estudiantil”, cuya principal característica es el humor, y cuya función es provocar la risa que cura —la risa sanadora—; sus principales herramientas para lograr esa risa y salud son las imágenes de lo inferior corporal —en su caso, escatológicas y de sobreabundancia de la bebida y del banquete— y el lenguaje de plaza pública: refranes, groserías, imprecaciones, albures y juegos de palabras. Se trata, pues, de una de las principales características del discurso de los estudiantes de medicina —y de los estudiantes en general— de aquel entonces: el humor como forma de inversión y subversión.

De este modo, la figura del estudiante, tan cara a la *Bildungsroman* y al carnaval mismo, cobra un peso importantísimo en la perpetuación de algunas tradiciones carnavalescas como las bromas estudiantiles y la recuperación de sus particularidades discursivas, una mezcla entre el lenguaje de la plaza pública y la jerga estudiantil concreta. Luego, por medio de la estilización del vocabulario de la plaza pública se muestra su desplazamiento hacia nuevos frentes, como es el caso de la universidad y, más concretamente, de la Facultad de Medicina. Se trata de un ejemplo claro de estilización de la heteroglosia social, olvidada en los estudios alrededor de *PM*.

En el tercer capítulo se señaló cómo el discurso hegemónico y su rama necropolítica postulan un discurso ontológico alrededor del cuerpo, cuyo sustento es la metafísica moderna occidental a partir de Descartes: la postulación de un supuesto yo, de un sujeto cognoscente que se erige por encima del cuerpo y sus necesidades, que afirma la idea, la ciencia y el Estado en detrimento del cuerpo y que afirma la primacía del yo frente al Otro. Se trata del discurso que afirma una identidad posible desde el pensamiento al tiempo que menosprecia el cuerpo sensible. Esta teoría del yo tiene la misma estructura que la del Estado autoritario o la de las fuerzas centrípetas: el yo como dictador de un todo que no comprende y del que se afirma dueño. La gran consecuencia y paradoja de esta postura es que el cuerpo sensible del yo es sacrificado por las construcciones cognoscitivas y sociales impuestas tácitamente por las fuerzas centrípetas. No está de más recordar que esta postura del yo no es más que la consecuencia del individualismo renacentista promovido por la pequeña burguesía.

Este discurso será subvertido por medio de la estilización paródica de Walter, realizada desde el discurso “satírico-menipeo”. Walter demuestra desde el discurso de las grandes cuestiones cómo es imposible postular una primacía del yo cognoscente y sus constructos sobre el cuerpo, al tiempo que demuestra que la única ontología posible del cuerpo es el Otro: el Otro como condición de existencia ontológica del yo. La consecuencia más importante de esta ontología es la postulación de una ética entre el yo y el Otro que será la base de las relaciones dentro del cuerpo grotesco: es, también, la ética utópica o idealizada que postuló el movimiento estudiantil. En este sentido, las figuras a nivel de argumento (dobles paródicos, andrógino, cuerpo grotesco y cuerpo cósmico), son figuras dialógicas, lo que permite afirmar que la alteridad es la forma ética más básica en *PM*.

En este mismo capítulo se señalaron las principales figuras del “discurso hegemónico-necropolítico”, al tiempo que se señaló cómo se fue gestando en el contexto del Estado mexicano la apropiación de esos discursos. Si la civilización occidental mantiene sus formas por medio de justificaciones discursivas más o menos pertinentes, en el siglo XX mexicano se realiza una apropiación de ese discurso a partir de la Revolución mexicana, la llegada del PRI y su aparato de Estado represivo al servicio de la dictadura: *PM* realiza la inversión carnavalesca de este fenómeno a partir del doble paródico del abuelo Francisco y del general del ojo de vidrio.

Asimismo, se mostró cómo el “discurso médico-estudiantil” de Palinuro se transforma en un “discurso grotesco-estudiantil” en la voz de Molkas, cuyo énfasis recae en los órganos sexuales tanto femeninos como masculinos. El aporte a la tradición carnalizada en este ramo es mayúsculo: el discurso de Molkas aborda tópicos de lo inferior-material prohibidos para Bajtín, tales como la masturbación, el semen y la leche materna, es decir, las secreciones por antonomasia de la fertilidad. Este discurso es un punto de inflexión en el análisis, pues permite pasar al principal discurso de la novela: el discurso de Palinuro alrededor de Estefanía, el “discurso erótico-grotesco”.

Si hasta este momento los discursos de los distintos dobles de Palinuro parecían reactivos al “discurso hegemónico-necropolítico”, a partir de este momento cobran una fuerza activa. En primer lugar, hay un cambio en las figuras de construcción: ya no se trata de dobles paródicos, sino de la figura del andrógino, la figura que postula la identidad de dos cuerpos distintos en uno solo: Palinuro y Estefanía devienen un tercer cuerpo que será el principio constitutivo del cuerpo grotesco. La figura del andrógino, consecuencia del amor carnal entre Palinuro y Estefanía, no se detendrá en la formación del cuerpo grotesco, pues ella misma será el principio constitutivo de un último estadio de la materia, el cuerpo

cósmico. El “discurso erótico-grotesco” no es otro que el amor o sexo libre que afirmaron los estudiantes del movimiento, y que para ellos era el máximo ejercicio de libertad.

Se mostró que el proceso constitutivo del cuerpo grotesco depende, en un primer momento, de la voluntad por ser o devenir Otro, y que ese devenir sólo sucede a partir del sexo, y en particular el sexo grotesco, que es la mayor afirmación del cuerpo en la novela, la afirmación que permitirá la transformación de los cuerpos de los personajes en cuerpo grotesco y en cuerpo cósmico: es la forma en la que el cuerpo es Otro y es Uno a un tiempo, un cuerpo heterogéneo. Este discurso realiza una nueva parodia sobre uno de los discursos predominantes de Occidente a lo largo de la historia y aún persistente en México: el “discurso religioso”. Finalmente, se postula el último estadio del cuerpo grotesco, que en realidad no es sino una fase o tránsito de la materia a este último, el cuerpo cósmico. Se trata de la afirmación metafísica más importante de los cuerpos y de lo inferior-material: el cuerpo no puede ser destruido, el cuerpo y la materia se regeneran infinitamente, constituyendo de este modo la afirmación vital más grande, la inmortalidad del cuerpo. En *PM*, esta figura tiene una única condición existencial, el amor carnal entre Palinuro y Estefanía, capaz de inundar a todos los cuerpos.

Palinuro es, pues, un cuerpo grotesco hecho de múltiples cuerpo e identidades: es Palinuro-personaje y su “discurso médico-estudiantil”, es el primo Walter y su “discurso satírico-menipeo”, es el abuelo Francisco o el político corrupto venido a menos y el “discurso revolucionario”, es Molkas y el “discurso grotesco-estudiantil”, es Palinuro-narrador y Estefanía y su “discurso erótico-grotesco”, es un cuerpo grotesco conformado por la orgía sexual con el cadáver, es un cuerpo cósmico por medio de las velas que Palinuro introduce por la vagina de Estefanía y es el mundo inferior-material en constante reproducción. Palinuro es un cuerpo heterogéneo hecho de cuerpos, dobles paródicos,

cuerpos bicorporales y andróginos, de sus voces y de sus discursos, y es justo a partir de la relación de todas estas figuras de construcción a nivel argumento, que renueva y enriquece como pocas novelas la tradición carnavalizada e, incluso, la historia literaria: no hay obra que ponga en juego todas estas figuras en el conjunto del cuerpo grotesco-cósmico tal como lo hace *PM*.

Todas esas figuras terminan por expresar un conjunto más allá de sus propias particularidades. ¿Qué es lo que postulan más allá de sí mismas? ¿Cuáles son las consecuencias de este cuerpo grotesco, o dicho de otro modo, qué es lo que expresa este cuerpo grotesco-cósmico? Se afirma que la construcción del cuerpo grotesco es, ante todo, un símbolo¹¹⁷, no sólo del movimiento estudiantil del 68, sino de la cosmovisión del movimiento y de la utopía que encarnaron sus ideales. ¿Qué es aquello que simboliza y cómo lo simboliza? ¿Qué es aquello que es el cuerpo grotesco como tal más allá de sus imágenes y discursos?

Que Palinuro sea médico y que su discurso gire alrededor del cuerpo es porque en *PM* la cosmovisión estudiantil del movimiento sólo puede partir del cuerpo. Para el movimiento estudiantil, el cuerpo era y es el lugar inaccesible al “discurso hegemónico” — y lo es a pesar de la necropolítica—, y por lo tanto es el lugar desde el cual se puede ejercer la resistencia: el cuerpo es lo único que poseen los estudiantes, y la vida del cuerpo lo que

¹¹⁷ Por su propia naturaleza, el símbolo ha sido objeto de múltiples elaboraciones en la época moderna, desde uno de sus primeros definidores, Goethe, hasta las más trabajadas de Gilbert Durand o Umberto Eco en el siglo XX. Para no entrar en conflicto, se utiliza el término en su acepción más básica a partir del *Diccionario* de Beristáin, que lo define del siguiente modo a partir de Pearce: “Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto” (2001: 468), donde simplemente habría que sustituir la relación signo/objeto por la de novela/movimiento histórico-social.

les es arrebatado. El cuerpo como receptáculo sensible, como única pertenencia con sus funciones básicas, como postulación de una nueva manera de relacionarse, el cuerpo del Otro como fundamento ético y el cuerpo como afirmación vital y de libertad por medio del sexo: el cuerpo como única ontología y metafísica posible. El cuerpo es el punto de partida de conocimiento del mundo pero también es el lugar desde el que se afirma el mundo, es el punto desde donde se puede transformar la conciencia alrededor del mismo y el único lugar desde el que es posible subvertir las fuerzas centrípetas dominantes: el cuerpo es el centro del mundo.

En *PM*, el cuerpo es indudablemente el núcleo de todos los discursos analizados, el núcleo desde donde se carnavaliza y parodia el “discurso hegemónico-necropolítico” del Estado. Los discursos en torno al cuerpo que se han presentado hasta ahora pueden agruparse bajo un único discurso, más general, al que podría llamarse “discurso del cuerpo carnavalizado”, y que es estilizado según el doble que lo enuncia. Son distintos discursos que, agrupados en este, permite hablar perfectamente de uno de los tópicos del improbable “discurso estudiantil”, y que enfatiza distintos momentos de este, desde la importancia de la risa y la salud, la inversión que realizan desde la plaza pública por medio del “discurso médico-estudiantil” y el “grotesco-estudiantil”, hasta la ética, la importancia del Otro y el amor libre que termina por unir los cuerpos en su propia materialidad. No es gratuito, pues, que en *PM* se trate de cuatro facetas distintas del cuerpo y su carnavalización literaria que son agrupados bajo el cuerpo grotesco. El cuerpo es el núcleo del conjunto del movimiento

estudiantil, y el movimiento debe ser visto, en tanto cuerpo grotesco, como lo que Bajtín dio en llamar un cuerpo colectivo¹¹⁸.

Bajtín utiliza el concepto de cuerpo colectivo como cuasi-sinónimo del cuerpo grotesco cuando habla sobre la naturaleza ambivalente de las imágenes grotescas en torno al *Tratado de García*: “la imagen que se ha formado y desarrollado en las condiciones de la concepción grotesca del cuerpo, es decir, *del cuerpo colectivo, del conjunto del pueblo*, es aplicada a la *vida corporal privada* del individuo perteneciente a una clase social” (2002: 262). Las imágenes grotescas no son, pues, sino la concreción de la imagen del cuerpo grotesco, que en última instancia no es otra cosa que el cuerpo colectivo o popular. El cuerpo grotesco no es más que la expresión simbólica de ese otro cuerpo. ¿Y cómo existe más allá de las imágenes grotescas este cuerpo colectivo que Bajtín llama utópicamente el pueblo?

¹¹⁸ La constitución del cuerpo popular o colectivo es una de las búsquedas principales a lo largo de la obra y vida de Bajtín, y su primera elaboración parte del ágora. Se trata de una búsqueda que de algún modo intenta dar respuesta y continúa la elaboración en torno a las preocupaciones éticas de los primeros textos en torno a la vida participativa y el Otro, y que encuentra una primera forma histórica en el ágora griega. Dice Bajtín: El griego no conocía la diferencia que hacemos nosotros entre exterior e interior (mudo e invisible). Nuestro ‘interior’ se encontraba para el griego en el mismo plano que nuestro ‘exterior’, es decir, era igual de visible y sonoro, y existía *fuera, tanto para los demás como para sí*. En ese sentido, todos los aspectos de la imagen del hombre eran idénticos. Pero esa exterioridad del hombre no se realizaba en un espacio vacío (bajo un cielo estrellado, sobre la tierra vacía), sino en el interior de una colectividad humana orgánica, ‘ante el mundo’. Por eso, el ‘exterior’ en el que se revela y existe el hombre entero no era algo ajeno y frío (el ‘desierto del mundo’), sino el propio pueblo. Estar fuera significa ser para otros, para la colectividad, para su pueblo (1989: 287-288). En aquel entonces, el cuerpo colectivo o popular era inmanente al griego y era posible porque el hombre carecía, en ese entonces y en términos generales, de una vida privada, de la interioridad propia del hombre moderno, que no aparece sino hasta el mundo helenístico-romano. Esta falta de interioridad le permitía ser Uno pero también ser Otro, ser para el pueblo. Ese Otro que es el griego es el pueblo mismo. El pueblo tenía una identidad propia, en la que los ciudadanos se reconocían como iguales, pero donde mantenían su propia identidad: no existía una distinción entre el pueblo y el individuo, de la misma manera que ocurre con Palinuro. Se trata, por supuesto, de una concepción utópica del pasado, pero que encuentra su evolución histórica en la Edad Media, en el carnaval y sus formas culturales.

Aunque el cuerpo colectivo remite en última instancia al cuerpo terrestre y material, sólo se actualiza efectivamente en distintos momentos sociales, el principal de ellos, al decir de Bajtín, el carnaval que sucedía en la plaza pública.

La muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es un *todo popular*, organizado a *su manera, a la manera popular*, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta.

Esta organización es, ante todo, profundamente concreta y sensible. Hasta el apretujamiento, el *contacto físico de los cuerpos*, está dotado de cierto sentido. El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular (2002: 229).

Bajtín establece claramente las características del carnaval en tanto cuerpo colectivo: a) su naturaleza popular, es decir, periférica; b) su postura frente a la cultura oficial y dominante, de oposición y enfrentamiento; c) su naturaleza concreta y sensible, que parte del cuerpo y regresa al cuerpo; y d) la unidad entre el individuo y la colectividad, posible solo gracias al cuerpo. Se trata, pues, de una colectividad no hay identidades privadas, únicamente cuerpos. Se trata de la afirmación de una identidad múltiple de orden social¹¹⁹. Así pues, al

¹¹⁹ Y en este punto radica precisamente una de las características subversivas más importantes del carnaval, si no es que la más. El mismo Bajtín la menciona desde el inicio de *La cultura*. En el carnaval, “todos eran iguales y reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar. [En el carnaval], “el hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes” (2002: 14-15). En primer lugar, se trata de la postulación de una ética tácita que abole las relaciones y las jerarquías sociales cotidianas y afirma la igualdad entre los hombres y su contacto libre. Esta igualdad utópica entre los hombres parece ser una de las respuesta bajtiniana a las preguntas en torno al Otro que se hacía en su temprana antropología filosófica. Se puede afirmar que el carnaval es una utopía que postula una ética de índole material, una ética que parte del cuerpo del Otro y de su propia materialidad, pero que sólo es posible dentro de su propia forma. Se trata, también, de una ontología tácita en la que el hombre es hombre sólo entre sus semejantes. Y Bajtín va aún más allá: “En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede por así decirlo, *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse* (por medio de los disfraces y máscaras). Al mismo tiempo, *el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales*” (2002: 229). Se trata de la posibilidad de devenir Otro, de intercambiar mutuamente identidades. En este sentido, el carnaval es el lugar y el tiempo donde existe y se desarrolla ese cuerpo colectivo utópico, y esa es

decir del autor ruso, solo en el carnaval y sus productos culturales como la carnavalización es posible postular ese cuerpo colectivo utópico. O bien, en un conjunto o cuerpo con las mismas características.

En el caso de *PM*, ese cuerpo colectivo no es otro que el movimiento social estudiantil, que se actualizaba en las marchas, en la recuperación de la plaza pública, en los salones de las Facultades, en los desplazamientos internos del carnaval, en esa ética de la alteridad, en el amor libre y que, en el caso concreto de *PM*, es encarnado por los elementos analizados hasta este momento. ¿Qué es, entonces, el cuerpo grotesco? Es el cuerpo colectivo que toma forma en el cuerpo del movimiento: aquí es donde radica la fuerza de la carnavalización literaria que realiza *PM*, que opera directamente sobre el cuerpo social que fue el movimiento mismo. De nada sirve que *PM* postule y estilice ese cuerpo grotesco si no remite al movimiento que lo vio nacer y del cual es símbolo¹²⁰. El movimiento estudiantil del 68 fue, de este modo, un cuerpo colectivo que actualizó esa forma utópica que Bajtín registró en el ágora y en las formas del carnaval. *PM* es, valga la redundancia, la carnavalización literaria de ese cuerpo colectivo utópico que fue el movimiento estudiantil, y el cuerpo de Palinuro es el cuerpo colectivo que simboliza el movimiento estudiantil, y lo hace por medio de ese cuerpo grotesco múltiple, informe y heterogéneo. La equivalencia

la razón por la que una de las figuras más importantes del carnaval es, precisamente, la del cuerpo grotesco.

¹²⁰ Se trata, por supuesto, de los enunciados principales del círculo de Bajtín y de los fundamentos de la Sociocrítica, cuya afirmación última es que todo lenguaje es necesariamente social y remite a los movimientos y cambios sociales. Dice Voloshinov al respecto: “La palabra en cuanto fenómeno ideológico por excelencia es dada en su generación y transformación permanente, refleja con fidelidad todos los desplazamientos y cambios sociales. En los destinos de la palabra están los destinos de la sociedad parlante”. (Volóshinov, 2009: 252.). Y dice también, al respecto, Bajtín: “El objeto real [del texto] es el hombre social que habla y se expresa también con otros medios. No hay posibilidad de llegar a él y a su vida (su trabajo, su lucha, etc.) sino a través de los textos signícos creados o por crear”. (2012: 302).

entre uno y otro no es casualidad: sólo a partir del cuerpo grotesco, de la continua regeneración a partir de lo inferior material, se puede afirmar la regeneración de la vida como contraposición al asesinato, tanto del cuerpo colectivo que fue el movimiento como del cuerpo literario que es Palinuro. Las consecuencias saltan a la vista.

Si los estudiantes fueron asesinados en la Plaza de Tlatelolco, el movimiento estudiantil no muere con ellos, se regenera a partir de los cuerpos de los que lo sobrevivieron, sigue vivo en los usos y costumbres de los estudiantes de las nuevas generaciones, y su afirmación del cuerpo persiste en la regeneración de su propia materialidad a partir del amor libre, del lenguaje de plaza pública, de esa ética propia, de la subversión de las fuerzas centrípetas y en la constante revitalización de las fuerzas centrífugas, en suma, de toda la cosmovisión estudiantil. Y sólo a partir de ella y por medio de ella, en *PM* el cuerpo de Palinuro deviene ese cuerpo estudiantil desde la estilización literaria, desde la fundación mítica del movimiento y desde la memoria: no en balde lo más importante en la novela es la vida de Palinuro, la vida de un estudiante de entonces, de sus usos y costumbres. La vida como afirmación y regeneración frente al asesinato: *PM* no sólo realiza la fundación mítica del movimiento y mantiene el espíritu y cosmovisión del movimiento desde la carnavalización, no sólo funciona como sinécdoque del movimiento y como cenotafio y memoria histórica de lo acontecido en aquellos años, *PM* afirma la persistencia corporal del movimiento en sus herederos, los nuevos estudiantes.

Así pues, más allá del trasfondo social y los discursos enunciados explícitamente en *PM*, se ha demostrado que su importancia radica en cómo se construye la cosmovisión estudiantil de aquella época. Solo una afirmación del cuerpo como fundamento ontológico y metafísico, y del cuerpo colectivo como utopía donde las relaciones están fundadas en el Otro, permite oponerse políticamente al Estado, al discurso hegemónico y a la

necropolítica, al tiempo que subvierte todo su aparato represor y postula una nueva moral. De este modo, *PM* no sólo constituye el cenotafio y la memoria misma de uno de los hechos políticos y acontecimientos represores más importantes en la historia del siglo XX del país, sino que constituye, ante todo, lo que existió detrás de ese hecho, la cosmovisión del movimiento social-estudiantil, por supuesto, desde la estilización y carnavalización de una de sus aristas, la de un estudiante de medicina. También recupera lo que estuvo realmente detrás de la represión política: la liberación de las costumbres dentro un grupo social específico gracias a una nueva cosmovisión y una nueva lengua y constituye, como quería Lukacs, “la búsqueda endemoniada de valores auténticos en una sociedad degradada”, y como parafrasea Angenot, la búsqueda de una verdad novelesca “que trasciende el hecho de que sus deseos son socialmente manipulados” (Angenot, 2010: 84). En la historia literaria del país y del movimiento, constituye una novela que hace suyo el estilo carnavalizado y renueva sus formas.

Como se ha señalado hasta ahora, *PM* renueva desde varios frentes la literatura carnavalizada en lengua española: la carnavalización de uno de los mitos más importantes de Occidente, subvirtiéndolo con un doble paródico la historia de la fundación de Roma y del discurso hegemónico; la recuperación de uno de los tópicos más importantes de esta literatura, la del estudiante, y la estilización literaria de su humor, encarnado en la risa que cura, y de sus costumbres y jerga lingüística —el “discurso médico-estudiantil”, el “grotesco-estudiantil” y el lenguaje de plaza pública—; la recuperación y renovación de imágenes grotescas prohibidas para Bajtín, como la masturbación, el semen y la leche materna; la vuelta de tuerca que se realiza al grotesco desde el erotismo —y viceversa—; la postulación de una Ética de la alteridad, que saca a la luz los fundamentos mismos del carnaval, aunque estos sean sólo momentáneos y utópicos; y la postulación de un cuerpo

colectivo con base en esas relaciones. Para concluir, sólo resta señalar algunos otros aspectos de esta renovación.

Ante la apropiación de la plaza pública por parte del Estado como espacio de represión, sacrificio y muerte, *PM* opone el cuarto de la plaza de Santo Domingo, recuperando por medio de un desplazamiento al interior de la misma la función primordial de la plaza pública, como sitio donde el cuerpo colectivo pierde su interioridad para devenir Otro —con la estilización de su lenguaje incluida—: la plaza pública es, en *PM*, el *axis mundi*. Luego, ante la paulatina desaparición y prohibición histórica de los espacios públicos carnavalescos donde ocurrían las fiestas, *PM* abre dos vías: por un lado, Walter recupera, en tanto *flaneur*, el espacio público por medio de su deambular en las calles londinenses, carnavalizando lugares ajenos a esta tradición, como museos y bibliotecas¹²¹; por otro, hay un desplazamiento espacial hacia los lugares públicos cerrados, tales como cantinas y bares.

Dentro del género, *PM* renueva la novela latinoamericana, otorgándole un estatuto universal: la novela latinoamericana es novela universal, y como tal capaz de particularizar cualquier estilo, en este caso el carnavalizado, y es capaz de universalizar cualquier tema, en este caso, el asesinato de un estudiante en la Plaza Mayor. Desde este punto de vista, *PM* se suma, como se señaló en la introducción, a la tradición de la literatura carnavalizada en lengua española: si bien esta tradición es abundante, la crítica no se ha ocupado con la minuciosidad necesaria, y ni siquiera es posible hablar de un canon o de obras canónicas al respecto.

¹²¹ Del mismo modo, *PM* opone a la desaparición de la tarima medieval donde se representaban el cielo y el infierno el propio edificio de la Plaza de Santo Domingo, que eleva a Palinuro-personaje de los infiernos hasta el cielo.

El presente análisis estudió las relaciones efectivas entre el carnaval, la carnavalización literaria y el movimiento del 68¹²², lo que abre nuevas líneas de investigación: queda por desentrañar efectivamente cuál es la relación entre el espíritu de las distintas concreciones del movimiento estudiantil de los años sesenta en México —muy distinto al movimiento estudiantil francés o norteamericano— y la cultura carnavalesca, qué tanto debe a esta última una renovación, y el influjo en su carnavalización literaria. Una multitud de novelas pueden ser analizadas desde esta vía. Valga como rápido ejemplo una de las más explícitas del movimiento, como *Los días y los años* donde, sin realizar estilización alguna, se expresan una multitud de elementos carnavalizados que tienen sus origen en formas carnavalescas, tales como la oralidad, el “discurso-estudiantil” de un estudiante de filosofía, la vindicación de la colectividad presente en las marchas, imágenes de lo inferior-material, etc¹²³.

Cabe agregar una relación olvidada de la literatura carnavalizada. Como bien han señalado en los últimos años estudiosos como Maxime Chevalier, Aurelio Gonzáles Pérez y Julio Camarena, entre tantos otros, una de las principales características de la literatura en lengua española es la recuperación de la cultura popular y tradicional, al punto que perfectamente se puede hablar de ella como uno de los rasgos característicos de la literatura en lengua española. No es aventurado afirmar lo mismo de la literatura carnavalizada.

¹²² Valga la redundancia: *PM* permite desentrañar cómo el movimiento estudiantil de los años sesenta se apropió de ciertos elementos carnavalescos por medio de la estilización paródica que realiza el autor, tales como el lenguaje inferior-material de la plaza pública, la relación curativa y sanadora con el cuerpo por medio de la risa, el amor libre, y la más utópica condición existencial del cuerpo del Otro como fundamento de un cuerpo social.

¹²³ Por ejemplo, donde el cuerpo y sus funciones básicas tienen, también, una labor subversiva: recuérdese, sin más, la anécdota de Selma, que orina sobre la cama de la embajadora rusa, o las anécdotas de Pino, cuya función es irritar a Pablo, y que lo mismo cuenta cómo es masturbado en un cine en Los Mochis o como, cuando tenía tan sólo nueve años, era tocado por Panchita.

Ambas, literatura carnavalizada y literatura popular y tradicional, tienen raíces u orígenes comunes: la plaza pública y la calle, la oralidad y sus múltiples variantes —el cuento tradicional, el refrán, la grosería, el albur—, el humor, los géneros discursivos primarios y el uso de imágenes grotescas —necesidades básicas, banquete y bebida, etc.—, entre muchos otros. Queda, pues, por comenzar a establecer las relaciones entre la literatura de carácter tradicional y popular y la literatura carnavalizada.

La carnavalización literaria abre, asimismo, un nuevo camino respecto a la obra toda de Fernando del Paso. Si *PM* es símbolo y mito del movimiento estudiantil y del cuerpo colectivo que se encontraba detrás de él: si, como se ha demostrado, es posible hablar de una poética carnavalizada en *PM*, ¿es posible hacer extensiva esta afirmación al resto de la obra delpasiana? Cabe preguntarse, entonces, cómo opera la carnavalización literaria en la obra toda de Del Paso y cuáles son sus alcances simbólicos. Por poner dos ejemplos obvios e inmediatos, *José Trigo* vindica la oralidad como fuente literaria frente a lo escrito —desde su propia estilización— y *Noticias del Imperio* invierte la relación monarquía-masa popular desde sus parodias y narradores, tales como el pregonero o el secretario de Juárez. ¿Se puede hablar de la obra narrativa de Del Paso y de sus estilizaciones carnavalizadas como del símbolo del “pueblo” de México en la segunda mitad del siglo XX? ¿O, al menos, de un símbolo de algunos de los movimientos sociales ocurridos en México?

En ese sentido, y regresando a *PM*, se puede afirmar que no sólo es un símbolo del movimiento, sino un ejemplo de subversión ante la cultura oficial actual. En última instancia, no sólo el movimiento, sino la gran parte de habitantes somos víctimas del discurso hegemónico del Estado y su necropolítica: del 68 para acá, el discurso hegemónico se ha vuelto casi ubicuo y ha encontrado nuevas formas de expresión y dominación, desde

el poder absoluto de los medios de comunicación hasta las redes sociales; la necropolítica se ha institucionalizado con proyectos que continúan el despojo de los pueblos originarios y proyectos que promueven el ecocidio; lo que es más, el Estado como fuerza centrípeta ha sido desplazada —o enriquecida— por ese nuevo cacicazgo que ejerce la nueva oligarquía: la inversión privada, nacional y extranjera (en especial de los países de primer mundo). Ante esta nueva actualización del discurso hegemónico y su necropolítica, mucho más voraz y asesina, cabe preguntarse cuáles son las posibilidades carnavalescas de subversión hacia esa cultura oficial, y cómo, desde la literatura, se pueden estilizar esas formas, creando nuevas maneras de carnavalización literaria.

Finalmente, las relaciones entre el movimiento estudiantil, lo carnavalesco y las relaciones con la cultura tradicional, hacen patente un fenómeno de nuestros días desde la carnavalización literaria: tanto la actualización de formas carnavalescas como el nacimiento de otras más nuevas. Cabe preguntar hasta dónde las marchas, los espectáculos masivos, la oralidad y el lenguaje de plaza pública, las romerías, el desplazamiento a cantinas y bares, nuevas formas de la sexualidad, festivales de música, experiencias masivas con psicotrópicos, fiestas patronales, bailes de máscaras y hasta velas juchitecas son o no, y cómo y por qué, nuevas formas de lo carnavalesco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen, “Identidad y ambivalencia. Una lectura de *Palinuro de México* desde el grotesco”, en *Nueva revista de Filología hispánica*, vol. LVI, núm. 1, enero-junio, pp. 123-139. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México D.F., 2008.
- ANGENOT, Marc, *El discurso social, los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2010.
- ARREOLA, Juan José, *Narrativa completa*, Prólogo de Felipe Garrido, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Ciudad de México, 2019.
- ARTEAGA, Marlene, “Algunos elementos neobarrocos en *Palinuro de México*”, *Revista Letras* no. 60, IPC-CILLAB, Caracas, 2001, pp. 17-39.
- ARMAS A., Frederick, “Palinuro y su fatídica estrella en el Quijote”, *Filología* no. 51, 2019, pp. 5-16, Editores, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Universidad de Buenos Aires.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*, Introducción, traducción y notas, Alma Bolón, publicaciones / 6, Sociedad de Profesores de Español del Uruguay, Montevideo, 2003.
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- , *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, traducción de Tatiana Bubnova, México, D.F., 2012.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, traducción de Tatiana Bubnova, México, D.F. 2005.
- , *Teoría y estética de la novela, trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, traducción de Tatiana Bubnova, Anthropos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- BATRES, Viétnika, “1968: el Ejército derriba con un bazucazo la puerta de la prepa 1 de la UNAM”, *Animal político*, 31 de julio, 2018, <https://www.animalpolitico.com/2018/07/bazucazo-1968-prepa-unam/>
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México D.F., 2001.
- , *Análisis e interpretación del poema lírico*, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, D.F., 1989.
- BUBNOVA, Tatiana, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, *Acta poética* 27 (1), Primavera 2006, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje no. 15-16, enero-diciembre de 1997, pp. 259-273.

- CAMPOS ÁLVAREZ, Marco Antonio, *Manuel Acuña, La desdicha fue mi dios. Antología*, UAM, México, 2001.
- CASTILLO, Gustavo, *La Jornada*, “A 40 años, Persecución militar y desalojo del Zócalo”, 27 de agosto de 2008.
- CONNELLY, S. Frances, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, traducción de Amaya Bozal, Antonio Machado Libros, Madrid, 2015.
- CONNOLLY, Cyril, *The Unquiet Grave, a Word Cycle by Palinurus*, revised edition with an introduction by Cyril Connolly, Persea Books, Nueva York, 2005.
- CORRAL PEÑA, Elizabeth, “En torno al barroco latinoamericano: el horror al vacío en *Palinuro de México*”, *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, no. 29, 1990, pp. 30-38.
- , “Pintando a máquina, la influencia pictórica en la obra literaria de Fernando del Paso”, *Nueva revista de Filología Hispánica, (NRFH)*, 46 (2) (1998), pp. 419-430.
- DÍAZ ORDAZ, Gustavo, Cuarto informe de Gobierno, Ciudad de México, 1968, https://es.m.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Gustavo_D%C3%ADaz_Ordaz_en_su_Cuarto_Informe_de_Gobierno
- DOSTOIEVSKI, Fiódor, *El doble, poema de Petersburgo*, Traducción directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas, Alianza Editorial, Madrid, 2019.
- ESTRADA, Jorge, *El doble en Palinuro de México*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, México, 2010.
- GACETA UNAM, 50 años del 68, suplemento especial, no. 04, México D. F., 2018, <https://www.gaceta.unam.mx/nace-el-consejo-nacional-de-huelga/>
- GÁLVEZ GUTIÉRREZ, Aftab Pablo, *Perficción: la dualidad totalizadora en Palinuro de México*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, México, 2018.
- GARCÍA PEÑA, Lilia Leticia, *Intertextualidad e historia en Palinuro de México*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001.
- GIRARD, René, *Dostoievski, du double à l'unité*, Gérard Monfort Éditeur, 1963, Paris.
- , *Literatura, mimesis y antropología*, traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa editorial, Barcelona, 2006.
- GOETHE, W. Johann, *Obras completas, Tomo II*, Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns, Aguilar Editor, México D.F., 1991.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis, *Los días y los años*, Ediciones Cal y arena, Ciudad de México, 2018.
- JOYCE, James, *Ulises*, traducción de J. Salas Subirat, Colofón, México, 1999.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, traducción de Juan Andrés García Román, Machado libros, Madrid, 2010.
- KERÉNYI, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Edición de Magda Kerényi y Traducción de Adan Kovacksics, Editorial Herder, Barcelona, 1998.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Editorial siglo XXI, Madrid, 1988.
- MARTRÉ, Gonzalo, *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana*, UNAM, Ciudad de México, 1986.
- MALCUZYNSKI, Pierrette, *La fiction néobaroque aux Amériques, 1960-1970: littérature carnavalescée et aliénation narrative chez Hubert Aquin, Guillermo Cabrera Infante et Thomas Pynchon*, a thesis submitted o the Faculty of Graduate Studies and Research Mc Gill University in parcial fulfillment of the requirements for the

- degree of Doctor of Philosophy, Comparative Literature Program, Septiembre de 1981. Encontrado en <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/3n203z768?locale=en>
- MBEMBE, *Achille, Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*, Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault, Editorial Melusina, España, 2011.
- MURGUÍA NAVARRO, Ivette Nora, *Los narradores de Palinuro de México de Fernando del Paso*, tesis para obtener el grado de Maestra en Literatura mexicana contemporánea, UAM, México, D.F., 2016.
- PARKINSON, Lois, *La mirada exuberante, Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Traducción de Aura Levy, coedición CONACULTA, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2011.
- PASO, Fernando del, a) *José Trigo*, FCE, México, D.F., 2016.
 ———, b) *Palinuro de México*, FCE, México D.F., 2015.
 ———, c) *Noticias del imperio*, Diana, México D.F., 1989.
 ———, d) *Linda 67*, FCE, México D.F., 2017.
 ———, e) *Amo y señor de mis palabras*, Tusquets editores, México D.F., 2015.
 ———, f) *Obras III, Ensayo y obra periodística*, Compilación, estudio introductorio e índices de Elizabeth Corral Peña, UNAM, El Colegio Nacional y Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.
 ———, g) *Viaje alrededor de El Quijote*, Fondo de Cultura, Universidad de Alcalá, Madrid-Ciudad de México, 2016.
- PASO, Paulina del, TOLEDO, Alejandra, “Vida de Fernando del Paso contada por él mismo”, *La razón de México*, 09/07/2021, encontrado en <https://www.razon.com.mx/el-cultural/vida-fernando-paso-contada-hija-442299>
- PITOL, Sergio, a) *El desfile del amor*, Ediciones Era, México D.F., 2018.
 ———, b) *Domar a la divina garza*, Ediciones Era, México D.F., 2018.
- PLATÓN, *El banquete*, introducción de Carlos García Gual, traducción y notas de Fernando García Romero, Alianza editorial, Madrid, 2008.
- RABELAIS, François, *Gargantúa*, Ediciones Akal, traducción de Juan Barja, Madrid, 2007.
 ———, *Gargantúa y Pantagruel (los cinco libros)*, prefacio de Gay Demerson, traducción y notas de presentación de Gabriel Hormaechea, Acontillado, Barcelona, 2011.
- REVUELTAS, José, *México 68: Juventud y revolución*, prólogo de Roberto Escudero, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, Ediciones Era, Bolsillo, México D.F., 2019.
- SÁENZ, Inés, “La imaginación al poder en Palinuro”, en *Fernando del Paso: hacia la novela total*, tesis doctoral, Madrid, Editorial Pliegos, 1994.
- SARDUY, Severo, “El Barroco y el Neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno, S. XXI editores, México, 1972, pp. 167-184.
- STERNE, Laurence, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, Alfaguara, Traducción de Javier Marías, Santillana, Ediciones generales, Madrid, 2006.
- THIVIERGE, Paule, *La historia carnavalesca del 68 en Palinuro de México de Fernando del Paso*, Tesis presentada para obtener el grado de Maestra en Artes, Universidad de Montreal, Diciembre, 2009.

- TOLEDO, Alejandro, *El imperio de las voces, Fernando del Paso ante la crítica*, selección y prólogo de Alejandro Toledo, UNAM, Coordinación de difusión cultural, Dirección de Literatura, Era, México, D.F., 1997.
- VALLE-INCLÁN, Ramón, del, *Luces de Bohemia, Esperpento*, Introducción y edición de Catalina Míguez Vilas, Alianza Editorial, Madrid, 2017.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México D.F., 2006.
- , *Eneida*, Introducción de Vicente Cristóbal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Editorial Gredos, Madrid, 1997.
- VOLÓSHINOV, Nikólaievich Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Ediciones Godot, Colección exhumaciones, Argentina, 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen, *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*. El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2009.
- , “Joyce, Connolly y Sterne como fundadores de la poética de Fernando del Paso”, en Carmen Álvarez Lobato (comp.), *Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México, 2008, pp. 119-138.
- , “‘Me casé con la literatura pero mi amante es la historia’. Una conversación con Fernando del Paso”, *Literatura Mexicana: Revista Semestral del Centro de Estudios Literarios*, 24, 2013, pp. 177-200.
- BARGALLÓ, Juan, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, ediciones Alfar, Sevilla, 11-25
- BARRIOS, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, Universidad Iberoamericana, México, 2010.
- BUBNOVA, Tatiana, “El espacio de Miajíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”, *Nueva revista de filología hispánica (NRFH)*, no. 29 (1), 1980, pp. 87-114.
- , “Palabra propia, palabra ajena”, *Tópicos del seminario*, (BUAP, Puebla), 5 (2001), pp. 115-134.
- CALDERÓN, Norman Marín. “El estilo de redacción del manual MLA: la nueva edición (2016) para el usuario hispanohablante”. *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 25, 2016, pp. 425-439.
- CASTELLÓ, Montserrat (coord.). *Escribir y comunicarse en contextos científicos y académicos. Conocimientos y estrategias*. Prólogo de Anna Camps, Graó, 2007.
- CAYUELA GALLO, Ricardo, “Ideas para los que no han sido asesinados”, entrevista a Fernando del Paso, *La Jornada semanal*, número 42, 1995, p 20.
- DOLEZEL, Lubomír, “Le triangle du doublé, un champ thématique”, *Poétique*, 64, Novembre, 1985, Seuil, pp. 463-471.

- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducción de María Pons Irazazábal, Debolsillo, Barcelona, 2013.
- , *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, s.e., s.a.
- FUENTES, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2011.
- GONZÁLEZ, Alfonso, “Neobarroco y carnaval medieval en *Palinuro de México*”, *Hispania*, Vol. 74, No. 1, pp.45-59.
- GONZÁLEZ-TREVIÑO, Eridania, *Amor como génesis poética en Palinuro de México*, de Fernando del Paso, *La Colmena*, núm. 96, pp. 51-63, Universidad Autónoma del Estado de México, 2018.
- HERRERO CECILIA, Juan, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille, revista de estudios franceses*, monografías 2, 2011, pp. 15-48.
- HOLQUIST, Michael, *Dialogism, Bakhtin and his World*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- MAKHLIN, Vitali, “‘Una risa invisible al mundo’. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media”, *En torno a la cultura popular de la risa*, edición de Tatiana Bubnova, Anthropos / Fundación Cohe, Barcelona, 2000.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- MATA JUÁREZ, Óscar, *Un océano de narraciones: La obra narrativa de Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Centro de ciencias del lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, 1991.
- ORTEGA, José, *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, José Porrúa, Madrid, 1984.
- PALACIOS GREGORIO, Sandra, *El exceso como recurso narrativo en Palinuro de México de Fernando del Paso*, tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
- RAMA, Ángel, “La formación de la novela latinoamericana”, en *La novela en América Latina*, Panoramas 1920-1980, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1982.
- , *Transculturación narrativa en América Latina*, Ediciones El andariego, Buenos Aires, 2008, pp. 47–65.
- ROMERO NOBLE, Héctor Elías, *Ambivalencia y percepción: una lectura de Palinuro de México de Fernando del Paso*, tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2017.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel Guadalupe, editor, *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, D.F., 1997.
- STAVANS, Ilan, “An interview with Fernando del Paso”, Center for Book Culture, 22 de marzo de 2006, http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_delpaso.html
- TIHANOV, Galin, *The Birth and Death of Literary Theory, Regimes of Relevance in Russia and beyond*, Stanford University Press, California, 2019.
- TOLEDO, Alejandro, “Anotaciones: el 68 en la novela mexicana”, *La palabra y el hombre* no. 53-54, enero-junio de 1985, pp. 23-26.
- TORRE CRUZ, David de la, “Palinuro de México y la tumba sin sosiego: un mito moderno”, pp. 35-62, en *Tren de palabras: la escritura de Fernando del Paso*, Carmen Álvarez Lobato editora, México: Universidad Autónoma del Estado de

México, Secretaría de investigación y estudios avanzados: Miguel Ángel Porrúa, librero editor, 2017.
VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez, Historia de un deicidio*, Monte Ávila editores y Barral editores, Impresiones Barcelona Caracas, 1971.