

EL COLEGIO DE MÉXICO

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Intertextualidad e Historia en Palinuro de México

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

presenta

Lilia Leticia García Peña

INDICE

Introducción	1
1. Escritura e Intertextualidad	10
1.1 <u>Palinuro de México</u> : espacio de escritura y lectura	10
1.2 Poética de la citación	14
1.2.1 Intertextualidad y dialogismo	
1.2.2 Intertextualidad y especularidad	
1.2.3 Modos de intertextualidad en <u>Palinuro de México</u>	
1.3 Fragmentación y collage	32
2. Medicina e Intertextualidad	40
2.1 Un modo de observar desde la ciencia	40
2.2 Lectura e intertextualidad	45
3. Las Voces en <u>Palinuro de México</u>: Dobles y Espejos	50
3.1 El Doble: Un problema en la historia de la cultura universal	50
3.1.1 El Doble en la cultura universal	
3.1.2 El Doble en la literatura	
3.2 Intertextualidad y Doble en <u>Palinuro de México</u>	62
3.2.1 El Doble y el espejo	
3.3 Estefanía desde la intertextualidad filosófica	73
3.4 Walter el <u>alter ego</u>	77
3.4.1 Doble e identidad nacional	
4. La Imaginación Grotesca	95
4.1 “Lo bello y lo repulsivo pueden ser una misma y sola cosa”	95
4.2 El ojo en <u>Palinuro de México</u>	98
4.2.1 El ojo como órgano epistemológico	
4.2.2 Grotesco y pintura: intertextualidad visual	
4.2.3 El ojo y la dimensión espacial	
4.3 El cuerpo y lo grotesco	115
4.3.1 El cuerpo desmembrado	
4.3.2 El cuerpo glorificado	
4.4 <u>Palinuro de México</u> y los grandes maestros de lo grotesco	123

5. Palinuro: “El de las tristes visiones”	133
5.1 Inversión en <u>Palinuro de México</u>	133
5.2 Hacia la inversión de la épica	140
5.3 El simbolismo ácueo	150
Conclusión	159
Bibliografía	161

Introducción

La segunda novela de Fernando del Paso, Palinuro de México, aparece como eje de su ejercicio literario; a medio camino entre su producción novelesca, representa la culminación de varios aspectos que germinaban en José Trigo, y permite proyectar su poética hacia la novela histórica Noticias del imperio y su reciente novela policiaca Linda 67.

La novela apareció en España en 1977, y por razones editoriales tuvo que esperar hasta 1980 para ser publicada en México por Joaquín Mortiz; a lo largo de los años ha obtenido el Premio de Novela México (1975), el Premio Rómulo Gallegos (1982) y el Premio a la Mejor Novela Extranjera Editada en Francia (1985-1986).

El autor considera que Palinuro de México representa, en gran medida, "un homenaje de la literatura a la literatura y una reflexión de la literatura sobre ella misma"¹. En esta novela, Del Paso se afilia a la poética de la intertextualidad: escribe leyendo y se enfrenta a la práctica narrativa como ensamblaje y diálogo con infinidad de obras literarias y no literarias. Esto, no debe llevarnos a un análisis deshistorizado que se limite a desmontar la armazón estructural del texto : "me casé con la literatura pero mi amante, desde hace tiempo, es la historia", dice Fernando del

¹Walter Ramírez Aguilar, "De Palinuro...al presente", Entrevista con Fernando del Paso, "Cultura", El Nacional, 2 de febrero de 1993, p. 10.

Paso²; en realidad, la intertextualidad es precisamente, en Palinuro de México, un modo de ver y trabajar con la historia.

Estas páginas suponen el análisis de Palinuro de México desde el prisma de la intertextualidad como un enfoque totalizador que engarza los distintos aspectos por estudiar en la novela, de manera distinta a como se han abordado. Es decir, si algunos de los elementos del texto han sido contemplados ya, los estudio aquí a la luz de otros instrumentos teóricos y los articulo de forma diferente en virtud de una hipótesis original que parte de la práctica intertextual en la novela.

A lo largo del trabajo, he intentado mantener una perspectiva histórica porque el lenguaje que es inteligible para Fernando del Paso es el de la historia que se produce en torno a él. Su novela aparece, así, como una clave social inseparable de su efecto estético; constituye un proceso dialéctico de representación porque asume la realidad desde las contradicciones sociales, pero también modeliza el mundo a través de la estructura intertextual.

Algunos trabajos han comentado la infinidad de citas procedentes de diversos discursos que abundan en el texto, pero ningún trabajo se ha centrado en este problema³. Por su parte,

²Javier Aranda Luna, "Poesía de la ciencia. Narrativa de la historia", Entrevista con Fernando del Paso, Vuelta, 1996, núm. 233, p. 26.

³Inés Sáenz, por ejemplo, dedica un capítulo de su tesis doctoral a Palinuro de México y aunque señala que para Del Paso escribir es, en última instancia, citar; y menciona que "evoca, a través de la intertextualidad, la lectura de otros textos con los que dialoga constantemente"; la intertextualidad no constituye ni

Lilián Bendayán analiza a Palinuro de México como novela "enciclopedia"⁴, pero el término "enciclopédica" no me parece feliz ya que implica considerar la novela como una anquilosada biblioteca que acumula nombres, datos y títulos. El enfoque intertextual, en cambio, supone la consideración de las referencias como detonadores del texto, pilares fundamentales que al mismo tiempo responden a las obsesiones personalísimas del escritor: Del Paso no toma la tradición para petrificarla, sino para ponerla a trabajar.

La práctica de la intertextualidad, a la que subyace el más profundo dialogismo, conlleva el sentido de hibridación y la mezcla de acentos --reiteradamente señalada por Bajtín-- y una clara naturaleza especular de la relación de las obras referidas entre sí y con Palinuro de México. Por ello, podemos afirmar que la poética intertextual de esta novela implica la noción de desdoblamiento que se halla, así, en el centro mismo de Palinuro de México, no sólo a nivel temático y de construcción de personajes, sino de la concepción misma de la palabra como espacio dialógico, y de la escritura como intertextualidad.

Lotman nos explica que la idea de un texto no está contenida en unas citas, incluso bien elegidas, sino que se expresa en toda la estructura artística; la idea se realiza en una estructura

su objetivo ni su metodología. Inés Sáenz, Hacia la novela total, Tesis de doctorado, Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, 1992, p. 135.

⁴Lilián Bendayán, Palinuro de México, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1990.

adecuada y no existe al margen de esta estructura⁵. En ese sentido, podemos decir que la intertextualidad como estructura en Palinuro de México es portadora de significado, implica elementos formales que se semantizan: la intertextualidad es la manera de Fernando del Paso de pensar el mundo y la historia.

La intertextualidad en esta novela no es un mecanismo que encubra la historia, la muestra; pero desafiándola -- como antes lo había hecho ya Alejo Carpentier (con su teoría de lo Real Maravilloso), otro apasionado por los temas históricos y los grandes movimientos colectivos.

La intertextualidad define en Palinuro de México un modo de enunciación marcado por la fractura, en tanto la poética de la citación se rige por la mutilación y desplazamiento de textos, por el enfrentamiento y choque de obras. José Homero comenta en un ensayo la película infantil Toy story⁶: el autor nos recuerda que en ella hay un juguete llamado "señor, cara de papa" que es un muñeco que juega con las posibilidades de desmontamiento de sus rasgos, en una ocasión los dispone de forma diferente y dice "Mira, soy Picasso"; también aparece un niño que destruye y combina los juguetes que arranca a su hermana creando monstruos. Las posibilidades de articulación --señala José Homero-- son múltiples pues las creaturas carecen ya de patrón al asociarse como miembros,

⁵ Cf. Yuri Lotman, Estructura del texto artístico, Istmo, Madrid, 1978, p. 23.

⁶ José Homero, "Monstruos. El cuerpo es parte", "El Ángel", Reforma, 26 de mayo de 1996, p. 2.

sólo por la posibilidad de ensamblaje. Curiosa semejanza, los juguetes de Toy story ejemplifican cómo funciona la intertextualidad en Palinuro de México, las obras referidas son como los juguetes por deshacer. De la misma manera se juega con la posibilidad de desmontamiento y la recomposición de la identidad; la novela intertextual también es un monstruo, un monstruo de pedazos: Palinuro de México es un monstruo grotesco y también "es Picasso".

No es difícil pensar la novela de Del Paso como monstruo grotesco; Del Paso es grotesco, piensa, escribe y pinta desde esta orilla del ser ¿Ha visto el lector alguno de los Monstruos Inofensivos o los Monstruos Innominados de Fernando del Paso? (ver fig. 1 y 2). Asimismo, uno de los ejes en torno a los cuales se organizan gran cantidad de intertextos en Palinuro de México lo constituye lo grotesco; una a otra se suman las referencias que implican la distorsión y el horror propio de lo grotesco.

Lo grotesco --al igual que la intertextualidad-- nos enfrenta con la dualidad, la tensión y el choque. Las imágenes grotescas son como las imágenes de un espejo deformante; en esta novela profundamente visual, plena de luces, colores y reflejos, la mirada que la sustenta es la de un ojo que experimenta como un caleidoscopio y presenta una percepción móvil, fragmentada y descentrada de la realidad.

Quien se sumerge en el espacio grotesco de Palinuro acepta la ambigüedad del juego: el engaño visual y la conciencia del engaño; es por ello una novela tensa, ambigua y contradictoria; como toda

experiencia grotesca, sujeta a la mutabilidad de las percepciones. La percepción de la historia de Del Paso responde a esta concepción, nada es fijo, todo es móvil; nunca nos da una versión de la realidad y de la historia porque no cree en la versión.

El mundo de Palinuro de México está marcado por el agua y su ritmo difuso, ambiguo; el espacio total de la novela se halla inmerso en el agua: en el agua de mar y el espejo de agua.

Mi análisis de Palinuro de México parte, pues, de la intertextualidad como detonante del texto, fenómeno que se sostiene y se vincula por esencia con la idea del doble y lo grotesco. Si bien la intertextualidad como proceso escritural fundamenta Palinuro de México, estos tres pilares nacen juntos en la novela; se enredan, viven uno del otro y no se explican el uno sin el otro. Los tres en el reflejo de un espejo de agua; los tres enraizados en la historia de México, en uno de sus momentos claves de ruptura y revisión : el movimiento del 68.

Este trabajo se divide en cinco capítulos. En el primero se hace una reflexión teórica sobre el fenómeno de la intertextualidad y se analiza la tradición de escritura como lectura-relectura a la que se suma Palinuro de México.

En el segundo capítulo se trata la relación intertextual que la novela establece con la medicina como discurso rector; así como las condiciones que la intertextualidad impone (o más bien, propone) al lector.

En el tercer capítulo reflexionaremos sobre el problema de las voces y duplicación de personajes; veremos la red intertextual de

la que Palinuro bebe la tradición del Doble; analizaremos especialmente el personaje de Estefanía y el personaje de Walter, el alter ego en quien el autor se escinde y desdobla a la luz de una intertextualidad dominada por el cuestionamiento y problematización de la identidad y la mexicanidad.

En el capítulo cuatro se discute el problema de lo grotesco; se trata el tema del ojo y la imaginación grotesca en la novela. Veremos la afinidad intertextual con varias posturas estéticas en tanto el manejo de la perspectiva como una lente que enfoca la realidad desde ángulos peculiares y proporciona una representación distorsionada: microscópica, magnificada o invertida de la realidad.

En el capítulo cinco explicaremos cómo se desenvuelve un proceso antiépico reforzado con la referencia por la negación de grandes héroes de la literatura universal y por la citación de famosos antihéroes de la tradición literaria; se analiza la reelaboración del mito del navegante Palinuro y su significación histórica en el marco del México de 1968. Estudiaremos también la naturaleza ácuea de Palinuro y la idea de metamorfosis vinculándola con la experiencia grotesca en la novela.

Monstruos innominados

Fernando del Paso (1978)

(Figura 1)

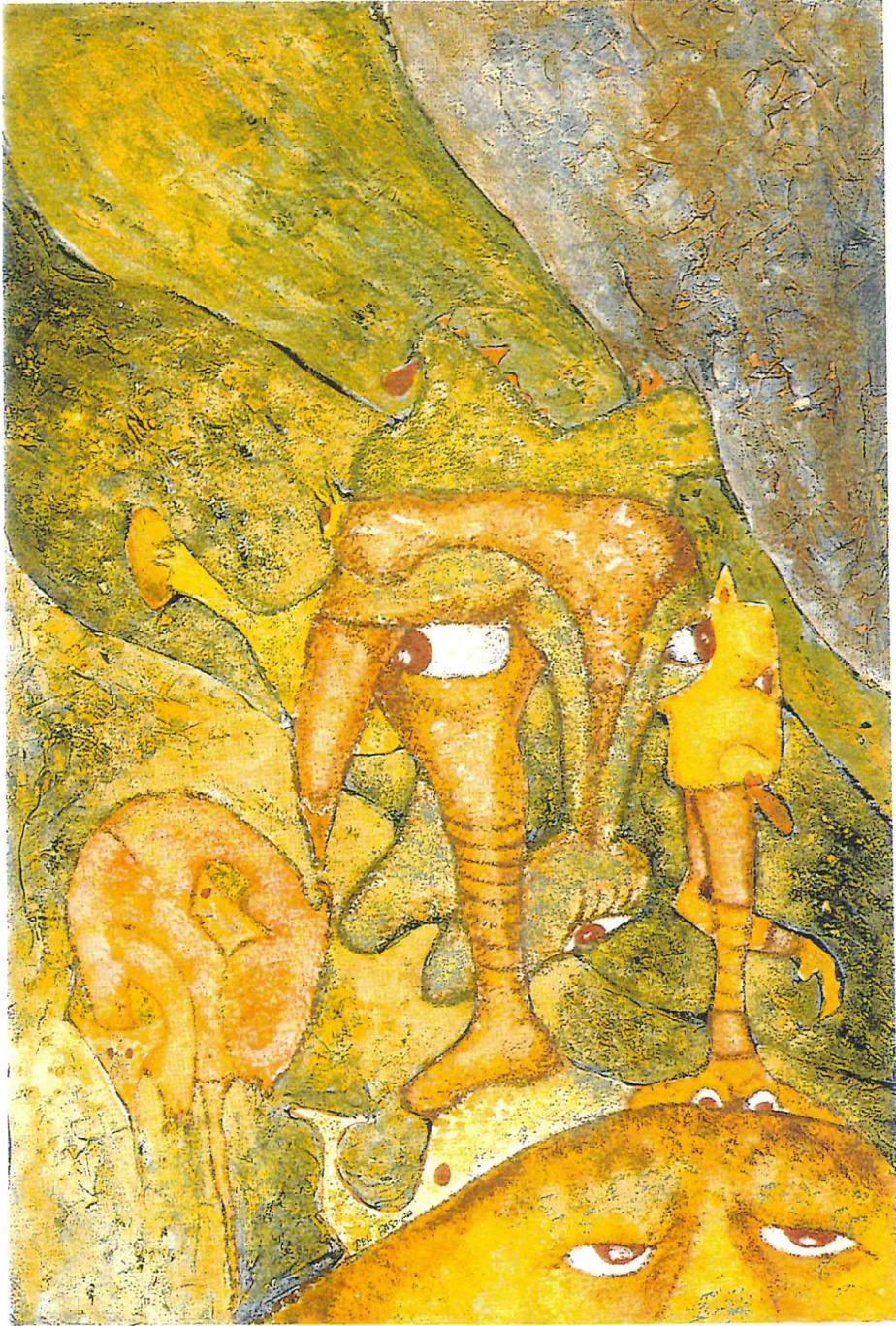


Monstruos innominados, 1978 (cat. 6)

Monstruos inofensivos 9

Fernando del Paso (1988)

(Figura 2)



1. Escritura e intertextualidad

1.1 Palinuro de México: espacio de escritura y lectura

No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte, dice Cicerón [...] Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras.

(A. Roa Bastos, Yo el supremo)

Los personajes de Palinuro de México leen incansablemente, siguiendo la huella de Don Quijote, lector hasta la locura, todos leen y se leen entre sí, en voz alta. A través de la lectura gozosa y compartida circula la fuerza y la huella de un gran número de obras cuyas frases vuelven a ser nuevas en los labios de Palinuro, de Walter, de Estefanía.

La novela es un espacio de narración donde los personajes se refieren infinidad de textos e historias; es también espacio de escritura en donde los personajes mismos se gestan como un libro:

una Estefanía que había nacido ya como escrita, llena de párrafos redondos y frases que olían a sándalo y menstruaciones; de asteriscos, en sus ojos, que la remitían a la mitad de su sexo y de guiones que separaban nuestro amor en dos capítulos completos⁷

⁷Fernando del Paso, Palinuro de México, Joaquín Mortiz, México, 1980, p. 79. A partir de aquí, citaré indicando el número de página entre paréntesis.

El cuarto de la plaza de Santo Domingo donde viven Palinuro y Estefanía está asociado también a la escritura, deja ver desde su ventana "las imprentas y papelerías de los portales; los escritorios públicos y azules de los evangelistas" (354)⁸.

La novela se escucha en cada página; está llena de las impresiones sonoras que dejan las historias que mamá Clementina leía a Palinuro en su infancia, de la docena de rosas de la literatura con las que Palinuro seduce a Estefanía, como una "Bella" deslumbrada por la "Bestia" con cuentos y versos. En realidad; desde que nacen Estefanía y Palinuro, su mundo es un mundo de palabras, de ruidos y susurros; su niñez transcurre en la mansión porfiriana que la abuela Altagracia convierte en casa de huéspedes y que desconoce el silencio aun cuando todos duermen:

hilvanando en respaldos memoriosos los ronquidos del abuelo Francisco y de la abuela Altagracia, los silbidos del tío Esteban y de la tía Lucrecia, los gorgoriteos del tío Austin y de la tía Enriqueta y los suspiros de mamá Clementina, de papá Eduardo, de don Próspero y de todos los demás habitantes de la casa (39).

Palinuro es un personaje literario rodeado de personajes que provienen de otros textos, un personaje de ficción que habla, sueña y alterna con otros personajes de ficción arrancados de sus mundos; no podía ser de otra manera cuando al final de la novela el abuelo

⁸La plaza de Santo Domingo no sólo es realmente un espacio donde se practica todo tipo de actividades relacionadas con escritura e impresión; es a la vez núcleo vital en el centro histórico de la ciudad de México desde el siglo XVI hasta nuestros días; albergó en lo que fue el Palacio de la Inquisición, a la antigua Escuela de Medicina.

Francisco convoca a Palinuro a "verse nacer" acompañado de toda una galería de personajes de la literatura, el cine, los comics⁹.

Las voces que se entrecruzan y llenan las páginas de la novela no sólo provienen de los personajes; una infinidad de textos dialoga entre sí y con Palinuro de México¹⁰ que se presenta --diría Roa Bastos-- como una novela "leída primero y escrita después"¹¹.

Yo el Supremo no parece encontrarse entre el cuerpo intertextual explícito del texto de Fernando del Paso, sin embargo, de la misma forma desaparece en las fronteras entre lo leído-escrito; escribir es --en ambos casos-- "despegar la palabra de uno mismo"¹². Desde su título, Palinuro de México nos remite a "otros",

⁹Por otra parte, el final remite al principio como en Finnegans Wake de Joyce que comienza: "río que discurre, más allá de Adam and Eve" y termina: ";Finn, again! Toma. Suave señor suyo, conduélete y rememórame. Hasta que te consumas. Labioenclave del beso que abre la puerta del cielo. Un camino solo al fin amado alumbra a lo largo del". En Palinuro de México el nacimiento de Palinuro IV remite al nacimiento de Palinuro II. James Joyce, Finnegans Wake, Lumen, Barcelona, 1993, pp. 17 y 266.

¹⁰Artificio semejante al de Cervantes: Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las páginas de El Quijote --explica Américo Castro--. El Quijote es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros. La primera parte emana radicalmente de los libros leídos por don Quijote; la segunda es, a su vez, emanación de la primera, y entonces los protagonistas del Quijote son asimismo, lectores del Quijote. Cf. Américo Castro, "La palabra escrita y el Quijote", en El Quijote de Cervantes, 3a. ed., ed. George Haley. Taurus, Madrid, 1987, p. 55.

¹¹Augusto Roa Bastos, Yo el supremo, Siglo XXI, México, 1974, p. 467.

¹²Ibid, p. 67. Paradiso de Lezama Lima [1966] tampoco parece encontrarse en el cuerpo intertextual explícito, sin embargo, su cercanía con Palinuro de México parece innegable. Si bien no pretendo emprender en estas páginas ese análisis quisiera partir de

a La Eneida de Virgilio y a su desafortunado personaje Palinuro, así como a La tumba sin sosiego de Cyril Connolly y al epigrama LXXVIII de Marcial. Esto es: escribir siendo "uno" hasta llegar a ser "otro".

La escritura de Palinuro de México es escritura de la citación. Escritura-espejo, nos enfrentamos constantemente a dos textos, dos textos --inevitablemente vuelvo a citar a Roa-- de los cuales "la ausencia del primero es necesariamente la presencia del segundo"¹³.

Cintio Vitier para dejar planteada esta relación. Por una parte, en cuanto a la intertextualidad, el desbordamiento de sentidos ocultos, la sobreabundancia barroca o neo-barroca del significante en Paradiso y el indudable erotismo de la escritura, el vertiginoso tejido de intertextualidades. Y, por otra parte, el sentido de la ironía : "la insondable ironía que es el sustentáculo de todos esos contenidos en estado de ignición o de evaporación, la voluptuosa y trágica ironía que los descentra y los pone entre paréntesis de humor, de parodia o de grotesco, entablando sin cesar una descomunal, justiciera, quijotesca pelea por la propia identidad, por el propio ser." Cintio Vitier, "Introducción" a José Lezama Lima, Paradiso, Edición Crítica, Coord. Cintio Vitier, SEP, México, 1988, p. XXVI.

¹³Ibid., p. 421.

1.2 Poética de la citación

Palabras, palabras desplazadas y mutiladas,
palabras de otros, fue la pobre limosna que
le dejaron las horas y los siglos.
(J.L. Borges, "El Inmortal")

1.2.1 Intertextualidad y dialogismo.

Bajtín ha dejado claro que cada palabra se avoca a una contestación y no puede escapar a la influencia de las respuestas que la anticipan; cada palabra es dialógica en tanto forma parte de un gran diálogo. El dialogismo es inherente al propio lenguaje y "la orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra"¹⁴. La novela, por su parte, es el espacio dialógico por excelencia, exterioriza el diálogo lingüístico y desconoce el lenguaje único e indiscutible.

El plurilingüismo introducido en las novelas es el discurso ajeno en lengua ajena, es decir, sirve simultáneamente a dos sujetos y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante y la refractada del autor.

En tal palabra, hay dos voces, dos sentidos, y dos

¹⁴Mijail Bajtín, Teoría y estética de la novela, Taurus, Madrid, 1989, p. 96.

expresiones; la palabra en la novela está siempre dialogizada internamente; en ella se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes¹⁵.

A la luz del neologismo de Kristeva, que se basa en las ideas de Bajtín, la escritura se ve como un proceso asociativo y retrospectivo que remite al escritor a otros textos; todo texto se construye como mosaico de citas y todo texto es absorción y transformación de otro texto¹⁶.

Siguiendo esta línea de pensamiento, puede llegar a decirse que en todo texto hay otro texto, hay cita explícita o implícita de textos previos. La obra literaria por sí misma se constituiría como ejercicio de intertextualidad¹⁷, en tanto ningún escritor parte de la nada y todo texto literario contiene textos anteriores. Así, Riffaterre señala que la intertextualidad es intrínseca al texto literario, para él la idea de textualidad es inseparable de la intertextualidad y se funda en ella¹⁸.

Como Genette, pienso que la intertextualidad -- o

¹⁵M. Bajtín, op. cit., p. 142.

¹⁶Julia Kristeva, Semiótica I, Fundamentos, Madrid, 1978, p. 190.

¹⁷Graciela Reyes, Polifonía textual: la citación en el relato literario, Gredos, Madrid, 1984, pp. 39 ss.

¹⁸Michael Riffaterre, "Syllepsis", Critical Inquiry, 6 (1983), p. 625.

hipertextualidad en su terminología¹⁹-- es desde luego un aspecto universal de la literariedad, en el que es necesario distinguir límites:

no hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido todas las obras son hipertextuales, pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras [...] pueden igualmente perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados, y fugitivos de cualquier otra anterior o posterior. Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la intertextualidad, lo que haría imposible su estudio²⁰.

Así pues abordaremos la intertextualidad en Palinuro de México en su aspecto más definido: aquel en que la derivación de texto del intertexto es a la vez masiva y declarada de una manera más o menos oficial²¹.

En otra época, hubiéramos llamado a esta relación entre textos, estudio de fuentes; hoy la llamamos intertextualidad. Donde el estudio de fuentes buscaba huellas, la intertextualidad estudia la relación creadora entre textos que se hallan relacionados de manera lateral: aquí hay simultaneidad y otredad, contigüidad, mientras que la influencia de texto a texto, o el enlace entre fuentes y texto es una relación vertical de recurrencia e identidad²².

¹⁹La intertextualidad para Genette es una relación de copresencia entre dos o más textos; es decir como la presencia de un texto en otro. Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Taurus, Madrid, 1989.

²⁰G. Genette, op. cit., p. 19.

²¹Este criterio corresponde al que establece Genette en la obra citada, p. 19.

²²M. Riffaterre, art. cit., p. 627.

En este sentido, una obra es mucho más interesante si en lugar de pensar que un texto influyó en otro, pensamos que un texto puede apropiarse de otro, adaptarlo, referirlo, recogerlo, copiarlo, dirigirlo, parafrasearlo, absorberlo, transformarlo, revivirlo, imitarlo, distorsionarlo, reconstituirlo, desarrollarlo, enfrentarlo o subvertirlo.

En Palinuro de México no basta con deshilar e identificar autores y obras; su análisis exige la explicación de relaciones con otros textos, que no tienen que ser escritos necesariamente, y de las transformaciones que implica tal copresencia; no se trata de especificar los textos, sino de pensar las relaciones entre ellos.

Cuando hablamos de intertextualidad en Palinuro de México, hablamos de la transposición de uno o varios sistemas de signos, que va más allá de la noción de fuente y exige explicación de la articulación establecida, en el nuevo texto.

Ya que en Palinuro las referencias se multiplican hasta el vértigo --práctica narrativa que se anuncia ya en José Trigo y sigue profusamente en Noticias del imperio-- no ha de ser nuestra preocupación agotarlas en su totalidad, sino atender a aquellas referencias que funcionan de manera fundante e interactuante con respecto a la novela, y que dan cuenta de su concepción total. Es decir, si bien este análisis no aborda todas las referencias intertextuales, creo que las que hemos elegido son suficientes para dar cuenta de los ejes en torno a los cuales se conforma el texto y de la visión de mundo de Fernando del Paso.

Debemos decir que la práctica intertextual en Palinuro de

México no aparece como un proceso transparente y sin conflicto, sino que muestra tensiones. El autor, desdoblado en el alter ego que representa Walter, contempla su propia escritura como proceso intertextual; y con una gran ironía toma distancia de su obra:

En fin, dirán también, quizás, que tu vida fue una obsesión constante con la muerte y con las palabras, con el sexo, con la cultura, con la fama. Con la muerte, porque en realidad le tenías miedo no tanto a ella como a la vida. Con las palabras, no tanto porque no pudieras decir con ellas lo que deseabas, sino porque ellas decían de ti lo que no querías decir. Con el sexo, porque en el fondo lo despreciabas. Con la cultura, porque la falta de confianza en tu imaginación te obligó a tratar de suplirla acumulando conocimientos y datos eruditos (278).

En el capítulo XII, "La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy", se filtra el tono del autor implícito para señalarnos que la erudición de Walter "era más bien un lastre" (259), y que a pesar de los numerosos conocimientos sobre medicina, historia y literatura de los que hacía alarde "fue siempre bastante miope" (259).

Hay pues un guiño al lector que se enfrenta con esta monumental novela y un distanciamiento del autor de su propia práctica narrativa intertextual que se "burla" y pone en entredicho al avasallador caudal de referencias, nombres y datos. Walter tendía a los monólogos interminables --dice el texto-- y sus discursos estaban salpicados de "escupitajos de cultura" (266).

Walter tiene la misma obsesión que Fernando del Paso por

recopilar y aprender frases y versos de distintas obras²³: "apunté la frase en una libretita para agregarla a mi colección de frases y de ideas semejantes" (491).

Aunque el autor se escinde y encuentra un alter ego en Walter, en algunas ocasiones debido al desdoblamiento y espejeo que se da entre los personajes (Palinuro, Palinuro desdoblado y Walter), estos pueden asumir también la identificación. En ese sentido, debemos recordar que Palinuro desdoblado reafirma la poética de la citación, señala que siempre se sintió dueño de todos los poemas ajenos "hasta el punto que varias veces pensé, muy en serio, en adoptar algunos poemas anónimos" (83).

Mostrando escepticismo de la erudición, Walter cita el verso La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres!, pero para decir que si su carne estaba triste era precisamente por todo lo contrario:

no he leído todos los libros. ¿Te dije antes que había leído mucho? Fue mentira: nunca he leído tan poco como en Londres. Ante la vista de tantos volúmenes me invadió una angustia desesperanzada (514).

En la novela rige una "poética de la citación"²⁴ en la que se

²³L. Bendayán también advierte que Walter es el personaje que más recurre al dato enciclopédico, op. cit., p. 28, y Mónica Mansour señala que "Walter es el personaje que, a través de la erudición, plantea todos los cuestionamientos filosóficos y existenciales de la novela", Los mundos de Palinuro, Universidad Veracruzana, México, 1986, p. 188.

²⁴En el caso de Palinuro de México, la poética de la citación implica también una poética de lo mínimo, una especie de enlace de un nivel de micronarración que va constituyendo la totalidad.

da una permanente desestabilización, merced a las voces narrativas que relativizan la instancia enunciativa, en virtud de la gran polifonía²⁵ que constituyen los intertextos. De manera semejante a Borges, con quien Palinuro establece una relación intertextual importante, Del Paso escribe leyendo, enfrentándose a los textos como copista, traductor y transgresor.

Palinuro de México es un gran diálogo de libros; el proceso de escribir se presenta como equivalente al proceso de citar, al igual que la obra de Borges, quien es el mejor ejemplo de lo que Genette llamara "transfusión textual":

Así se cumple la utopía borgiana de una literatura en transfusión perpetua [...] en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo libro infinito"²⁶.

No cabe duda de que Borges ha hecho de esta operación su estrategia literaria: escribir es leer o releer, y por ello la crítica intertextual lo enarbola como su más claro ejemplo. Pero el propio Borges no ha dejado de señalar a sus precursores: Shelley, para quien todos los poemas son otros tantos fragmentos de un poema universal único; Emerson, quien diría que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; Valery que proclamaba que

²⁵Polifonía en el sentido bajtiniano no tiene nada que ver con el relativismo, ni con el dogmatismo que excluye todo diálogo auténtico; en la polifonía las ideas se liberan del monologismo, se dialogizan e integran el gran diálogo de la novela.

²⁶G. Genette, op. cit., p. 497.

una historia de la literatura podría llevarse a cabo sin mencionar un sólo escritor²⁷.

La práctica de la literatura como relectura exacerbada en Del Paso, deja ver --como señala Sylvia Molloy para el caso de Borges-- uno de los aspectos más interesantes de la literatura latinoamericana: su capacidad para reinventar y distorsionar textos; la necesidad de un pre-texto que sea destruido y mutilado antes de devenir en otro texto²⁸.

Sin embargo, creo que la intertextualidad en Palinuro no parte de una necesidad de descolonización, no representa un desesperado intento por dirigirse en sus términos a la "gran cultura occidental" , no nace de un sentimiento de marginación cultural²⁹.

Muchos años después Fernando del Paso consolidará esta postura en la Reunión de Escritores en La Sorbona en 1991. Los organizadores del evento eligieron un texto de Octavio Paz, tomado del prólogo de El laberinto de la soledad que publicó Gallimard, como prefacio del folleto de presentación del evento.

²⁷Jorge Luis Borges, Otras inquisiciones, 3a. ed., Emecé, Buenos Aires, 1966, p. 19.

²⁸Cf. Sylvia Molloy, "Autobiography as a self-composure: portrait of the artist as an old text", Dispositio, 15 (1989), p. 18.

²⁹Puede decirse que Palinuro de México nace de una voluntad de afirmación de la identidad, pero no creo que esta necesidad conlleve un afán descolonizador. Es decir, es una necesidad de afirmarnos frente a nosotros mismos y frente a nuestra historia en un momento doloroso y crítico, si bien uno de los procedimientos de Del Paso es definir lo uno con respecto a lo otro, y en este caso, una identidad frente a las otras. Véase más adelante p. 93.

Del Paso externó durante el debate su inconformidad con este texto y especialmente con el párrafo que dice:

Gentes de la periferia, habitantes de los arrabales de la historia, nosotros los latinoamericanos somos los comensales no invitados que entramos por la puerta de servicio de Occidente, los intrusos que llegan al espectáculo de la modernidad en el momento en que las luces se van a apagar³⁰.

Ante el cual, el autor de Palinuro de México, afirmó:

De ninguna manera me siento gente de la periferia, ni habitante de los arrabales de la historia, ni comensal no invitado]. Eso me recuerda la frase de Alfonso Reyes: Llegamos tarde al banquete de la civilización³¹. Reyes dijo eso porque sintió el enorme peso de los logros literarios de este siglo y de los ricos movimientos artísticos que se generaron en Europa: el dadaísmo, el surrealismo, el cubismo. Tuvo la impresión de que todo había sido hecho y que llegábamos tarde. Pero eso es absolutamente falso"³².

La intertextualidad en Palinuro de México se sitúa en la misma dirección ideológica muchos años antes de este debate, aparece como testimonio de un escritor latinoamericano que se siente copartícipe y copropietario de la civilización occidental. La identidad

³⁰Anne Marie Mergier, "Cómo 'hizo trizas' Fernando del Paso un texto de Octavio Paz en la Reunión de Escritores en París", Proceso, 1991, núm. 750, p. 46.

³¹La referencia procede de "Notas sobre la inteligencia americana", Obras completas, t. XI. FCE, México, 1960, p. 82. Esta afirmación de Reyes no se salva de la mirada irónica de Del Paso en Palinuro de México; en el pasaje de "La isla de los gastrónomos" se lee: ERUCTANDO ENTONCES/ y no sólo cultura (a cuyo banquete había llegado tan tarde), Palinuro se dio a pensar en la vanidad de las vanidades de la vida humana, y el gerente-guía, que en sus buenos ratos era capaz de comprender el fondo del corazón humano, lo invitó a visitar con él
LA ISLA DE LA PEQUEÑA GRANDEZA HUMANA (220).

³²Anne Marie Mergier, art. cit., pp. 46 y 47.

nacional mexicana se halla --según Del Paso-- no a las puertas de la cultura universal, sino en contrapunto³³.

1.2.2 Intertextualidad y especularidad

Los espejos tienen algo de monstruoso repite Palinuro de México citando a Borges³⁴: la intertextualidad se relaciona con el problema de la especularidad en tanto se establece un espejeo entre obras que pueden constituir gemelos, sombras y dobles; y que puede

³³ Un año más tarde, en su participación en El Coloquio de Invierno en México, Del Paso hizo algunas precisiones sobre un aspecto estrechamente relacionado con este problema: "El eurocentrismo sigue siendo una fortaleza inexpugnable [...] De nada sirve que nosotros somos copropietarios de la cultura occidental, de nada sirven --es decir, no sirven para que nos entiendan--, nuestras elaboradas polémicas sobre si fuimos algún día gente de la periferia que vivió en los arrabales de la historia, o si esos conceptos son ya obsoletos porque, lo dice el mismo Paz, 'todos nos hemos convertido en seres periféricos, hasta los europeos y los norteamericanos', lo repite Fuentes: 'todos somos excéntricos', afirma en Valiente mundo nuevo, y lo sabemos algunos de nosotros. De nada sirve, pues, que tengamos conciencia de ser algo más que copropietarios: codepositarios, de su cultura --lo que la hace nuestra cultura-- para que nos entiendan y, lo que es más probablemente tampoco serviría para que nos entendieran, porque estamos solos. Solos, ante un conjunto de soledades [...] a Europa no le interesa nuestra existencia ni nuestro porvenir, ni, al parecer, siquiera en la medida en que ese futuro nuestro pueda afectarle". Fernando del Paso, "La imaginación al poder", Nexos, 1992, núm. 171, p. 40.

³⁴"Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres". La cita procede de J. L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius", en Ficciones, Emecé, Buenos Aires, 1987, p. 13.

remitir a la duplicación, a la deformación o a la identificación.

La poética de la citación es a la vez una poética especular, ya que una cita o referencia no implica un solo nivel de significación, sino dos o más niveles de significación interrelacionados; por eso puede decirse que la cita constituye un signo dual.

En este sentido, Palinuro de México se acerca nuevamente al proyecto borgiano. Como bien ha explicado Jaime Alazraki, el espejo es el modelo estructural de los relatos de Borges; las narraciones responden a una estructura especular y aparecen como versiones de un texto anterior que el relato invierte o revierte. La práctica intertextual en Palinuro pone de manifiesto no sólo una concepción de la escritura como relectura exacerbada sino, simultáneamente, una poética marcada por el desdoblamiento a nivel temático, a nivel de construcción de personajes y del lenguaje mismo.

Si hemos dicho que el dialogismo se halla en la base del fenómeno de la intertextualidad, debemos advertir que --como señala Kristeva desde la teoría de Bajtín-- el dialogismo implica el doble; lo cual contempla una lógica de distancia y relación, y a la vez, una lógica de analogía y oposición no excluyente³⁵. Kristeva concluye que la palabra no es un punto, un sentido fijo, sino un cruce de superficies textuales, un espacio dialógico, "y el lenguaje se lee al menos como doble"³⁶.

³⁵J. Kristeva, op. cit., p. 199.

³⁶ibid., p. 190.

Siguiendo el camino de su maestro Bajtín, Kristeva señala que puede hablarse de discurso monológico (narración épica, discurso histórico y discurso científico) y, por otra parte, de discurso dialógico que es el propio del carnaval, la menipea y la novela. La intertextualidad como estrategia literaria en Palinuro de México se sumaría a esta tradición del carnaval y de la menipea caracterizada por el desdoblamiento.

El que participa en el carnaval es a la vez actor y espectador; pierde su conciencia de persona al adentrarse en la actividad carnavalesca y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego. El Doble se expresa a través de las diadas estructurales del carnaval, lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la risa paródica: cómica y trágica a la vez.

La novela absorbe la duplicidad del escenario carnavalesco, los contrarios se equiparan, triunfa la mezcla y la ambigüedad: "La novela no es posible más que cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada al tiempo que está allí confirmada y aprobada. Se presenta con ello como un doble más que como dos irreductibles"³⁷.

La menipea, por su parte -- de la cual son un ejemplo Las metamorfosis de Ovidio-- es a la vez cómica y trágica; los estados mentales patológicos: la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte se vuelven

³⁷Ibid., 167.

materia del relato. Palinuro de México hereda de la menipea su capacidad de género englobante, la construcción como un empedrado de citas, que incluye todos los géneros y se presenta como exploración del cuerpo, del sueño y del lenguaje. Hereda un lenguaje seducido por el Doble y por la lógica de la oposición que triunfa sobre la identidad.

La práctica de la intertextualidad, en la que subyace el más profundo dialogismo³⁸, conlleva una clara naturaleza especular de la relación entre las obras y textos referidos; deja ver una poética del desdoblamiento en Palinuro en su más profundo nivel. La idea del Doble posee pues en esta novela una significación estructural más que temática; contribuye a destruir la unidad épica y trágica del hombre, y revela --siguiendo a Bajtín-- que el hombre no coincide consigo mismo.

³⁸También Genette subraya esta duplicidad del objeto en el orden de las relaciones textuales; puede representarse mediante la imagen del palimpsesto en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia, lo que nos conduce a otra de sus ideas: "si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez", op. cit., p. 495.

1.2.3 Modos de intertextualidad en Palinuro de México

En esta novela la intertextualidad se halla en estrecha relación con el discurso indirecto o referido que, como explica Bajtín-Voloshinov:

es un discurso dentro del discurso, enunciado dentro del enunciado y al mismo tiempo discurso acerca del discurso, enunciado acerca del enunciado; lo que se expresa en las formas empleadas para el discurso referido en una relación activa de un mensaje con otro, y no se expresa en el nivel del tema, sino en las pautas de construcción estabilizadas propias de la lengua³⁹

La intertextualidad establece en la novela una relación equivalente al discurso referido: esto es, convocar un intertexto es también un "dice que..." (citar a Eliot equivale a "Eliot dice que..") y permite infiltrar en el discurso referido o intertexto, la réplica y la interpretación, diluyendo los límites entre ambos discursos.

Si la intertextualidad implica el enfrentamiento de voces distintas que provienen de textos distintos, surge la pregunta ¿cómo asume Palinuro las voces extranjeras?.

Según Bajtín, una de las más importantes formas de

³⁹Valentín Voloshinov, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, p. 144.

introducción y organización del plurilingüismo en la novela son los géneros intercalados⁴⁰. La novela misma como género permite la incorporación de diferentes géneros, tanto literarios como extraliterarios y de esto da testimonio Palinuro de México apropiándose y reelaborando en su interior textos provenientes de la historia, la medicina, la mitología, las artes plásticas, el teatro, la poesía.

En la novela de Del Paso, la intertextualidad permite utilizar la palabra de otro asumiéndola de distinta forma: préstamo, alusión, homenaje, parodia, plagio deliberado, colocando en ella un sentido nuevo: la fusión de ambos sistemas de significación provoca la relativización de los textos.

Algunas obras son más intensamente referidas que otras y se privilegian en virtud de una citación repetida como sucede con El sentimiento trágico de la vida de Unamuno (cap. XXII); otras se marcan por un juicio explícito: "¿pero cómo se puede hacer caso a quien despreció libros tan magníficos como Tom Jones o Tristram Shandy? (487); incluso nos da claves bibliográficas: 'El cuento Das Mädchen ohne Hände' de Grimm y el poema de la muchacha de las manos cortadas de Pierre Quillard (ambos citados por Praz)" (266).

En términos generales, las marcas intertextuales son explícitas, el escritor desea ser detectado y deliberadamente deja huellas. El ejercicio intertextual de Fernando del Paso es, de alguna forma, un juego: tratar un texto "con fines ajenos a su

⁴⁰M. Bajtín, Teoría y estética de la novela, p. 138.

programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela"⁴¹.

Una gran cantidad de intertextos son estilizados paródicamente; la intención del lenguaje que representan no coincide con la intención del lenguaje representado. Hay un proceso de desmascaramiento y destrucción, a la vez que un proceso de recreación del lenguaje parodiado⁴². La parodia se orienta tanto hacia el objeto como al discurso del otro; convierte --según Bajtín-- el discurso del otro en objeto de representación, se cruzan dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista, es un diálogo entre puntos de vista.

Así podemos leer títulos en los capítulos de la novela como "Estefanía en el País de las Maravillas"; "Del sentimiento tragicómico de la vida"; "La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy"; "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia"; "Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias" que parodia los viajes de Gulliver, Pantagruel, Niels Klim en Viaje al centro de la tierra o el viaje de Astolfo a la luna en Orlado el furioso; y "Trabajos de amor perdidos" que alude a la obra de Shakespeare del mismo título y cuenta el embarazo y muerte del bebé de Estefanía.

Por lo que se refiere a los intertextos parodiados, es conveniente decir que en Palinuro de México, la parodia se parece en muchos casos a lo que Hutcheon llama "parodia reverencial". La

⁴¹G. Genette, op. cit., p. 496.

⁴²M. Bajtín, Teoría y estética de la novela, p. 179.

distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado no funciona necesariamente de manera perjudicial para el parodiado; si bien el ethos paródico marcado como respetuoso se parece más a un homenaje, hay siempre esa distancia crítica y esa marca de diferenciación que existe en el ethos peyorativo⁴³. Una gran cantidad de intertextos están estilizados y su inclusión está mediada por el humor. Bien lo ha dicho Amparo Ibañez Molto:

Una novela fabulosamente cómica en la que el humor aglutina su fragmentación episódica [...] es el rasgo más genuino de su declarada verbosidad, preside su innegable erotismo, subyace en su implícito contenido político y acompaña su explícita, apabullante y enciclopédica erudición⁴⁴.

Otros intertextos son estilizados -- en el sentido bajtiniano⁴⁵-- en tanto el autor aprovecha la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones, no entra en conflicto con ella. Así, Palinuro de México convoca textos que reafirman el discurso: "después de estar de acuerdo con Campanella" (167) -- dice, por ejemplo, la novela. Otras obras se imitan, como veremos más adelante en el caso de Conan Doyle, para lo cual es preciso poseer un dominio por lo menos parcial de la técnica del escritor

⁴³Linda Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos), UAM-Iztapalapa, México, 1992, p. 182.

⁴⁴Amparo Ibañez Molto, "Humor surrealista en Palinuro de México", Anales de la Literatura Hispanoamericana, 1986, núm. 15, p. 159.

⁴⁵M. Bajtín, La poética de Dostoievski, FCE, México, 1986, p. 264 y ss.

en cuestión.

Palinuro de México no sólo cita para legitimar, no sólo reverencia; sino que pone a funcionar los textos en un espacio cruzado por una gran ironía. Se apropia de los textos tanto literarios como no literarios para ponerlos a funcionar desde la propia cultura, desde la propia tradición mexicana, y a la luz del momento histórico particular del movimiento del 68: los textos referidos son convocados en la plaza de Santo Domingo, en pleno centro de la ciudad de México y en uno de los momentos centrales de la historia mexicana.

Fernando del Paso piensa y repiensa la mexicanidad desde la intertextualidad; la historia marca la forma en que Palinuro de México recibe los intertextos. El autor funde en Palinuro de México, la erudición con la historia, a la manera de Marcel Schowb quien en Vidas imaginarias inventó un género, el de la historia-ficción, en el que una prosa de enorme erudición llena un hueco de información acerca de un hecho o un personaje, y que hace verosímil el relato histórico imaginario.

La palabra en esta novela se presenta, así, en un diálogo sin fin y como palabra en conflicto. En esta novela, la forma compositiva es el diálogo mismo. Del Paso no tiende a la reproducción exacta de los lenguajes de las obras incorporadas, literarias o no; es un híbrido que precisa de un colosal trabajo de estilización, reflexión y distanciamiento.

La escritura intertextual con sus características de duplicidad, de desdoblamiento y especularidad en Palinuro de México

es un poco el "Tlön" borgiano donde "todas las obras son obra de un sólo autor, que es intemporal y anónimo"⁴⁶, y es un poco el prodigioso Aleph: "El fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles [...] el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibilidades"⁴⁷.

1.3 Fragmentación y collage

La poética de Palinuro de México marcada por la mutilación, el desplazamiento y el choque nos conduce necesariamente a la idea de collage, y con ello al análisis de la relación intertextual que establece con propuestas de Keats, Lautréamont, Apollinaire y Eliot.

Cuando un texto contiene un gran número de citas, la multiplicación de citas da una multiplicación de contextos, "el resultado estructural de este procedimiento puede llamarse collage"⁴⁸. En Palinuro, la idea de collage no sólo está dada por medio de la acumulación de referencias intertextuales; la voz narrativa está también fragmentada y recompuesta de diversas

⁴⁶J. L. Borges, "Tlön, Uqbar...", p. 27.

⁴⁷Maurice Blanchot, "El infinito literario: El Aleph", en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki. Taurus, Madrid, 1976, p. 213.

⁴⁸Klotz, en Heinrich Plett, Intertextuality, Walter de Gruyter, Berlín, 1991, p. 11.

formas, en virtud de los desdoblamientos que sufren los personajes.

El tiempo presenta las mismas características:

En el Reloj de Flora, dieron las cinco de la mañana. En los sindicatos de los veladores, en los puestos de las violeteras y en los conciertos de medianoche, dieron las doce del día del día siguiente. En el reloj de lágrimas de la tía Luisa, dieron las diez y quince hora de la orilla izquierda del Sena. En la ruta ansarina que siguen las naves de Pekín dieron las tres de la tarde. En el Big Ben y en los corredores fértiles de Londres, dieron las once de la mañana. En las Islas de los Mares del Sur, las tres treinta y tres de la madrugada del día anterior. En la calva del abuelo Francisco, en los espasmos portuarios de Singapur, en la atmósfera vidriada de Bruselas y en la quietud antigua de Venecia dieron las dieciséis horas y treinta segundos. Por último, en la cúpula azul de la Torre Latinoamericana dieron las siete de la mañana (445).

La intertextualidad define en Palinuro de México un modo de enunciación marcado por la fractura, en tanto la poética de la citación se rige por la mutilación y el desplazamiento de textos; por el enfrentamiento y choque de textos, por la ambivalencia de la significación.

Al enfrentarnos a la intertextualidad en Palinuro, no podemos dejar de pensar que la idea que fundamenta una práctica literaria de tal naturaleza implica la creencia de que "la creación poética es collage" y que "debe ser hecha por todos", según Lautréamont⁴⁹.

⁴⁹Isidore Ducasse, Obras completas, 4a. ed., ed. Aldo Pellegrini, Argonauta, Barcelona, 1986, pp. 276 y 280. Ya en José Trigo se afirma que el narrador construye el texto "juntando las palabras que le dan muchos hombres" (14), es decir, la novela se construye a partir de la memoria colectiva y de lo que la gente recuerda, "cada uno, cada quien a su manera" (170). El pasaje que narra la aparición del cadáver de Luciano y su resurrección a través de la memoria y la palabra de los otros, pone de manifiesto que la creación literaria se revela como **creación comunitaria**. Fernando del Paso, José Trigo, Siglo XXI, México, 1966.

Palinuro de México recuerda la tradición del romanticismo exasperado que Lautréamont representa y el antagonismo que parece presidir toda la obra del poeta francés; ya que la contradicción es, igualmente, un elemento esencial en la composición de la novela.

Walter afirma ser "un mar de contradicciones" (517) y "una contradicción andante" (520); Palinuro define a su prima como "una contradicción en carne viva" (88). Don Próspero que, de alguna manera, se vuelve símbolo del proceso narrativo de la novela, se convierte, después de un ataque de hemiplejía en "la representación andante de la tragedia y la comedia, dejándolo con una sonrisa eterna del lado izquierdo y una mueca de tristeza del lado derecho" (178). El texto mismo es "delirante como un don Próspero que concibiera el mundo al mismo tiempo con los dos hemisferios de su cerebro: el hemisferio trágico de Agatón y el hemisferio alegre de Aristófanes" (520).

La contradicción no se detiene a nivel de personajes, sino que se convierte en poética de choque, de encuentro con lo inesperado:

Nadie aprende nunca lo que es mamá o el color verde hasta que no se aprende la palabra mamá y la palabra verde. La literatura comienza --al menos la clase de literatura que a mí me interesa-- cuando decimos mamá verde (loc. cit.).

Tal postura narrativa encuentra su origen en la concepción poética de Lautréamont representada por la imagen de la "máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de operaciones" y en la idea de collage y mutilación que conlleva:

El psicoanalista aclaró la voz y después de tragarse varias inmundicias del gremio laríngeo anotó en el papel la palabra "reprobado" [...] Aunque, esto en realidad, fue injusto. Es decir, injusto con el analista que no sólo nunca en su vida había oído hablar de las corazas abstractas, de los terciopelos indoloros y de los olvidos aclimatados, sino que, mucho menos, había tenido la ocasión de asistir al encuentro casual del paraguas del primo Walter con la máquina de coser de Estefanía sobre la mesa de operaciones de Palinuro (222).

Si Lautréamont define lo bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas; Max Ernst, el creador del collage surrealista, dirá que éste consiste en "la explotación del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes"⁵⁰.

Aunque Del Paso ha reconocido explícitamente su deuda con el surrealismo y ésta sea bastante clara en diversos aspectos de la novela ("quizás la influencia más grande en Palinuro sea el surrealismo --explica-- no solamente la literatura surrealista sino incluso la pintura surrealista"⁵¹); yo creo que el collage cubista también deja su huella en Palinuro de México, como consecuencia de un mundo fragmentado que no alcanza a ser integrado en una perspectiva uniforme. Palinuro comparte con el cubismo la compenetración de planos y la simultaneidad de visión; el fragmentarismo y la apariencia de mosaico.

⁵⁰Max Ernst, Le surrealisme au service de la révolution (1933), en Agustín Sánchez Vidal, "Extrañamiento e identidad de 'su majestad el yo' al 'Éxtasis de los objetos'", en El surrealismo, ed. Víctor García de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, p. 63.

⁵¹Jorge Ruffinelli, "Entrevista con Fernando del Paso", Vuelta, núm. 37, 1979, p. 47.

Puede decirse entonces que Palinuro de México hereda la estética del collage por dos vías: la cubista y la surrealista. El collage, en todo caso, atenta contra el principio de contradicción, o lo que es lo mismo, contra el de identidad. Es decir, "El yo es otro" de Rimbaud se proyecta hacia el mundo exterior e impele a ir más allá de sí mismo o en contra de sí mismo, mimetizándose en su semejante o en su contrario.

Antecedentes importantes de este aspecto en Palinuro de México son, a principio de siglo, los pierrots y los arlequines trágicos, las máscaras; junto a los maniqués de De Chirico, los robots de Léger, las máquinas de filosofar de Duchamp, la novia de Picabia, la de Victor Brauner, las mutilaciones y combinaciones que hizo Hans Bellmer con "La poupee" y los autómatas de Max Ernst; siempre de la mano con la obra de otros dos grandes exaltadores de objetos: Lautréamont y Apollinaire, que muestran --como en la novela de Del Paso-- que "la erosión del yo, la mecanización y la mutilación no son temas ajenos"⁵².

El collage pone de manifiesto las mutilaciones de un yo desintegrado que se proyecta en el mundo de los objetos y que persigue, en su inesperada conjunción, su propia identidad perdida; y cuestiona la percepción del mundo desde la perspectiva de un ojo abarcador e integrador de la realidad.

La relación entre el collage y Palinuro nos conduce a reflexionar sobre la intertextualidad que establece con Eliot, y el

⁵²Cf. A. Sánchez Vidal, art. cit., p. 57.

planteamiento de que la originalidad del escritor implica un sentido histórico⁵³, y con Keats de quien la novela cita su afirmación de que el escritor "posee un carácter camaleónico por excelencia" (256)⁵⁴, en tanto un escritor puede ser él y otros a la vez, puede adoptar las palabras y el estilo de otros.

Sabemos que Eliot concluyó Tierra baldía hacia 1921, durante un periodo de enfermedad y quebrantamiento mental. El poema abunda en citas⁵⁵ de trabajos en diversas lenguas, recortadas de sus contextos originales como traducciones transportadas a manera de collage, y constituye un modelo de la interrelación de la conciencia del pasado y la del presente, en donde enfrentar el presente con el pasado es colocar lado a lado épocas que son contemporáneas dentro de nuestra conciencia.

Tierra baldía es un poema de fundamentos cubistas, compuesto de muchas voces, en el cual la conciencia está completamente condicionada por las circunstancias de la civilización fragmentada:

⁵³Cf. T. S. Eliot, "La tradición y el talento individual", en Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, t. II, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 13.

⁵⁴Esta frase procede de "Carta a Richard Woodhouse", 27 de octubre de 1818, en The complete poetry and selected prose of John Keats, ed. Harold Briggs, The Modern Library, New York, 1951, pp. 448-449.

⁵⁵T. S. Eliot, Tierra baldía, en Examen crítico de T.S. Eliot. Tierra Baldía, ed. Octavio Castro, UNAM, México, 1973. De manera muy semejante a Palinuro de México, Tierra baldía ofrece una nota aclaratoria final en la que proporciona información sobre algunas de las obras presentes intertextualmente en el poema. Así también, indica la procedencia de las citas y referencias, si bien de manera mucho más "oficial" a través de un aparato de notas para cada parte del poema.

lo individual es expresión de la fragmentación. El poema es acerca de una cultura fragmentada, así que la fragmentariedad parece ajustarse a éste con "su multitud de imágenes rotas"⁵⁶.

La relación intertextual de Palinuro de México con Eliot nos sitúa en la concepción de que todos los textos de todos los espacios coexisten en un gran orden, "el conjunto de la literatura desde Homero --señala Eliot-- y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo"⁵⁷. El poeta accede a esta tradición sólo por un continuo rendirse de sí mismo, por un continuo sacrificio de sí mismo.

La conformación fragmentada de la novela responde a la visión fragmentada de la historia que tiene también Fernando del Paso, en el sentido de que no hay una verdad histórica, sino verdades. El escritor señala en Noticias del imperio:

porque a falta de una verdadera, imposible, y en última instancia indeseable 'Historia Universal', existen muchas historias no sólo particulares sino cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son 'escritas'⁵⁸.

⁵⁶Eliot, Tierra baldía, p. 120

⁵⁷T.S. Eliot, "La tradición y el talento individual", p. 13.

⁵⁸Fernando del Paso, Noticias del imperio, Diana, México, 1987, p. 638. Un trabajo importante sobre este tema es el ensayo de Elizabeth Corral Peña, "Noticias del imperio" y los nuevos caminos de la novela histórica, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1997.

Ya en José Trigo, donde Del Paso ficcionaliza los sucesos del movimiento ferrocarrilero de 1958-1959, el modo de narrar aparece como "si se vieran fragmentos congelados de una película, o proyectándose en cámara lenta, como si se armaran difícil y minuciosamente piezas de un gran rompecabezas.", Cf. Esther

Noticias del imperio sigue el mismo rumbo que Palinuro de México en tanto --como señala Bruce Novoa-- una de las metas de Del Paso es dialogizar el texto con la yuxtaposición de materiales de distintas fuentes; yo añadiría dialogizar el texto narrativo e histórico simultáneamente.

En Palinuro de México se cuestiona, desde esta dialogización narrativa, el proceso histórico del México que hace crisis, o muestra los efectos de la crisis en 1968. Se cuestiona la historia misma, se detiene su bullir; se muestra fragmentada para intentar abordarla desde sus fisuras, desde la desestructuración.

Tanto por lo que toca a la historia, como a la tradición literaria y al proceso narrativo del texto, en Palinuro de México, como en todo conocimiento contemporáneo según Mauro Ceruti, la noción clásica de síntesis cede el paso al fragmento; el edificio al contexto y a los recorridos⁵⁹.

Seligson, "José Trigo: una memoria que se inventa", en Texto Crítico, 1976, núm. 5, p. 163.

⁵⁹Mauro Ceruti, "El mito de la omnisciencia y el ojo del observador", en El ojo del observador, eds. Paul Watzlawick y Peter Krieg, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 46.

2. Medicina e intertextualidad

2.1 Un modo de observar desde la ciencia.

La intertextualidad en Palinuro de México se presenta desde el prisma de la medicina que determina un modo de ver en la novela; se narra desde la perspectiva de la ciencia médica, de tal forma que Del Paso aparece como un anatomista y fisiólogo de la literatura, a la manera de su admirado maestro Flaubert⁶⁰.

Debemos subrayar que el racionalismo es cuestionado desde el mismo racionalismo, es decir, que hay una crítica epistemológica desde los propios instrumentos cognoscitivos del racionalismo⁶¹. Este enfrentamiento aparece como un contraste semejante al que se

⁶⁰Fue determinante para Flaubert ser hijo de un cirujano en jefe de un hospital y crecer en las proximidades de la muerte y el sufrimiento. Por lo que toca a la relación de Fernando del Paso con el maestro francés es conveniente señalar que, cuando Pacheco reseñó Noticias del imperio, comenzaba por recordar que la apuesta de Del Paso había sido siempre la de Flaubert y Joyce: concentrar el esfuerzo de toda una vida en unos cuantos libros, el acto de escribir como un hacer interminable, infinitamente paciente. "Noticias del imperio", Proceso, 1988, núm. 583, p. 50.

⁶¹En este sentido, podemos decir que si bien las utopías como Las cósmicas de Calvino, ocupan un lugar importante en el texto, destacan aún más lo que podemos llamar distopías, que muestran a la sociedad imperfecta y que intentan prevenir al lector de peligros de la sociedad contemporánea. Las utopías negativas o distopías rechazan la confianza en la ciencia y el progreso: por ejemplo, las ambiciones médicas fallan, tal es el caso de Frankenstein o de 1984. Esto ejemplifica el doble juego de seducción y rechazo que Palinuro de México sustenta con respecto a la ciencia.

puede establecer entre la imagen del médico, esterilizado y aséptico; convertido en un ser casi sagrado que, de pronto, se enfrenta a la muerte, a la imposibilidad de la ciencia y sus límites; a la sangre, que fuera de control, invade todo dejando una huella encarnada y aterradora. La sagrada medicina minuciosa, meticulosa y la suprema lucidez que contrastan con la brutalidad inexplicable y el horror que encierra la vida.

Cuando leemos Palinuro de México, encontramos una inmediata alusión a la medicina; Palinuro es un estudiante fracasado de medicina, pero esto no impide que su vida toda sea una obsesión con el cuerpo, con sus límites, con sus miserias y sus glorias:

La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó, toda la vida, en el corazón de Palinuro. A veces era un fantasma triste que arrastraba por los hospitales de la tierra una cauda de riñones flotantes y corpiños de acero. A veces era un fantasma sabio que se le aparecía en sueños para ofrecerle, como Atenea a Esculapio⁶², dos redomas llenas de sangre: con una de ellas, podía resucitar a sus muertos queridos; con la otra, podía destruirlos y destruirse a sí mismo (11).

Por otra parte, la mención de un gran número de galenos refuerza el contexto médico de la narración⁶³. Destacan los médicos-

⁶²Antiguo dios griego de la medicina; según la leyenda, Esculapio, hijo de Apolo, fue introducido por el centauro Quirón en el arte de la curación alcanzando en él un dominio tal que no sólo curaba a los enfermos, sino que también resucitaba a los muertos.

⁶³Por mencionar algunos: Abulcasis que representa la medicina en la temprana Edad Media; Avicena cuyo Canon de la medicina tuvo autoridad desde el siglo XI e incluso hasta el siglo XVI; Charles Brown-Sequard; el médico francés Agustín Cabañés; el cirujano inglés Guillermo Cheselden, famoso por su habilidad en la operación de la talla; el fisiólogo alemán Francisco José Gall, fundador de la frenología; el eminente cirujano del 700 John Hunter; el

escritores como Claude Bernard, francés del siglo XIX, que fracasó como dramaturgo y se dedicó a la fisiología experimental⁶⁴, Fracastoro Gerolamo con su poema "Syphilid sive de morbo gallico" (1530) que legó a tal enfermedad su nombre actual y dio su descripción y tratamiento en forma rimada, agregando una leyenda que daba cuenta del origen del mal; vemos también a Oliver Wendell Holmes, Rabelais, Locke y Conan Doyle, entre otros.

Destacan también, los médicos en la literatura como el doctor Farabeuf de la novela de Salvador Elizondo o el doctor Frankenstein de Mary W. Shelley. Y también, aquellos textos regidos, de alguna manera, por el cuerpo humano⁶⁵: Ulises de Joyce, "Las ruinas circulares" de Borges; y la poética de Henry James que equipara el

psiquiatra alemán Emilio Kraepelin; el microbiologista ruso Metchnikov; Giovanni Morgagni, el primer médico que a pesar de las antiguas reglas de la iglesia se atrevió a disecar un cadáver humano; Paracelso, que creía en la medicina como la más elevada de las ciencias; el embriólogo francés Jean Rostand; el médico español Miguel Servet quemado por ser considerado hereje en 1553; y Andreas Vesalius que vivió en pleno renacimiento y se adelantó a Leonardo como uno de los iniciadores de la anatomía y fisiología comparadas.

⁶⁴A mediados del siglo XIX, Bernard contribuye poderosamente al desarrollo de una nueva medicina de laboratorio; fue quien apreció, más que nadie en su época, la importancia de la experimentación en la práctica médica; sintetizó los conceptos básicos de su fisiología en Introducción al estudio de la medicina experimental en 1865. Las repercusiones del método experimental de Bernard encontraron eco en el mundo literario, especialmente en Zola que, siguiendo su huella, se dedicó al acercamiento fisiológico a las personalidades. Cf. Garabed Eknayan y Byron Eknayan, "Medicine and the case of Emile Zola", The body and the text, eds. Bruce Clarke y Wendell Aycock, Universidad de Texas, Lubbock, 1990, pp. 105 y ss.

⁶⁵La ciudad misma, que es tan importante para una novela urbana como Palinuro, se presenta como un organismo viviente por cuyas arterias circula la vida.

texto literario con el organismo humano. Dice Palinuro:

Y pensé en Henry James que afirmaba que toda novela debía ser como un organismo viviente, único y continuo, y me prometí que ese libro que yo iba a escribir alguna vez sería tan enfermizo, frágil y defectuoso como el organismo humano, pero a la vez, si era posible (aunque es imposible) tan complicado y magnífico, dije, mientras yo y mis cien mil kilómetros de tubería sanguínea bajábamos de dos en dos la escalera de caracol de la torre, pero no será, me dije (me repetí hasta el cansancio) no será un libro con una piel apolínea, con una piel lisa y blanca y suave como la piel de Ofelia que corra un velo estético sobre la realidad; no: será un libro descarnado, dije saliendo a las calles de Glasgow, un libro dionisiaco que afirme triunfalmente la vida con toda su oscuridad y horror (499).

Palinuro de México, a la luz de la relación que establece con ciertos intertextos, deja ver que el lector ha de enfrentar la lectura como una labor de detective en la que es fundamental el sentido de observación como lo practicaba "el famoso doctor Joseph Bell, en quien se inspiró Conan Doyle para crear a Sherlock Holmes" (53).

Holmes es el hijo del talento de un médico, ya que además de su especializada educación médica, Doyle se siente absorbido por el entusiasmo general que la ciencia despierta en la Inglaterra de su época. Conan Doyle se dedicaba a la medicina hasta que las aventuras de Sherlock Holmes le dieron una posición suficientemente desahogada para renunciar a su trabajo y entregarse a la literatura. Aprovecha toda su experiencia para moldear a su personaje; efectivamente, creó a Holmes --como lo señala Palinuro-- basándose en su profesor Joseph Bell y lo hace practicar, a lo largo de las novelas, el método de la medicina que el maestro

predicaba, esto es: según Bell la semejanza entre el médico y el detective, entre el crimen y la enfermedad reside en que "la importancia de lo infinitamente minúsculo es incalculable"⁶⁶.

Así también, el proceso intertextual de Palinuro de México halla una clave en la referencia a Cuerpos y almas, desde donde según Palinuro es posible ver que "no sólo la literatura se infecta con la literatura, sino también las infecciones se infectan con las infecciones"; el pasaje referido cuenta cómo el doctor Suraisne se infecta al tomar entre sus manos el seno de una mujer cancerosa⁶⁷. Se subraya la cercanía de los discursos médico y literario, y más aún se concibe la literatura desde el prisma médico; pero, sobre todo, se expresa una definición del propio concepto de intertextualidad. El binomio de los discursos poético-científico, fundamentalmente médico, sustenta así una parte importante del cuerpo intertextual.

Dejemos este asunto señalando que en la novela, la pluma misma se convierte en un bisturí que mutila textos para convertirlos en intertextos, que mutila el texto mismo en su proceso narrativo y el tiempo. La descripción de la mano de Géraudin, un médico de Cuerpos y almas, bien vale para explicar el proceso escritural de Fernando del Paso; su mano es también, sucesivamente, la de un "carnicero" y la de un "orfebre":

⁶⁶Thomas Sebeok, Sherlock Holmes and Charles Peirce, el método de la investigación, Paidós, Barcelona, 1987, p. 69.

⁶⁷Maxence van der Meersch, Cuerpos y almas, t. I, Orbis, Barcelona, 1983, p. 17.

Géraudin [...] bajó instintivamente los ojos, se miró la mano, la movió, la abrió, la cerró y se sintió satisfecho al contemplar aquella mano fina, nerviosa, una verdadera mano de artista, vigorosa, precisa, capaz de esfuerzos o tracciones hérculeas o de tactos infinitamente delicados. Una mano tan íntimamente familiarizada con el contacto, las sensaciones y los sufrimientos de la carne, que cuando levantaba una matriz o se posaba en un miembro fracturado adquiría la intuición y la sensibilidad de la carne herida, como si, lúcida e inteligente, sintiera ella misma las reacciones y el dolor. En sus dedos tiernos y duros, flexibles y fuertes, el bisturí iba trocándose sucesivamente en aguja, buril, arco, cuchillo de cocina, herramienta de carnicero o de orfebre⁶⁸.

2.2 Lectura e intertextualidad

Nos hemos acercado al problema de la lectura de una novela como Palinuro de México, y hemos visto que muestra una importante relación con las historias de Sherlock Holmes. Esa relación se muestra en tanto el lector ha de enfrentar el inmenso corpus intertextual a partir de una serie de percepciones diminutas, enlazadas por hipótesis formuladas mediante la intuición y la observación, que nuestro texto subraya. Es precisamente el extraordinario genio para la minuciosidad lo que define a Holmes y lo que ha de definir al lector de Palinuro de México: Holmes estudia detalles totalmente invisibles para los otros, mira donde los otros no saben mirar.

En cuanto al proceso de identificación detective-

⁶⁸M. Meersch, op. cit., p. 84.

lector Palinuro de México establece también una relación intertextual con S.S. Van Dine, heredero como Conan Doyle de Edgar A. Poe.

Van Dine --cuyo verdadero nombre fue Willard Huntington Wright-- nació en Virginia en 1888 y fue un hombre extraordinariamente culto. El detective de sus novelas, Philo Vance, es un personaje ávido de cultura, con un gran espíritu de investigación intelectual, que cuando no se sumerge en el misterio de un crimen se dedica a la traducción de los fragmentos de Menandro, hallados en los papiros egipcios; Vance aplica la erudición a la resolución de los crímenes:

Nietzsche tuvo muchos ilustres predecesores que apoyaron el suicidio --intervino Vance-- Zenón el Estoico nos dejó un apasionado ditirambo en defensa de la muerte voluntaria. Y Tácito, Epicteto, Marco Aurelio, Catón, Kant, Fichte, Diderot, Voltaire y Rousseau, todos escribieron apologías del suicidio. Schopenhauer protestó airadamente contra el hecho de que el suicidio fuese considerado en Inglaterra como un crimen ⁶⁹.

La intertextualidad implica la participación del lector en la construcción del texto; en esta perspectiva desarrollada por Riffaterre, la intertextualidad es un fenómeno que orienta la lectura del texto y contradice la lectura lineal, de tal modo que se presenta como una dialéctica memorial entre el texto que el

⁶⁹S.S. Van Dine, Los crímenes del obispo, Ediciones Revolución, La Habana, 1965, p. 270. Fernando del Paso afirma que la erudición de Philo Vance, sinólogo y egiptólogo, le pareció deliciosa, cuando leyó la obra de Van Dine que juzga magnífica. Véase José Antonio Castro, "Fernando del Paso regresa a la narrativa con un - 'thriller'", Proceso, 1995, núm. 998, p. 60.

lector descifra y los textos que el autor recuerda.

Leída desde el punto de vista intertextual, la novela desacraliza el proceso de lectura en tanto se abre a la coparticipación del lector para completarse, desatando y permitiendo el juego; no hay secreto que descubrir: el secreto está, en buena medida, por construirse, por edificarse.

La lectura se presenta como una modalidad de percepción; es percepción de similitudes de texto a texto; esto es asumir que tal relación debe ser percibida aún si no recordamos de inmediato un intertexto en donde encontrarlas; en este caso, el texto mantiene huellas (huecos semánticos y formales) de un intertexto complementario que yace en alguna parte.

La conexión intertextual tiene lugar cuando la atención del lector se dispara a partir de ciertas huellas dejadas por anomalías intratextuales --palabras oscuras, frases que el solo contexto no explica, es decir, "ungrammaticalities"⁷⁰-- cuyos trazos deja el intertexto ausente, signos de una entidad incompleta que espera para ser completada; esto es suficiente para poner en marcha una lectura intertextual aún si el intertexto todavía no se ubica.

Cada signo tiene un reverso y un anverso, el lector está forzado a interpretar el texto como el negativo, en el sentido fotográfico, de su intertexto. Llamémosles "lugares de indeterminación" como Ingarden e Iser, o llamémosles "ungrammaticalities" con Riffaterre, lo que es cierto es que

⁷⁰M. Riffaterre, "Syllepsis", p. 627.

Palinuro de México exige perspicacia y competencia para cubrir sus intersticios. El lector postulado ha de ser un lector versado, familiarizado con la literatura, de tal manera que pueda realizar las operaciones intertextuales y no quede desconcertado y al margen de una lectura gozosa y rica.

Cualquier lector, por inocente que sea, puede desde luego leer la novela, terminarla, disfrutarla, pero estoy segura que ante cada intertexto el lector encuentra una puerta: la abre o sigue de frente. Si sigue de frente, puede continuar leyendo, pero si toma el reto y rompe la lectura lineal, si acepta el juego de evocación-asociación, entonces abordará la experiencia más fructífera; siempre y cuando no se pierda en el laberinto de las puertas y lea el texto a la luz de la concepción de la historia a cuyo servicio se pone la armazón estructural de Palinuro de México.

La lectura y la crítica son vistas en la novela a través de la lente médica. En medio del pasaje que narra, en "Una misa en tecnicolor", la muerte y autopsia de una mujer en que, imaginariamente, participan Palinuro, Fabricio y Molkas, el texto literario se equipara con el cadáver, y la lectura y la crítica con el proceso de la autopsia:

¿Piensas comértela con salsa inglesa, como lo haría Lord Dunsany? ¿Emparedarla con un gato en la cabeza, como lo haría Edgar Allan Poe? ¿Desmembrarla y enviarla a pedazos por correo, como lo haría Ambrose Bierce? ¡Conteste! ¿Ha leído usted demasiada literatura? ¿La ha digerido? ¿O piensa usted desmembrarla y hervirla? ¿A qué temperatura hierve Shakespeare? ¿Es verdad que el vapor de agua hirviente mata a los organismos al provocar la coagulación de la proteína celular? ¿A que temperatura resucita Perséfone? ¡Ay amigo, compañero del alma, compañero!: ¿Por qué la mataste? ¿Qué vas a hacer ahora? ¿Qué vamos a hacer? Menudo lío, carajo, menudo

lío en que nos has metido. ¡Contesta, contesta, cabrón! ¿Qué vamos a hacer? (352).

Yo diría que esta pregunta vale para el lector y para el crítico de Palinuro, pero que es también una autopregunta. Creo que del Paso se enfrenta, vertiginosamente, a lo largo de su ejercicio intertextual a obras que se come, empareda, desmembra, hierve, resucita y ¿quién sabe? mata.

3. Las voces en Palinuro de México: Dobles y espejos

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas [...] sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil, yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramitar su literatura y esa literatura me justifica.

(J. L. Borges, El hacedor)

3.1 El Doble: un problema en la historia de la cultura universal.

3.1.1 El Doble en la cultura universal.

En "Las ruinas circulares" de Borges, citado por Palinuro de México, se alude a un problema milenario, el Doble:

Y mientras bajaba las tortuosas y oscuras escaleras de la torre de la Universidad de Glasgow pensé en los capítulos del Ulises, cada uno dedicado a un órgano distinto, y pensé en Borges ("No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo...") (499).

En el cuento de Borges el forastero quiere soñar un hombre que pudiera ser perfectamente real, y termina comprendiendo que él mismo es "una apariencia, que otro estaba soñando"⁷¹.

La persistencia de la imagen del Doble en la memoria universal es indiscutible; encontramos la relación del "yo" con el "yo" en la mitología grecolatina con los mitos de Cástor y Pólux, y de

⁷¹J.L. Borges, "Las ruinas circulares", en Ficciones, 4a. ed., Emecé, Buenos Aires, 1963, p. 60.

Narciso; en las cultura pre-incaicas en Perú con el Señor de los Gemelos: Atachuchu; entre los aztecas con el espejo humeante de Tezcatlipoca (véase fig. 3), por mencionar solo algunos ejemplos.

De cualquier manera, la dualidad ha inspirado terror siempre y el temor de que el duplicado sea más poderoso y consuma la entidad que lo genera; ya sea que se manifieste en una sombra, en un espejo, en el agua o en otro ser, el Doble despierta un sentimiento extraño y sobrecogedor.

La sombra, el agua, el espejo se presentan como símbolos ambivalentes del Doble, a veces encarnan vida, a veces muerte, en distintas civilizaciones. Así, por ejemplo, los griegos consideraban señal de muerte soñar con el reflejo de sí mismo en el agua; pero el mismo sueño puede ser interpretado como augurio de larga vida en la medida que tiene relación con el nacimiento⁷².

Con el término kolossós, los griegos se referían a un Doble que permitía poner en relación este mundo con el otro, el de los muertos; no tenía que ser una figura antropomorfa, sino que bastaba con una piedra en forma de monolito o estela fijada en el suelo. Esta piedra no se parece al muerto, es un Doble del muerto, no su imagen⁷³.

Se puede comprobar en la mayoría de las tradiciones primitivas y de las mitologías relativas a las altas culturas, la presencia del símbolo de los hermanos gemelos tales como los Ashwins védicos,

⁷²Otto Rank, El doble, Orión, Buenos Aires, 1976, p. 108.

⁷³J. P. Vernant, "La categoría psicológica del doble", en Mito y pensamiento en la Grecia antigua, Ariel, Barcelona, 1973, p. 68.

El espejo humeante de Tezcatlipoca --cuyo nombre significa 'espejo negro que humea'-es una herramienta de duplicación que permite controlar a quienes se miran en él (Figura 3).

Rómulo-Remo, Isis-Osiris, Apolo-Artemisa, Cástor-Pólux, etc. El sentido simbólico más general de los gemelos, según Cirlot, es que siendo hijos de padre inmortal y madre mortal, uno significa la porción eterna del hombre y el otro la porción mortal; también simbolizan los principios contrapuestos del bien y el mal, por lo que aparecen como enemigos mortales.

Por su parte, Géminis (véase fig. 4) como tercer signo zodiacal asume la significación general de los gemelos, pero también el de una fase característica en la Rueda de las Transformaciones, aquel momento preciso en el cual la pura fuerza creadora (aries y tauro) se escinde en un dualismo que irá avanzando hacia la multiplicidad fenoménica.

Los pilares de Hermes, las columnas de Hércules, o las llamadas Jakin y Bohaz en la Cábala, son símbolos derivados del gran mito de Géminis. En el aspecto de los ritos medicinales, Géminis, por su constante naturaleza doble, es el médico, pero también el enfermo por antonomasia. A veces, se distinguen dos momentos diversos de Géminis, el Géminis celeste presenta los contrarios fusionados, el Géminis terrestre muestra la grieta y la escisión (Jano de cabeza Doble o Hécate Triforme), es decir, los contrarios en conflicto.

Por otra parte, de alguna manera, todos somos gemelos de nuestra madre, unidos a ella por el cordón umbilical que es una espiral semejante a la espiral gemelar que representa el principio de la vida: la doble espiral del DNA (véase fig. 5).

Más aún, todos los procesos naturales en cuanto poseen dos

fases complementarias fundamentan un estado dualista: día-noche, vida-muerte, sístole-diástole, sol-luna, mano derecha-mano izquierda, cielo-tierra, hombre-mujer. La integración de estos símbolos en sistemas complejos de correspondencias se da con claridad en Oriente, donde alegorías cósmicas como la Rueda de las Transformaciones, el disco Yang-Yin, el Shri-Yantra expresan gráficamente estas ideas de contradicción y síntesis estableciendo como principales elementos de cada polo: principio positivo (masculino, claro, activo); principio negativo (femenino, oscuro, pasivo); la aspiración a la síntesis permanece llena de agitación y sufrimiento; el símbolo del centro, de la rosa azul, la flor de oro, la salida del laberinto, pueden aludir al encuentro.

El Doble numéricamente corresponde al dos y, por tanto, al conflicto. Para entender este problema hay que tener presente que los dobles no son oponentes, ni complementarios; no corresponden a polaridades armónicas. Son contradicción en sí mismos, son paridad y disparidad, pero nunca igualdad: nuestras manos, por ejemplo, son un juego de gemelos semejantes y diferentes simultáneamente⁷⁴.

⁷⁴John Lash, Twins and the double, Thames y Hudson, Singapur, 1993, p. 6.

La constelación de Géminis era identificada en la mitología grecolatina con Cástor y Pólux (Figura 4).

Telescopium Herschel
HERSCHEL'S TELESCOPE

Auriga
THE WAGGO
R.15.D.65.

Apollo or
Castor

Gemini
THE TWINS
R.3.D.32.

Hercules
or Pollux

Mebusta

Wasat

Athena

Canis Minor

HECATE



La doble hélice del DNA:

El principio de la vida, un principio gemelar (Figura 5).



3.1.2 El Doble en la Literatura.

En prosa de ficción no es raro encontrar que una parte faltante de la personalidad de un personaje dado está representado por otro personaje de la narración ⁷⁵; por ejemplo, Don Quijote halla su "otra parte" en Sancho, o como en Los hermanos Karamazov donde la fragmentación no es dual sino múltiple, como si fueran piezas de un ajedrez que constituyen lo que Rogers llama "un carácter compuesto"⁷⁶.

Encontramos el Doble en Los mellizos de Jean Paul, Los elixires del diablo y en El arenero de Hoffman, El horla de Maupassant, El retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde, "William Wilson" de Edgar Allan Poe o en El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde de Robert Louis Stevenson. Goethe recurrió al Doble para mostrar las luchas internas de sus personajes, y Dostoievski se suma al motivo del yo dividido escribiendo a lo largo de los años, variaciones de este mismo tema como en El doble.

El motivo del Doble se manifestó intensamente en la literatura romántica; por su parte, la teoría del poeta camaleón de Keats se

⁷⁵Keppler hace una buena revisión tipológica de la imagen del Doble en literatura : The literature of the second self, The University of Arizona, Tucson, 1972.

⁷⁶Robert Rogers, A psychoanalytic study of the double in literature, Wayne State University, Detroit, 1970, p. 4.

inscribe en la historia de la dualidad, ya que reflexiona sobre la capacidad que tiene el poeta de mimetizarse en otro; y Schlegel habló de nuestro intrínseco dualismo: "Tan profunda es la dualidad de nuestra conciencia, que aún cuando creemos estar solos, pensamos como dos, este diálogo interno es una forma perfectamente natural del pensamiento humano"⁷⁷.

En la literatura latinoamericana también abundan los ejemplos de textos que trabajan el desdoblamiento de la personalidad; así en "Los adioses" de Juan Carlos Onetti, en Yo el Supremo de Roa Bastos, en Aura de Carlos Fuentes y en gran parte de la obra de Borges, en Rayuela de Cortázar, Sobre héroes y tumbas de Sábato. Es tema también de reflexión, por ejemplo, en El arco y la lira de Octavio Paz⁷⁸.

El Doble puede ser el perseguidor encarnado en un animal ("El gato negro" de E. A. Poe); o en un monstruo (La horla de Maupassant); puede ser el diablo o un humano diabólico (Los hermanos Karamazov de Dostoievki o el Mefistófeles del Fausto de Goethe); puede significar un proceso de muerte y destrucción (El retrato de Dorian Gray).

La imagen del Doble también aparece a lo largo de la historia

⁷⁷Citado por Karl Miller, Doubles, studies in literary history, Oxford University, Oxford, 1987, p. 89.

⁷⁸"La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa [...] el hombre anda desahogado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo" Octavio Paz, El arco y la lira, FCE, México, 1970, p. 134.

de la literatura, la mitología y la filosofía como la imagen de un salvador. Así, en el diálogo platónico "El banquete o del amor" se señala la atracción irresistiblemente mutua que pueden experimentar dos seres como las dos mitades de un andrógino original; el doble puede ser como la inseparable mitad de un todo y, en ese caso, los amantes no sólo se complementan; son, en ese sentido, uno del otro.

En la Biblia Dios crea a un hombre semejante a sí mismo⁷⁹, y una mujer semejante al hombre, es el divisor pero no con propósitos de castigo o destrucción:

Cuando Dios creó al hombre, lo creo parecido a Dios mismo [...] luego; Dios el Señor dijo: no es bueno que el hombre esté solo [...] hizo caer al hombre en un sueño profundo y, mientras dormía, le sacó una de las costillas y le cerró otra vez la carne. De esa costilla Dios el Señor hizo una mujer⁸⁰.

Según Rank, el rasgo principal que comparten los escritores que nos interesan es una personalidad decididamente patológica⁸¹. Basa su interpretación en la teoría freudiana del narcisismo; según esta teoría, los hombres temerosos de la destrucción de su yo y la pérdida de identidad tras la muerte, concibieron originalmente al Doble como un protector que aseguraba la inmortalidad del ser.

Diversos tabús, precauciones y evasiones que el hombre primitivo utiliza respecto de su sombra muestran asimismo muy bien su estima narcisista por su yo, y su tremendo miedo a que éste corra peligro. El narcisismo primitivo se siente amenazado ante todo por la ineluctable destrucción del yo. Pruebas muy claras de la verdad de esta observación las da la elección, como el concepto más primitivo del alma, de una

⁷⁹Cf. Génesis 1: 26-28.

⁸⁰ Génesis, 2: 20-22.

⁸¹Rank, op. cit., p. 70.

imagen tan parecida como sea posible al yo físico, y por lo tanto, de un verdadero doble. En consecuencia, la idea de la muerte se niega por una duplicación del yo incorporado a la sombra o a la imagen reflejada ⁸².

La literatura moderna, señala Rank, no representa al Doble como símbolo de vida eterna, sino de muerte. La representación anticipa la división de la personalidad en dos fuerzas opuestas, y una consecuente pérdida del sentido de identidad y de continuidad en el tiempo.

Efectivamente, una de las interpretaciones de la imagen del Doble puede partir de la perspectiva patológica. Para repasar, de manera rápida, la caracterización del yo alienado, recordemos que según Laing⁸³, la simulación es uno de sus rasgos característicos. El ser que se siente amenazado evita la agresión del otro refugiándose en sí mismo y creándose un segundo yo que parezca verdadero a los demás, elaborando así la sensación de preservar la identidad real del conocimiento de los otros. El sujeto que escinde su propio yo, puede simultáneamente crear una relación de Doble con otro ser y fundirse con él estableciendo una relación ambigua en la que se experimenta al otro desde el aislamiento y desde la proyección simbiótica a la vez.

Algunos teóricos iluminan una perspectiva no patológica del Doble. Freud nos reveló que la aceptación del lado irracional del hombre nos obliga a reconocer que cada uno tiene dentro una sombra,

⁸²Rank, op. cit. , p. 130.

⁸³J. Laing, El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad, FCE, México, 1974, especialmente Cap. III, "La inseguridad ontológica", 35-57.

un Doble frente al yo racional. Desde la perspectiva de Lacan, por ejemplo, la etapa del espejo nos sugiere que la percepción del propio cuerpo como unidad no fragmentada y experiencia especular van a la par; el espejo es un fenómeno umbral que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico⁸⁴.

Jung, en su propuesta basada en las salidas temporales del yo, explicó que cada persona es un conglomerado de personalidades, unión de oposiciones para alcanzar un yo maduro⁸⁵.

En esta misma línea de una significación positiva de la imagen del Doble, Bajtín la define como un fenómeno paródico que lejos de representar la aniquilación, representa la vitalidad y la renovación:

En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos [...] se trataba de todo un sistema de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.

Los dobles paródicos llegaron a ser fenómeno muy frecuente en la literatura carnavalizada. En Dostoievski, este aspecto aparece con una claridad singular; casi todos los protagonistas de sus novelas tienen varios dobles que los parodian de diferentes modos: para Raskólnikov, son dobles Svidrigáilov, Luzhin, Lebeziátnikov, los dobles de Stavroguin son Piotr Verjovenski, Shátov, Kiríllov, los de Iván Karamazov son Smerdiákov, el diablo, Rakitin. En cada uno de sus dobles el protagonista muere (es decir, se niega) para renovarse (es

⁸⁴Entre los seis y los ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en una segunda fase se da cuenta de que se trata de una imagen, en una tercera comprende que la imagen es suya. En este proceso, el niño reconstruye los fragmentos aún no unificados de su cuerpo, aunque el cuerpo se reconstruye como algo externo y en función de la simetría inversa. Véase Jacques Lacan, Escritos I, 15a. ed., Siglo XXI, México, 1984, 86-93.

⁸⁵C. J. Jung, Aion. Researches into the phenomenology of the self, 2a. ed. Princeton University, Princeton, 1970, pp. 8 y ss.

decir, para purificarse y superarse a sí mismo)⁸⁶.

3.2 Intertextualidad y Doble en Palinuro de México.

Aunque la imagen del Doble tiene, pues, diversas vertientes de interpretación, en Palinuro de México debe ser estudiada desde el sentido de restauración. El protagonista, Palinuro, se renueva en sus dobles y, fundamentalmente, muere para renovarse en Palinuro IV.

En la novela de Del Paso el Doble alude a la división de los personajes en un estado de conflicto consigo mismos⁸⁷. La narración de Palinuro de México corre fundamentalmente a cargo de Palinuro; Walter, quien se reconoce como su gemelo, y un narrador Doble que también es estudiante de medicina. Los desdoblamientos son incesantes y vertiginosos; así Palinuro le dice al narrador-doble: "¿Sabes una cosa? Me pegué un susto enorme cuando te vi entrar, porque creí que me había desdoblado. Somos iguales, como dos

⁸⁶Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski, FCE, México, 1986, p. 179.

⁸⁷L. Bendayán aclara que, para evitar confusiones denominará "Palinuro 1 al verdadero Palinuro; Palinuro 2, al otro, al Doble; y simplemente Palinuro, cuando se refiere al personaje total, síntesis de su propia dualidad [...] La visión total del personaje --continúa-- no está en manos de Palinuro 1, ni de Palinuro 2 sino de un tercero quien, desde afuera, pueda visualizarla" (op. cit., pp. 12 y 17). Tal interpretación podría llevarnos a pensar que Palinuro 1 + Palinuro 2 = Palinuro 3, pero esto no es así. El personaje de Palinuro no se explica en la síntesis sino, precisamente, en el conflicto y ¿por qué no? en la confusión.

gemelos univitelinos" (50).

Y, a su vez, Walter le explica a Palinuro: "Porque estamos condenados a brillar alternativamente, como Cástor y Pólux" (501). El narrador-doble destaca el efecto de confusión que se produce, al hacerlo, alude al diálogo de "El Banquete o del Amor" de Platón: "de aquí la confusión de Estefanía. De aquí, también la confusión del mismo Palinuro originada en las sobras de este banquete platónico en que cada uno de los dos era ambos" (29).

Palinuro, como ha explicado el propio Fernando del Paso, tiene la capacidad de palinurizar a los personajes que le rodean; "Fabricio, Molkas, Walter, comparten algo de él, todos son palinúricos, o palinuroides"⁸⁸.

En la novela vemos una mutación constante de personajes. Todos son y no son, en virtud de los múltiples desdoblamientos e incluso se diluyen los límites entre personajes femeninos y masculinos⁸⁹:

Cuando Palinuro parpadeó, en la playa ya no estaba nadie, ni siquiera él mismo. Y es que, naturalmente, no era Palinuro el que estaba soñando este sueño, sino Estefanía la que estaba soñando que ella era Palinuro (43).

Palinuro hereda la capacidad de desdoblarse de su abuelo Francisco, quien confunde en su memoria los múltiples Franciscos que fue durante diferentes épocas de su vida:

⁸⁸Fernando del Paso, "Autoentrevista", Revista de Bellas Artes, 1982, núm. 1, p. 30.

⁸⁹También en Noticias del imperio, el monólogo delirante de Carlota es un diálogo con el otro, con Maximiliano en una relación caracterizada por el desdoblamiento y la división del yo.

En mi ropero, también, hay otras cosas que te voy a contar si me prometes no decírselo a nadie. Ven, siéntate acá conmigo y escucha: en mi ropero hay tres soldados que están escondidos desde los tiempos de la Revolución, desde antes que Venustiano Carranza fuera asesinado en Tlaxcalaltongo. Uno es un capitán muy joven, casi un muchacho. Tiene un uniforme verde olivo agujerado 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 (36)⁹⁰.

El problema del Doble se relaciona con la complicada organización de las voces que presenta Palinuro de México y que se manifiesta mediante la inversión y desdoblamiento de los personajes

⁹⁰Este pasaje nos recuerda también la recuperación que Fernando del Paso efectúa de la tradición oral popular, en este caso referida a la canción infantil. Recordémos que si bien en Palinuro de México es menos abundante la presencia de esta tradición no es menos importante, y que en José Trigo y Noticias del Imperio se potencializa.

"Era. Era un hombre. Era un hombre de cabello encarrujado y entrecano", estas son las líneas con las que Fernando del Paso irrumpe en la narrativa mexicana en 1966 con José Trigo; proporcionan una clave para comprender uno de los sólidos pilares sobre los que se sostendría su universo narrativo. Fórmula de inicio que devuelve al lector a aquellos cuentos de la infancia y que lo hace asumir un pacto: la novela le impone la condición de escuchar, de dejarse atrapar por el doble cauce de la escritura-oralidad.

Entre la literatura culta, "escrita", y la literatura de tradición oral se puede advertir la existencia de vasos comunicantes; la obra de Del Paso es, sin lugar a dudas, uno de esos hilos brillantes, que se tiende tenso y fecundo entre dos concepciones de la literatura y la cultura: recrea canciones de la lírica tradicional infantil, sacude nuestro adormecido caudal de refranes. Del Paso nos dice en Palinuro de México "soy un animal de ciudad"; pero ni su referente urbano, ni sus referentes librescos han asfixiado en él la frescura, la complejidad y la riqueza de la tradición oral popular.

que hablan por otro o a través de otro, o que incluso sufren una escisión en su interior. El encuentro y entrecruzamiento de los discursos enmascaran la instancia del narrador: dan lugar al diálogo en el cual es posible que la voz del otro sea sustituida por la voz propia y haya polémica interna consigo mismo o con el Doble.

La problematización de la voz que opera sobre el acto de contar remite a una mirada móvil y permite la superación del carácter monológico de la ficción en que una conciencia apunta a fijar la verdad de una ideología.

Son varios los intertextos que refuerzan la cuestión de la duplicación de seres y su relación con el problema de la identidad. En el capítulo, "Estefanía en el país de las maravillas", Estefanía se relaciona con la pequeña Alicia de Carroll a quien "le gustaba figurarse que era dos personas a la vez" ⁹¹. Están también presentes "los habitantes de los espejos" de "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius" y "El Aleph" de Borges; y Frankenstein, lúgubre doble del hombre hecho con despojos humanos que ilustra el mito romántico del yo dividido:

Cuando escriba el cuento [explica Walter], le dije a un vendedor de paletas heladas, voy a poner en el epitafio de su tumba la frase 'vi a los gusanos heredar los prodigios del ojo y del cerebro', tomada de la famosa novela Frankenstein o El Moderno Prometeo de Mary Shelley (527).

⁹¹Lewis Carroll, Alicia en el país de las maravillas, 7a. ed., Porrúa, México, 1989, p. 4.

El Dr. Frankenstein se presenta como un titán científico que intentaba crear un hombre nuevo con la ayuda de la ciencia, pero su intento acabaría en el fracaso; Palinuro se relaciona con el mito de Prometeo a través de esta obra. Este mito es uno de los más reelaborados desde el último tercio del siglo XVIII, es fundamentalmente un mito romántico, o que los románticos sintieron con mayor intensidad. La grandeza de Prometeo viene de Esquilo, quien interpretó la vieja leyenda y convirtió el mito originario en una historia trágica: titánico intento de mejorar el mundo, liberado de la angustiosa sombra de una divinidad represiva.

El problema del desdoblamiento de Palinuro es determinante en la novela: la escisión y sustitución del yo parece responder, por lo menos en parte, a un proceso de objetivación de lo humano, ya que la instancia del Doble sugiere --como señala Freud--la posibilidad de atacar el resto del propio yo como si fuera un objeto susceptible de autoobservación⁹².

La novela se pone en relación con el conflicto que surge en el concepto cartesiano del yo que puede percibirse con clara intensidad a partir del romanticismo alemán; ya Nerval afirmaba "yo soy el otro" y Rimbaud "yo soy otro":

Y no se hable de coincidencias: se trata de una afirmación que viene de muy lejos y que, desde Blake y los románticos alemanes, todos los poetas han repetido incansablemente. La idea del Doble--que ha perseguido a Kafka y a Rilke-- se abre paso en la conciencia de un poeta aparentemente insensible al otro mundo como Guillermo Apollinaire. El casi enternecido

⁹²Cf. Sigmund Freud, "Lo siniestro", en Obras completas, vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, p. 2494.

asombro con que Apollinaire se espera a sí mismo, se transforma en el rabioso horror de Antonin Artaud: 'transpirando la argucia de sí mismo a sí mismo'. En un libro de Benjamín Péret, Je sublime, la corriente temporal del yo se dispersa en mil gotas coloreadas como el agua de una cascada a la luz solar. A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos⁹³.

Si el mundo se pulveriza o se disloca, es porque el cuerpo propio ha dejado de ser un cuerpo cognoscente, de envolver a todos los objetos en un dominio único⁹⁴.

El Doble en Palinuro de México, con su compleja esencia, es un modo de cuestionar la forma de razonamiento típico del racionalismo occidental que deriva del principio de identidad ($A=A$), el principio de no contradicción (imposible que algo sea A y no sea A al mismo tiempo) y el principio de tercero excluido (o A verdadero o A falso).

3.2.1 El Doble y el espejo

La búsqueda de la esencia de sí mismo en otro, tan frecuente

⁹³Octavio Paz, "El surrealismo", en El surrealismo, ed. Víctor García de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, p. 40.

⁹⁴Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, FCE, México, 1957, p. 313.

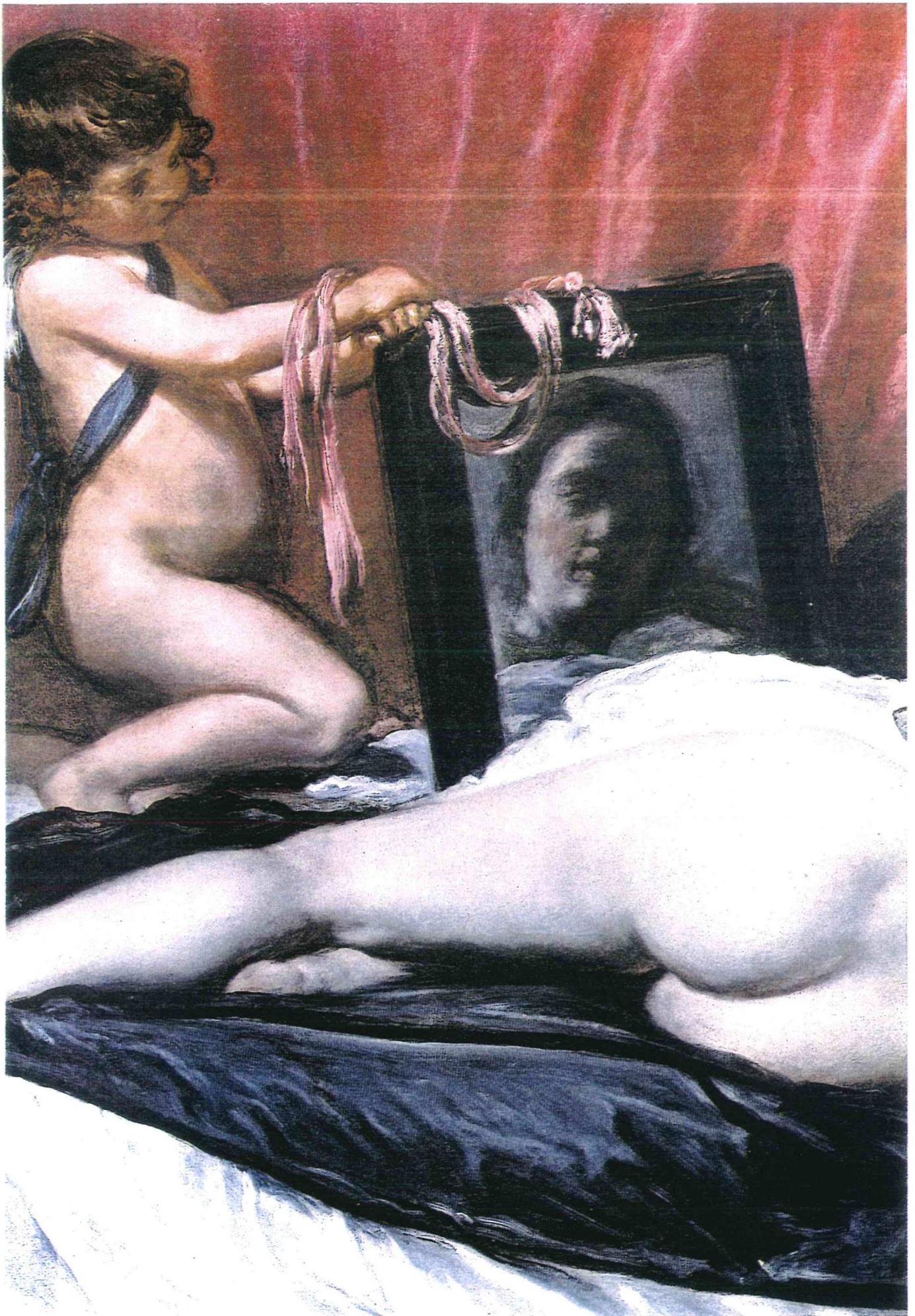
en Palinuro de México, nos remite al platonismo; en "El Banquete", Platón afirmó que cada hombre tiene un doble al que alguna vez estuvo físicamente unido. Sin embargo, la idea de "imagen de una imagen" (501), referida también por Palinuro, proviene de la teoría de Plotino que se relaciona con el problema del Doble, en tanto la multiplicidad de los seres finitos se explica por emanación. Plotino se vale de varias metáforas para ilustrar este proceso, entre ellas, la del espejo, "observando que el objeto que en él se refleja aparece duplicado sin que por ello experimente en sí mismo cambios ni pérdidas"⁹⁵.

De manera análoga, el problema del Doble se manifiesta en Palinuro, en gran medida, mediante el símbolo del espejo (véase fig. 6). Recuérdese la relación con el ya citado "Aleph" borgeano, que aparece como un espejo del mundo; así como el huevo de cristal que reproduce el paisaje invertido desde la ventana del cuarto de la plaza de Santo Domingo, y que recuerda la escultura "El principio del mundo" de Brancusi.

⁹⁵Copleston, Historia de la filosofía, t. VI, Ariel, Barcelona, 1969, p. 458.

La Venus del espejo. Velázquez.

El siglo XVIII, cultura de la imagen visual --como dice Maravall-- cultivó también el gusto por la representación duplicada de los seres en espejos y reflejos de agua (Figura 6).



Entre los objetos que llenan las páginas de Palinuro de México, es importante destacar la recurrencia de los espejos relacionados con la duplicación y la inversión. Palinuro y Estefanía poseen un espejo que, como en el caso de los otros objetos en la novela, se humaniza; el espejo enferma y los primos lo llevan a pasear en un intento por devolverle el resplandor de la vida:

En cuanto la sacamos a la calle, se le iluminó la cara y se le llenó de colores y movimientos [...] y los desconocidos que se cruzaron en nuestro camino lo confundieron (y la confundieron) sucesivamente con un policía, con una verdulera (152)⁹⁶.

El espejo de Estefanía, heredado de su familia, donde se miran ella y Palinuro de niños, con la piel quemada por el sol de Veracruz, guarda la imagen de muchos seres queridos ya muertos que se miraron algún día en él: "y será como si nosotros y nuestros recuerdos, nosotros y nuestros seres queridos, nosotros y lo que hemos sido, también se hicieran pedazos" (loc. cit.).

Además del espejo de Palinuro y del espejo del cuarto de la Plaza de Santo Domingo, puede advertirse un juego especular entre las imágenes de Palinuro y sus Dobles, en el cual cada rostro es un espejo del "otro", que cuestiona la integridad de la identidad.

El espejo, símbolo polivalente por excelencia, remite a lo que cambia de apariencia según quién lo mira. Aunque sólo refleja aquello que se le presenta, si es de buen azogue ofrece una imagen

⁹⁶Recuérdese que el espejo de Estefanía y Palinuro cambia de sexo según quien lo mire.

que intensifica la visión de los objetos; puede entrafñar la posibilidad de conocimiento de uno mismo, o bien, dar una imagen falseada y engañosa de lo que refleja; por su naturaleza ambigua, nos sitúa en un contexto donde han de cruzarse, complementarse y contraponerse diversas significaciones.

Mediante los espejos las imágenes se multiplican, se alteran las imágenes virtuales de los objetos, se amalgaman, se yuxtaponen; en situación similar a la de los espejismos y las ilusiones ópticas. El espejo puede considerarse como una prótesis que permite captar el estímulo visual allí donde el ojo es incapaz de llegar; a veces puede funcionar como prótesis reductora o puede ser meramente extensivo, como la lente, o intrusivo como el periscopio o ciertos espéculos usados por los médicos: el espejo se puede usar para ampliar el alcance del ojo como si tuviéramos órganos visuales sobre el dedo índice⁹⁷.

Los espejos de agua también están presentes en Palinuro a través de la lectura predilecta de Mamá Clementina: Brujas, la muerta de Jorge Rodenbach, en la que todos los espejos están velados, tienen la misma vida gris que las aguas de los canales que rodeaban Brujas, porque en Brujas todo espejo es un agua dormida:

Se acordó de Brujas y tuvo la intuición instantánea de que a partir de entonces debía fijar allí su residencia. Le impulsó a ella una razón misteriosa: a una esposa muerta le correspondía una ciudad muerta también [...] Brujas era su muerta. Y su muerta era Brujas. Todo se fundía en un mismo destino. Era Brujas, la Muerta, ella misma, puesta en el panteón de sus muelles de piedra, con las heladas arterias de

⁹⁷Umberto Eco, De los espejos y otros ensayos, Lumen, Barcelona, 1988, p. 19.

sus canales, en los que había cesado de latir la gran pulsación del mar⁹⁸.

Por su condición reflejante y pasiva, el espejo es símbolo de la multiplicidad y de la movilidad; aparece a veces en los mitos como puerta por la cual el alma puede disociarse y "pasar" al otro lado, lo cual puede explicar la costumbre de cubrir los espejos o voltearlos hacia la pared cuando alguien muere.

La novela de Del Paso bien podría relacionarse, además, con los espejos deformantes, ante los cuales nuestra actitud es doble; por un lado ayudamos a mentir al espejo y gozamos con las características alucinatorias; al mismo tiempo o después nos angustia pensar que, de alguna manera, los espejos siempre dicen la verdad, ya que reflejan rayos procedentes de nuestro cuerpo⁹⁹.

Los espejos en la novela intensifican la visualidad de los objetos y fenómenos de la cotidianidad, proyectando las imágenes desde la inversión. He aquí de nuevo el ojo deformante palinuresco que desde las profundidades de un espejo como símbolo de captación de lo real en toda su movilidad y densidad, cuestiona el conocimiento de lo real y de uno mismo.

Finalmente, y de manera significativa, en Palinuro de México, la mutabilidad de las identidades se manifiesta a través de la máscara. La presencia de la máscara en la novela se relaciona íntimamente con el problema del Doble y su naturaleza especular, ya

⁹⁸Jorge Rodenbach, Brujas, la muerta, trad. Nieves Salvatierra. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948, p. 26.

⁹⁹Umberto Eco, op. cit., p. 30.

que en los dominios del Doppelgänger, un ser cubre su rostro con una máscara para asemejar la imagen de otro, o bien, ve en otro la máscara de sí mismo.

Si bien la problemática de la máscara se manifiesta a lo largo de todo el texto, es en el penúltimo capítulo, "Palinuro en la escalera", en donde el tema se despliega con toda su fuerza y se marca su función regeneradora y renovadora¹⁰⁰.

3.3 Estefanía desde la intertextualidad filosófica.

Estefanía es la conjunción de muchas mujeres que he conocido en mi vida --dice Fernando del Paso-- Todavía hace quince años (sonríe) decía que me faltaba conocerlas (la sonrisa se ha convertido en una carcajada), ahora ya no sé. Pero en realidad es un personaje que es el resultado de la fusión de varias Estefanías¹⁰¹.

En Palinuro de México se advierte una concepción que equipara la poesía y el amor como actos semejantes y coincide en ese sentido con el surrealismo. Sin embargo, el personaje de Estefanía y el amor de Palinuro por ella no sólo se desenvuelven a la luz de esta intertextualidad, sino que quedan definidos desde una perspectiva filosófica, a través del manejo complejo de diversas citas de

¹⁰⁰Este aspecto se trata con mayor amplitud en el capítulo 5.

¹⁰¹W. Ramírez Aguilar, art. cit., p. 10.

este orden.

Así, la imagen de Estefanía se va conformando con las referencias a las partículas indivisibles regidas por el "Nous" de Anaxágoras; los planteamientos de Eric de Auxerre frente a los universales; la intuición bergsoniana y el conocimiento intuitivo de Croce que produce imágenes particulares, del individuo; la metafísica de Chardin, la "scintilla animae" de Eckhart y la idea de Dios de San Anselmo y Spinoza.

En medio de las citas filosóficas va surgiendo el personaje de Estefanía como un ser inefable, con los ojos iluminados por la centella viva y perteneciente al mejor de "los mundos posibles" de Leibniz; pero, sobre todo, vemos cómo se define desde la intersección misma de una contradicción sin resolver.

Estefanía se describe no por lo que es, sino por lo que no es. Este proceso narrativo se refuerza con varios intertextos filosóficos, citados en relación con ella, que remiten a lo que en filosofía se conoce como "vía negativa", tan de preferencia entre los místicos:

Estefanía, señores, nunca tuvo los ojos negros, la piel naranja o el vientre dorado. Estefanía nunca tuvo un metro setenta y cinco de estatura, cuarenta y tres escarabajos sagrados de ancho o veinte esmeraldas de profundidad [...] En otras palabras, y en medio de ese pueblo de bandidos y frutas de madera donde transcurrió su infancia como un río de serpentinas, Estefanía no fue nunca un sargazo austral, el sonido de la espuma o una sospecha destrenzada (70).

Se define por la "Evidencia potissima" de Juan de Mirecourt, que se produce cuando se da asentimiento al principio de

contradicción y a conclusiones que se apoyan en él; así también, por la demostración de Dios por vía negativa de Clemente de Alejandría, de Maimónides y de Dionisio el Pseudoareopagita con quien la vía negativa del conocimiento de Dios alcanza su expresión clásica.

Es necesario precisar que la conformación del personaje de Estefanía se matiza, a lo largo del texto, con los tintes que otros intertextos imprimen en ella. Así, la referencia a Cartas a una monja portuguesa la inscribe en un discurso amoroso turbulento; la confusión del dolor (muerte) y el placer (eros) que fundamenta la teoría del erotismo de Bataille, Poe y Sade, la vuelven a un tiempo inefable y perversa, en el borde del sexo descarnado donde se tocan el erotismo, la muerte y la blasfemia.

Así sabemos que Estefanía era "misteriosa como Berenice y Ligeia" (89):

Con Villon, Palinuro compartió la fascinación de las mujeres muertas y con Edgar Allan Poe la convicción de que la muerte de una mujer hermosa es el asunto más poético del mundo (89).

El amor tiene el olor de la muerte, dijo Bataille (491).

Aunque prefiero lo que dice el Divino Marqués, que consideraba a la muerte como una de las más preciosas leyes de la naturaleza (53).

Mario Praz¹⁰² explica que ningún cuadro impresionó tanto a Shelley como la Medusa, antes atribuida a Leonardo y ahora a un

¹⁰²Mario Praz, La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, Monte Avila, Caracas, 1970, pp. 43 y ss.

flamenco, que vio en los Uffizi hacia fines de 1819. Shelley escribió un poema, motivado por esta pintura, que combina el dolor y el placer en sus versos, y que se convirtió en un manifiesto del concepto de belleza propio de todos los románticos. De los motivos que deberían provocar desagrado --señala Praz-- como el rostro lívido de la cabeza cortada, el nudo de víboras, la rigidez de la muerte, los animales asquerosos, brota un nuevo tipo de belleza.

Estefanía resulta heredera de la tradición romántica de belleza femenina que parece aumentar precisamente en función de lo horrendo, lo triste y lo doloroso.

Como personaje, se construye desde una visión carnavalesca de coronamiento-destronamiento, muestra constante reversibilidad y es clara la relación intertextual con otro personaje femenino de la literatura con doble caracterización: Dulcinea.

En El Quijote, Aldonza es una mujer al revés marcada por las inversiones carnavalescas que se contraponen a la éterea y gentil dulce enemiga, la sin par Dulcinea. Aldonza emerge como alter ego de Dulcinea, y como antítesis que da lugar a descripciones excluyentes del mismo referente.

Estefanía se elabora, como el personaje de Cervantes, a la luz de un juego paródico que la hace aparecer a veces como un ser inefable, y otras con una corporeidad equivalente a la de Aldonza Lorenzo: "A veces bizqueaba un poco y tenía pie de atleta. Nunca terminaba de leer un poema. Los lunes amanecía con mal aliento" (73).

Si Estefanía queda básicamente definida por un entorno

intertextual filosófico, el discurso de Palinuro hacia ella se distingue por ser un gran poema que gira en torno a los núcleos amor-sexo-muerte, que se convierte, a veces, en contrapunto del horror y, a veces, en la encarnación misma de una historia de amor grotesca que bien se refleja en "La Bella y la Bestia": "Y recordé, que muchos años después, cuando crecimos, pusimos nuestros jirones de piel, juntos, entre las páginas [...] de La Bella y la Bestia" (154). Encontramos una sublime Estefanía enamorada de un Palinuro bestial, siempre cercano a lo monstruoso; pero también, por relación de reversibilidad, un Palinuro enamorado de Estefanía, la horrenda.

Por lo que se refiere a la relación entre Palinuro y Estefanía ésta se encuentra regida por la inversión, en tanto que Palinuro concibe a la compañera en términos de imágenes dobles e intercambiables como excelsa y perversa, simultáneamente

3.4 Walter: el alter ego

Volver a una patria lejana,
volver a una patria olvidada,
obscuramente deformada
por el destierro en esta tierra.
(X. Villaurrutia)

Si en Palinuro de México no es posible hablar de un pacto autobiográfico en los términos en que lo ha definido Philippe

Lejeune: una identidad entre narrador, personaje central y autor¹⁰³; existe, en cambio, lo que Ruffinelli¹⁰⁴ llamaría un ademán autobiográfico, una forma mucho más libre de asumirse en la narración y de compendiar --como ha dicho muchas veces Del Paso-- no sólo lo que se ha sido, sino también lo que se hubiera deseado ser:

Explica --Fernando del Paso-- que cuando Palinuro se desdobló entendió, porque también él es Palinuro -- que la novela contenía un sentido autobiográfico muy variado y muy profundo. Yo no narro sino que recreo lo que me pasó en mi infancia y en mi adolescencia. También recreo varios personajes que representan lo que yo hubiera querido ser en la vida: yo no fui el primo Walter pero creo que me hubiera gustado serlo¹⁰⁵.

Es posible advertir una clara equivalencia entre los proyectos, gustos y obsesiones de Walter y Fernando del Paso. Por ejemplo, Walter vive en Londres, es "un buen lector de ciencia-ficción" (269) --como Del Paso-- y afirma que un día escribirá una novela que es, sin duda, la que tenemos entre nuestras manos (Cf. 500).

Silvia Molloy considera que una estrategia básica del autobiógrafo hispanoamericano es destacar el acto de leer, el encuentro del "yo" con los libros. El escritor evoca una escena particular de la infancia cuando la lectura de un libro se convierte en emblema de la vida posterior. Si bien el libro no

¹⁰³Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique", Poétique, 14 (1973), p. 139.

¹⁰⁴J. Ruffinelli, "Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana", Hispania, 69 (1986), p. 514.

¹⁰⁵W. Ramírez Aguilar, art. cit., p. 9.

tiene que ser necesariamente el primero que se leyó, si es "un libro", el libro de la iniciación que se advierte, de pronto, entre todos los demás¹⁰⁶.

El acto de leer se destaca especialmente en Palinuro de México. Más aún, se da la clave del primer libro que leyó Palinuro, Las mil y una noches, que efectivamente se convierte en piedra de toque de su escritura: "y desde entonces y durante años soñó que algún día iba a tener un palacio de esmeraldas y crisolitos orientales" (291)¹⁰⁷. Todos recordamos que en Las mil y una noches se cuentan historias vividas o escuchadas que predisponen al sueño y que, como toda literatura árabe, gustan del misterio y los velos que cubren la realidad: "la verdad en sus labios o sus plumas tiene un encanto de mentira"¹⁰⁸

Palinuro mantiene también esa aleación de lo real con lo fantástico; se mueve en ese entorno de espejismo en donde los sueños adquieren gran importancia, suscitando confusión de los límites entre la realidad y la alucinación. Es como un mundo aparential donde rige "un aire de verdad convincente en medio de su mentira y de mentira en medio de su verdad"¹⁰⁹.

¹⁰⁶Cf. S. Molloy, art. cit., Dispositio, 15 (1989), pp. 18 y ss.

¹⁰⁷Fernando del Paso mencionó en una conferencia impartida el 6 de diciembre de 1993 en el Claustro de Sor Juana que Las mil y una noches es el primer libro que el leyó.

¹⁰⁸R. Cansinos Assens, "Introducción", Las mil y una noches, t. I, Aguilar, México, 1958, p. 69.

¹⁰⁹R. Cansinos Assens, op. cit., p. 111.

Walter asume los intertextos que más de cerca se tocan con el autor implícito, es decir, aquellos que se refieren con más fuerza a una toma de postura frente al hombre, frente a la existencia y frente a la problemática histórica concreta del México de fines de los años sesenta.

Si Palinuro se refiere al Doble que pueden constituir el hombre y el universo; si recuerda al hombre de Protágoras que es la medida de todas las cosas (21): al hombre microcosmos de la creación de Escoto Erigena (loc. cit.); al hombre de la caída cósmica contada por Jacobo Böhme (loc. cit.); al hombre que regresara al creador de Schelling (loc. cit.) y a Campanella -- quien afirma que en un sentido todo conocimiento es conocimiento de nosotros mismos (167), es más bien para poner finalmente en duda la capacidad que tiene el hombre para reflejar y contener el universo en sí mismo:

Eso no se perdona porque es algo que se acerca a la verdad más terrible y al mismo tiempo más simple y obvia de todas, y es que con cada uno de nosotros nace y con cada uno de nosotros muere un universo [...] Y nuestra fragilidad es tanta, tanta nuestra miseria, que no sólo por razones de filosofía profunda nosotros nunca somos sino que estamos siendo y no seremos del todo hasta nuestra muerte sino por otras razones menos altisonantes y más terrestres: nuestras glándulas, nuestras hormonas, nuestros alimentos [...] Y no porque el hombre sea la medida de todas las cosas, Palinuro, ese olor a amoníaco que nos llega del mingitorio nos desagrada a ti y a mí, sino sencillamente porque las neuronas de nuestros centros olfatorios están despiertas y funcionan bien (181, el subrayado es mío).

La cita denuncia la tensión y la contradicción entre lo que Walter desearía que fuera y lo que es; el presente que lo atrapa

como resultado de un proceso histórico que desemboca en los acontecimientos de México de 1968, y niega la armonía del hombre y su entorno.

Encontramos un grupo intertextual significativo en Palinuro de México que gira en torno a la reflexión sobre la identidad, el pesimismo metafísico, y que sugiere una posición en el texto frente a la problemática existencial. Podemos ver el "Dasein" perpetuamente inacabado de Heidegger (495), el existencialismo religioso de Kierkegaard (518) y el antirreligioso de Nietzsche (57, 171, 407), así como el existencialismo ateo de Sartre (517).

El análisis de la intertextualidad revela la preocupación por el hombre como individuo; se suman las referencias a Adler, fundador de la psicología individual, y a Ortega y Gasset, para quien el mundo es un horizonte cuyo centro es el individuo y la verdad se ofrece sólo en perspectivas individuales:

Un muchacho que había jugado fútbol en la secundaria y que había reprobado matemáticas y de cuya existencia jamás se habían enterado ni siquiera James, Adler, Ortega, Kierkegaard, Stirner o cualquier otro de los apóstoles de la individualidad, pero que sin embargo estaba allí, ocupando con su cuerpo de marfil frío el mismo espacio que ocupó su mundo de adentro en el mundo de afuera, en el mundo exterior que se había extinguido cuando su corazón y su cerebro dejaron de funcionar, y que no podía ser confundido ni con el Hombre ni con todos los hombres (518).

En esta misma línea, adquiere particular importancia el intertexto El sentimiento trágico de la vida de Miguel de Unamuno:

Fue así como se me ocurrió el cuento del transplante de un cerebro, que escribiré algún día, y que fui desarrollando

mentalmente cuando caminaba con el libro de Unamuno en la bolsa de mi abrigo, el libro de los Récords Mundiales bajo el brazo derecho, el paraguas colgado del antebrazo izquierdo y una caja blanca que llevaba con las dos manos con tanto cuidado y cariño que más bien que un pastel parecía contener mi propio cerebro o cuando menos una bomba (521)¹¹⁰.

Cercano a la filosofía de Kierkegaard, los estudiosos señalan a Unamuno como el primer existencialista en Europa después de aquél, y destacan la importancia que otorga al "hombre de carne y hueso, que nace, sufre y muere". Palinuro de México avala la misma tendencia a transformar la objetividad filosófica en subjetividad interior que revela el sentido aparenial de la realidad externa.

Se puede afirmar que Palinuro se sitúa entre la postura de "Kierkegaard, el solitario trágico en pos de la abertura hacia el mundo, y Unamuno, el individuo arraigado en su sociedad, pero en pos con frecuencia de la soledad que le permitiera realizarse a sí mismo más auténticamente"¹¹¹.

Walter comparte con Unamuno la angustia del hombre que se esfuerza en no morir, que piensa "con todo el cuerpo y con toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida"¹¹², y comparte

¹¹⁰El intertexto de Unamuno aparece citado: 490. 491, 503, 505, 506, 516, 521, 525, 532. Sería claramente uno de los casos de parodia reverencial según la terminología de Linda Hutcheon de la que hablamos en el capítulo 1.

¹¹¹Gemma Roberts, Unamuno: afinidades y coincidencias kierkegaardianas, Sociedad de Estudios Españoles e Hispanoamericanos, Boulder, 1986, p. 18.

¹¹²Miguel de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida, 13a. ed., Espasa-Calpe, México, 1976, p. 19.

también el irreconciliable conflicto entre la razón y el sentimiento vital: "porque es la contradicción íntima precisamente --dice Unamuno-- lo que unifica mi vida"¹¹³.

En Palinuro de México el hombre de "carne y hueso" encierra a la historia, todo hombre es historia. El problema que se plantea es el sentido que encierra la historia para el hombre y el hombre que se define a la luz de la historia; el hombre que es un sujeto que puede hacerse cargo del proceso de la historia.

La reflexión en Palinuro de México en torno a la condición humana y a la identidad queda representada también por otros intertextos. El "yo" reducido, contraído, impotente que encarnan los personajes de la novela dejan ver cierto paralelo con los antihéroes que encarnan Mr. Bloom de Joyce, "K" de Franz Kafka, y Gregorio Samsa quien es una clara imagen de la continua disminución de la estatura del hombre moderno:

¿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 (412).

En la novela, esta polémica se ve enriquecida a la luz de dos intertextos de la tradición dramática: Fausto y Hamlet. Por una parte, Walter y Palinuro discuten el pasaje de Hamlet con el cráneo de Yorick en las manos y reflexionan sobre el destino y origen del hombre:

¹¹³Ibid., p. 185.

y sin embargo Walter no pudo menos que recordar algunos de los mejores poemas de John Donne y parrafadas de los personajes de Shakespeare en donde el uno y los otros lanzan al vacío y la oscuridad sus interrogantes angustiosas sobre el origen, el destino y el papel del hombre en este atribulado mundo, y por un momento la conversación se desvió hacia Hamlet; pero no, no era una desviación: en realidad siguieron hablando de lo mismo o de casi lo mismo; de Hamlet con el cráneo de Yorick en las manos, y del cual habían colgado los labios que tantas veces había besado y preguntándole qué se habían hecho su humor, sus piruetas y sus bromas, preguntándole si no le quedaba un solo chiste siquiera para burlarse de su propia mueca (167).

Por otra parte, lo fáustico en Palinuro es representativo de la condición humana, ya que la situación de alternativa es una situación inherente a la existencia humana¹¹⁴. Fausto y Hamlet son los personajes prototípicos del hombre corroído por la problemática interior, y enlazada a ellos, la novela que analizamos se ubica en un plano ontológico y existencial, y por lo tanto, ético.

3.4.1 Doble e identidad nacional

Palinuro de México es, finalmente, y como el título lo expresa, una novela que asume de forma contundente su mexicanidad y que está escrita desde la historia, desde el México del 68:

Yo comencé a escribir Palinuro --señala el autor-- antes del 68, en 67, o quizá, debo decir que, en realidad, empecé a escribir Palinuro después del movimiento del 68, porque de

¹¹⁴Jas Reuter, Fausto, el hombre, FCE, México, 1985, pp. 98 y ss.

aquellas primeras páginas no quedó nada [...] de alguna manera, yo cambié y fui otro a partir de ese conflicto¹¹⁵.

Por lo que toca a las reflexiones sobre este aspecto, puede advertirse que en el vasto marco de la cultura universal aparecen pocos, pero muy significativos nombres de mexicanos; destacan entre las páginas de Palinuro tres pintores mexicanos: José Posada, Diego Rivera y José Luis Cuevas (407). De Cuevas evoca la locura e irracionalidad de lo grotesco; de Diego Rivera al amor a los orígenes:

De regreso al cuarto y provisto de sus pinceles de pelo de marta y pelo de camello, del aceite negro inventado por Giorgione, y de lápices que imitaban las tierras y colores que tanto amaba Palinuro: el amarillo Nápoles, el negro de vid que empleaba Diego Rivera, el blanco de Cremnitz (125).

Posada aparece como el más importante grabador de la historia del arte mexicano; temáticamente su trabajo -- que no desde un punto de vista artístico-- está al margen de la alta cultura; el mundo de Posada es el de las adivinanzas, el dulcero, los discursos patrióticos; todos esos acontecimientos y aquellos que hacen referencia a la costumbre o la política, le ofrecen multitud de posibilidades. El grabador crea un negativo del mundo: el gran escenario de las calaveras que descubren la verdadera realidad de las cosas cotidianas, la distancia entre lo existente y lo aparente, entre la seguridad y la justicia que se dice haber conquistado con la Revolución, y la verdad de los hechos.

Los grabados de Posada que dejan su huella en Palinuro de

¹¹⁵J. Ruffinelli, "Entrevista con Fernando del Paso", p. 46.

México son una parodia trágica de la Revolución Mexicana y de aquellos que se mueven en su marco: "de los mexicanos todos -- esqueletos vitales y esperpénticos, figuras valle-inclanescas-- que reinventan el mundo como un fantástico tinglado de títeres"¹¹⁶.

Por lo que se refiere a la presencia de textos poéticos y narrativos, los intertextos refieren a la identidad sin estridencias, a la cotidianidad; esto quiere decir que por una parte, la novela recupera poetas de fines y principios de este siglo con notable lucidez y perspicacia literaria, pero también con una sensibilidad que le permite elegir entre aquellos íntimamente identificados con el mexicano "común y corriente", como dijera Carlos Monsiváis¹¹⁷.

Así, vemos aparecer a Manuel Acuña, el médico-poeta suicida; "El brindis del bohemio" de Manuel M. Flores; el encuentro físico en la poesía de Efrén Rebolledo; a Amado Nervo, compañero de adolescencia del mexicano¹¹⁸; y José Juan Tablada, junto con Rebolledo y Nervo, el poeta más representativo del novecientos mexicano; y con insistente reiteración "La suave patria" de López Velarde que es --según el texto-- revalorado desde el exilio (519). Todos ellos presididos por Carlos Fuentes y enmarcados donde nos

¹¹⁶Valeriano Bozal, La construcción de la vanguardia. 1850-1936, Divulgación Universitaria, Madrid, 1978, p. 289.

¹¹⁷Carlos Monsiváis, La poesía mexicana del siglo XX, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 31.

¹¹⁸El poema de Efrén Rebolledo del que se cita una línea en la novela es "Tú no sabes lo que es ser esclavo"; y de Amado Nervo: "Hermana agua".

tocó vivir... "en la región más transparente del aire".

Diríamos que en este grupo intertextual se recorre la literatura mexicana desde fines del siglo XIX, pasando por los Contemporáneos --referidos en unas líneas parafraseadas de "Nocturno de la estatua" y del "Nocturno rosa" de Xavier Villaurrutia y en "Muerte sin fin" de José Gorostiza--, hasta el fragmento citado de la "Elegía" de Octavio Paz. El texto encuentra en Carlos Fuentes el origen de la concepción de la novela urbana y de la reflexión sobre el México posrevolucionario, que en el caso de Fernando del Paso se enfrenta desde la crisis del 68; y un notable paralelo lo enlaza con Farabeuf de Salvador Elizondo por lo que se refiere al trabajo del cuerpo, las nociones de amor-muerte y la imagen del Doble.

Palinuro de México establece una relación intertextual con poemas que vinculan la imagen muerte-sueño-espejo: "Luego, me hundo en un sueño ortodoxo, sin fantasmas [...] o como diría Eluard --otra vez Eluard--, me bajo a mi espejo como un muerto a su tumba abierta. Buenas noches, doctor" (407).

En ese mismo sentido, recuerda a dos mexicanos, a Gorostiza:

Soy la-Muerte-de-Usted. La-Muerte-de-un-Estudiante. La-Muerte-de-un-Coronel. La-Muerte-Calaca. La-Pálida-Enlutada. La-Putilla-del-Rubor-Helado que tarde o temprano me los voy a llevar a TODOS al diablo (un escalofrío azul recorre el escenario) (550).

Y también evoca a Villaurrutia: "Y que al igual que el grito de Villaurrutia, doctor, se transforman en eco, en muro, en espejo,

en una estatua asesinada que se muere de sueño" (385)¹¹⁹.

Villaurrutia invierte los términos de la vieja metáfora muerte/sueño y vida/vigilia; para él dormir es la imagen de la vida y moriremos si despertamos. El contenido de nuestra vida es nuestra muerte; estamos habitados por ella.

El tema de la muerte, señala Octavio Paz, estaba en el aire en la época de los Contemporáneos. ¿Por qué esta repentina aparición de la muerte en la conciencia, la sensibilidad y la imaginación de un grupo de poetas mexicanos? se pregunta, y afirma:

Los Contemporáneos fueron fieles a la razón y esto los preservó de muchos extravíos. Pero le fueron fieles no por lo que la razón afirma sino por lo que niega. Su racionalismo, si podemos llamar así a una duda inteligente, era un instrumento para deconstruir sistemas no para afirmar algo [...] Para comprender su escepticismo, hay que insertarlo en el mundo en que les tocó vivir. Fueron 'contemporáneos' de Picasso y de Eliot pero también de la gran desilusión revolucionaria mexicana. A la altura de 1930 podía ya verse la historia de México como una carrera que terminaba ante un muro [...] Reducidos a su soledad, se condenaron al autoanálisis. En ese proceso de autocritica y autoconocimiento, los más lúcidos y rigurosos --Gorostiza, Cuesta, Villaurrutia-- fatalmente

¹¹⁹El "Nocturno de la estatua", así referido en Palinuro, dice:
Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo,
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oirla decir: "estoy muerta de sueño".

tenían que encontrar a la muerte"¹²⁰ .

Para Villaurrutia la muerte es un destierro, y ese destierro es, asimismo, un regreso: nuestra verdadera patria es la muerte y por eso sentimos nostalgia de ella. El tema de la muerte en los Contemporáneos recuerda en Palinuro de México, el tema del exilio; del exilio interior común a todos los compañeros de Villaurrutia, quienes en un medio hostil y que los trató siempre como extraños -- señala Octavio Paz--, se convirtió en la visión de la muerte como patria.

Por lo que se refiere a este tema del exilio, voluntario en el caso de Fernando del Paso, resulta muy importante la relación con Cernuda , aunque no sea mexicano, y la experiencia fuera del país propio no sea la misma. Walter evoca "el rastro húmedo de Cernuda en Londres":

Ah, querido Palinuro: yo subí hasta la cumbre de la mismísima torre oeste de la Universidad de Glasgow, y desde allí, con los ojos ahogados en otros cielos, desde allí, te juro, cuando contemplé esa negra y lúgubre ciudad, pensé más en el rastro húmedo de Cernuda que en Líster, y me apiadé del poeta y de los muertos que se olvidan unos a otros y lloré lágrimas de hollín que engrosaron las aguas de Clyde, plateadas de frío (499).

El español, efectivamente, pasó nueve años en Gran Bretaña de 1938 a 1947. Allí leyó, y en algunos casos tradujo, grandes poetas de lengua inglesa: Shakespeare, Donne, Blake, Keats, Yeats, Eliot; su situación favorecía la meditación acerca de su patria y --como señala James Valender-- su condición de exiliado español le imponía

¹²⁰Octavio Paz, Xavier Villaurrutia en persona y obra, 2a.ed., FCE, México, 1985, p. 70.

casi inevitablemente una comparación de los dos países¹²¹.

La fragmentación que marca la estructura de Palinuro de México, se percibe también en el manejo de la experiencia de autoexilio que se impuso Fernando del Paso en 1968.

El México que se llevó Fernando del Paso a Inglaterra se fue convirtiendo, poco a poco, en un México fragmentado en su memoria:

Después de todo, migrar es algo así como nostalgia desde un presente [...] un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada¹²².

El problema del doble en Palinuro de México remite no sólo a un cuestionamiento de la identidad a nivel de individuo, sino al mismo tiempo a nivel nacional, el texto enfrenta, en el marco de la historia fragmentada por un momento de crisis nacional, el problema de la identidad nacional.

Puesto que el problema del Doble remite sin duda al problema de la identidad, podemos ver cómo en esta novela impacta más allá de un "yo" ; o más exactamente, encontramos un "yo" que estalla y se fragmenta en y por la historia.

Octavio Paz, Samuel Ramos, Alfonso Reyes, Leopoldo Zea, Carlos

¹²¹De hecho, Cernuda pasó cuatro años como profesor en la Universidad de Glasgow (1939-1943), que se convirtieron en una época amarga no sólo por las características de la ciudad en sí, sino por su condición personal; incluso su poca habilidad para el idioma contribuía a hacerlo sentir marginado. James Valender, "Cernuda en Glasgow: ocho cartas inéditas", Diálogos, 1982, núm. 3, pp. 40-44.

¹²²Antonio Cornejo Polar, "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, XXI (1995), p. 103.

Monsiváis, Carlos Fuentes y Jorge Portilla son escritores y pensadores mexicanos que sin duda han dejado huella en el pensamiento de Fernando del Paso. Él mismo afirma: "a quienes mucho admiro y a quienes tanto agradezco su ayuda para entender un poco más el mundo, mi país y lo que yo mismo soy o creo ser"¹²³.

A partir de 1950 las especulaciones sobre lo mexicano viven un auge extraordinario, respaldado fundamentalmente por la publicación de El laberinto de la soledad de Octavio Paz. Además, bajo la dirección de Leopoldo Zea, se inicia la publicación de una serie de estudios sobre "lo mexicano" (de José Gaos, Salvador Reyes Nevares y Emilio Uranga, entre otros), que junto con los libros de Paz, Ramos y Vasconcelos constituyen el corpus de la filosofía de lo mexicano; enriquecida por el estudio de Jorge Portilla, la Fenomenología del relajo.

Sin embargo, es importante leer tales textos con la suficiente distancia crítica; y por otra parte, no interpretar Palinuro de México como si los reprodujera sin reelaborarlos en su interior. En ese sentido, estoy de acuerdo con Bartra cuando afirma que en realidad, "los ensayos sobre 'lo mexicano' se muerden la cola, por así decirlo: son una emanación ideológica y cultural del mismo fenómeno que pretenden estudiar"¹²⁴, se trata de un manojito de estereotipos y mitos codificados por la intelectualidad.

El mito del carácter nacional ha cristalizado en lo que Bartra

¹²³F. Del Paso, "La imaginación al poder", p. 38.

¹²⁴Roger Bartra, La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. Grijalbo, México, 1987, p. 16.

llama el canon del axolote; este canon ordena y clasifica los rasgos del carácter mexicano de acuerdo con una dualidad básica: el mexicano es un ser anfibio que oscila entre el salvajismo rural de los indios melancólicos y la agresividad artificial y alburera de los pelados de la ciudad¹²⁵.

Si bien el problema de la identidad en Palinuro de México puede hallar antecedentes en la idea del mimetismo como fenómeno inconsciente, que describe un carácter peculiar de la psicología mestiza analizada por Samuel Ramos¹²⁶; y en la interpretación de la máscara de Octavio Paz: "La disimulación mimética, en fin, es una de tantas manifestaciones de nuestro hermetismo [...] ocultamos nuestro ser y a veces lo negamos"¹²⁷. O si podría haber coincidencia en el enfoque de la definición de lo mexicano que deja ver la cita de Antonio Machado que preside El laberinto de la soledad:

Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno [ed. cit].

Palinuro de México va mucho más allá, la noción de identidad

¹²⁵Roger Bartra, Oficio mexicano. Grijalbo, México, 1993, p. 33.

¹²⁶Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México, 18 ed., Espasa-Calpe, México, 1990, pp. 21 y ss. [1a. ed. 1951].

¹²⁷O. Paz, El laberinto de la soledad, 3a. ed. FCE, México, 1973, p. 39 [1a. ed. 1950].

que se esboza no es un concepto unívoco y sin contradicciones, muchos años antes de que Roger Bartra cuestionara los mitos del mexicano surgidos alrededor de los años cincuenta y hablara de la pluralidad de la identidad, en la obra de Fernando del Paso subyace esta crítica.

En Palinuro de México, Fernando del Paso plantea un concepto de identidad y mexicanidad, tan rico , complejo y desmitificador, como el que Bartra modelará tiempo después:

en la pluralidad está la razón de ser de la misma identidad, pues la cultura sólo se puede definir en su diferencia consigo misma. Por esta razón, no podemos reconocer las identidades culturales sin, al mismo tiempo, invocar la figura del Otro. El yo no existe sin el otro¹²⁸.

Los dos pensadores, uno antropólogo y otro escritor, dejan ver que las raíces de este México se encuentran, no sólo en el largo proceso de sincretismos y mestizajes, sino en su cultura fragmentada¹²⁹; y que la transgresión constante de todas las fronteras, políticas y culturales es uno de los síntomas más estimulantes de los últimos años que abre nuevas perspectivas en función del otro. Esa confrontación con el "otro" estimula la definición de la identidad y es en esa zona en donde ocurren procesos de interacción y transculturación.

En 1982, Fernando del Paso recibió el Premio Rómulo Gallegos por Palinuro de México. Al recibirlo, el autor habló de aquella

¹²⁸R. Bartra, Oficio mexicano, p. 11.

¹²⁹Ibid., p. 134.

patria que se había llevado a cuestas a Inglaterra. Decía entonces que había recordado lo que él era al enfrentarse a los otros, lejos del país¹³⁰. Y es que Palinuro de México, desde su inmenso corpus intertextual de la cultura universal, guarda a México en sus páginas: a México también inocente, también inefable, también horrendo.

¹³⁰Fernando del Paso, "Mi patria grande, mi patria chica", Casa de las Américas, 1983, núm. 136, p. 158.

4. La imaginación grotesca.

4.1 "Lo bello y lo repulsivo pueden ser una misma y sola cosa"

Uno de los ejes en torno al cual se organiza gran cantidad de intertextos en Palinuro lo constituye lo grotesco; una a otra se suman las referencias que implican la distorsión y el horror propio de lo grotesco¹³¹.

Existen dos teorías básicas sobre el fenómeno de lo grotesco: la de Kayser y la de Bajtín. El primero afirma que lo grotesco expresa la irracionalidad y el absurdo de la vida; el mundo amenazante de lo grotesco representa un contacto con lo irracional, y el enfrentamiento de la realidad y la pesadilla hunde sus raíces en condiciones metafísicas y existenciales. Es el mundo distanciado en el que de pronto se torna extraño y siniestro lo que era familiar; se destruyen las categorías de orientación y se propaga, no tanto el miedo a la muerte, como la angustia ante la vida. Kayser distingue entre el grotesco fantástico --con sus representaciones pertenecientes al mundo onírico--, y el grotesco

¹³¹Ramón Xirau advertía ya en 1967 la presencia de lo grotesco en la obra de Fernando del Paso y señalaba, si bien de manera superficial, posibles paralelos entre José Trigo y los esperpentos de Valle-Inclán (Ramón Xirau, "José Agustín, Navarrete, Del Paso", Diálogos, 1967, núm. 2, p. 25. Algunos años después, también de manera incidental, José Ortega percibe en esta novela un proceso esperpéntico (José Ortega, "Aproximación estructural a José Trigo de Fernando del Paso, Semiosis, 1981, núm. 6, p. 135).

satírico en el cual los motivos más importantes son los cuerpos humanos reducidos a títeres y autómatas¹³².

Según Kayser, las configuraciones de lo grotesco son un juego con lo absurdo y constituyen un intento de conjurar lo demoníaco en el mundo. Pertenecen a lo grotesco la mezcla de lo mecánico con lo orgánico; constituyen motivos grotescos los cuerpos petrificados vueltos muñecos, autómatas y marionetas, y las caras convertidas en caretas o máscaras; así como también la locura bajo la cual un espíritu extraño e inhumano parece introducirse en el alma.

Por su parte, Bajtín usa los términos grotesco, grotesco carnavalizado y realismo grotesco de un modo intercambiable; para él, Kayser se limita a explicar lo grotesco desde la perspectiva romántica.

El gran cambio de interpretación se produce --explica Bajtín-- hacia el siglo XIX, ya que antes lo grotesco está marcado por la relación con el carnaval y su expresión es esencialmente física refiriéndose al cuerpo, celebrándolo gozosamente; después representa una forma de mirar el mundo subjetiva e individualista, en donde la risa grotesca se transforma de alegría triunfante en humor frío y sarcástico. La imagen del mundo se vuelve aterradora y el símbolo de la máscara, por ejemplo, que en lo carnavalesco se asocia a la alegría del cambio y la renovación, se convierte en un objeto que esconde una realidad amenazante, en tanto engaña y oculta un secreto.

¹³²Wolfgang Kayser, Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura, Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 218 y ss.

Cuando uno estudia un texto que presenta aspectos grotescos siente la tentación de optar por una u otra de estas teorías, lo cual se convierte en una decisión francamente difícil y abrumadora. Sin embargo, me parece que Sylvie Debevec ilumina el problema y presenta un camino para superar la falsa necesidad de esta elección.

Para Debevec¹³³, desde que se descubrieron las pinturas ornamentales del Palacio de Tito caracterizadas por el fantástico y libre juego de formas humanas, animales y vegetales, lo grotesco ha sido visto como algo "incómodo" y "raro". Irrumpe en la percepción clásica y se opone al racionalismo y al pensamiento sistemático con sus leyes lógicas convencionales: no contradicción, diferencia e identidad. Lo grotesco revela que nada es tan claro y distinto como uno querría, y que donde se esperaría encontrar límites y fronteras se encuentran imbricaciones.

Las concepciones de Kayser y Bajtín aparecen como reducción de lo grotesco a lo meramente horrible o a lo meramente positivo; tratan de resolver la contradicción esencial y suprimen uno de sus elementos. Kayser se limita a las fuentes de terror y destrucción¹³⁴ y Bajtín a un aspecto gozoso y regenerativo; la única manera de

¹³³Sylvie Debevec, "La forme in-formante: a reconsideration of the grotesque", Mosaic, 1981, núm. 14, pp. 107-121.

¹³⁴Kayser admite que la sonrisa inherente a lo grotesco resulta el aspecto más complejo. También Michael Steig advierte que los estudios que existen no distinguen lo grotesco de lo puramente horroroso y lo puramente cómico. Para él, Kayser tampoco explica el papel de lo cómico en lo grotesco. "Michael Steig, "Defining the grotesque and the attempt at synthesis", en The journal of aesthetics and art criticism, 29 (1970), 260.

enfrentarse al grotesco es mantener su complejidad total, mantener las tensiones y ambigüedades que no pueden ser resueltas, a fin de no volver estático un tipo de arte que es esencialmente dinámico y fluido.

4.2 El ojo en Palinuro de México.

4.2.1 El ojo como órgano epistemológico.

Leer Palinuro de México significa entrar en un laberinto de imágenes visuales; sumergirse, página a página, en el cauce complejo y gozoso de lo óptico. Desde los primeros capítulos la novela se llena de formas y volúmenes, de colores que encarnan en vientos negros, en lirios, camelias y heliotropos; en las vísceras rosadas o azules del cuerpo humano.

Se privilegia la mirada, pero esta no es inocente --ninguna lo es-- pues la visión humana es una práctica cultural e histórica, y así en Palinuro de México, la mirada grotesca es una manera de mirar la historia.

Se afirma una "visión particular del mundo" (180): una visión caleidoscópica de la realidad. Recordemos que Palinuro y Estefanía viven su niñez en la mansión porfiriana de los abuelos convertida en casa de huéspedes, donde les parecía asombrosa "la lámpara imperial del comedor que siempre estaba en un vértice de transformarse en caleidoscopio" (18); y que años más tarde,

Palinuro deseará "ver las cosas a través de un caleidoscopio que cada vez que el mundo diera una vuelta dibujara una fábula distinta" (285).

El ojo de Palinuro experimenta como un caleidoscopio con luces, espejos y colores; deforma lo que mira y produce una percepción móvil y fragmentada de la realidad: una percepción "descentrada". Justamente, la visualización deformada de la realidad es una de las razones por las cuales se puede decir que esta novela entronca con la tradición grotesca, ya que esta es característica esencial de tal tipo de representación; estética de lo grotesco es en gran medida la estética de la deformidad¹³⁵.

Por otra parte, no parece raro que una novela grotesca sea poderosamente visual, si se piensa que el término nació intrínsecamente ligado a las artes visuales¹³⁶.

En la novela, esta relación fundamental entre lo grotesco y lo visual se muestra de manera destacada en el capítulo "El ojo universal" en donde el narrador-doble, al rasurar a Palinuro para librarlo de las ladillas, descubre en sus partes bajas el ojo de vidrio del general que se había tragado durante la borrachera del

¹³⁵Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, 3a. ed., Alianza, México, 1990, p. 44 y Philip Thomson, The grotesque, Methuen, Londres, 1972, p. 20.

¹³⁶Grotesco (del italiano Grotta, gruta) se restringe originalmente a un tipo de pintura ornamental descubierta a fines del siglo XV en una excavaciones en Roma. Los hallazgos del Palacio de Tito se caracterizan por el juego fantástico y libre de las formas humanas, animales y vegetales. Cf. Frances Barasch, The grotesque: a study in meanings, Moutton, La Haya, 1971, pp. 18 y ss.

día anterior. El pasaje, recuerda el tono grotesco de "Las gracias y desgracias del ojo del culo" de Quevedo¹³⁷ y nos conduce a importantes claves. El ojo de vidrio en el ano de Palinuro se asemeja al ojo único y sin párpados que es el símbolo de la esencia y el conocimiento divinos¹³⁸; y a la vez a un ojo-ventana que sugiere abertura y regocijada libertad¹³⁹.

El órgano epistemológico por excelencia se liga aquí al excremento y también a la sangre, cuando el narrador-doble corta por descuido la piel de Palinuro: triunfa la orientación hacia lo bajo, que es característico de las formas del realismo grotesco¹⁴⁰.

Por otra parte, el ojo heterotópico de Palinuro nos hace pensar en una de las importantes fuentes del texto: el surrealismo, ya que la liberación de fuerzas irracionales y la creación de imágenes heterogéneas conlleva el desplazamiento del objeto. Podemos decir, guardando todas las proporciones, que volver heterotópico un objeto, es un acto surrealista¹⁴¹.

Destaca, en la novela, la imagen del ojo abierto como símbolo de apertura al conocimiento; podemos mencionar, por ejemplo, la

¹³⁷Texto citado explícitamente en la novela, p. 103.

¹³⁸Cf. Jean Chevalier y A. Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Herder, Barcelona, 1986, p. 771.

¹³⁹Cf. Juan Eduardo Cirlot, El ojo en la mitología. Su simbolismo, Ediciones Libertarias, Madrid, 1992, p. 72.

¹⁴⁰Véase M. Bajtín, la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, p. 30.

¹⁴¹Cf. J. Cirlot, op. cit., p. 66. Se le llama heterotópico al ojo desplazado de su ubicación natural.

imagen repetida de "los ojos inmensamente abiertos" de Estefanía (21,22,69).

El ojo, en Palinuro de México, es vía de conocimiento de lo sensible a través del descubrimiento del amor y de eros. Son "los ojos verdes y resbaladizos" (17) de Lucrecia, la madre de Estefanía, los que seducen a Esteban; y son los ojos de Estefanía los que un día, mientras hacen el amor, se inundan de semen de Palinuro, y miran el mundo a través del "licor turbio [...] espeso y tránslucido" (78). Es también a través de los ojos que se conoce el mundo en la infancia, cuando "Palinuro y Estefanía se sentaban en las tardes, con la tía Luisa, a descubrir rostros en el claroscuro de los nomeolvides" (18). Para reflexionar sobre la postura teórica que sustenta Palinuro de México acerca del ojo como instrumento epistemológico, es pertinente revisar la nutrida intertextualidad que en este orden encierra la novela.

Por una parte, Palinuro cita un gran número de ojos "célebres" provenientes de la mitología, la pintura y la literatura, de los cuales podemos destacar, por su valor simbólico con relación al problema del conocimiento y sus límites, el ojo único de Polifemo (102) que indica una naturaleza infrahumana: como si el concepto fuera que el segundo ojo humano corresponde a la visión intelectual y el primero a la meramente espacial¹⁴²; o los cien ojos de Argos (104) que, por su dispersión e incapacidad para cerrarse simultáneamente, sugieren la idea de que el ser es absorbido por el

¹⁴²J. Cirlot, op. cit., p. 46.

mundo exterior¹⁴³.

Las referencias más importantes a considerar en estas páginas no son tanto las que el texto enlista para poner de manifiesto la presencia del símbolo. Resultan determinantes las referencias enunciadas a través de Walter que pueden ser validadas como fundamentos filosóficos del texto en virtud de la relación de espejeo y duplicación entre este personaje, Palinuro, el narrador-doble, ejes indiscutibles de la novela.

Un intertexto que resulta muy interesante respecto al ojo y lo epistemológico es la mención de Santa Lucía: "jamás podremos tener nuestros ojos en las manos como Santa Lucía y verlos con nuestros propios ojos" (511), dice Walter. Cuenta la leyenda que considerada guardiana de la visión, se castigó a sí misma, por la pasión que despertó en un hombre sacándose los ojos; Dios complacido ante la automutilación se los restauró por un día y ella pudo contemplar "sus ojos con sus propios ojos"¹⁴⁴. Podemos decir que esta referencia alude en Palinuro de México a la conciencia de los límites del conocimiento, que en la novela se enraiza profundamente en lo óptico.

En otro momento del texto, Walter, caminando por las calles de Londres, se pregunta por la objetividad de las imágenes:

Hice un anillo de humo con mi cigarrillo, mucho más humilde imperfecto, y al verme allí, reflejado en el

¹⁴³Cf. J. Chevalier, op. cit., p. 771.

¹⁴⁴Véase Edward Gifford, The evil eye. Studies in the folklore of vision, MacMillan, New York, 1958, p. 128.

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 (501).

En este fragmento del texto se cuestionan los límites entre la cosa y su imagen, en la línea platónica del diálogo de Cratilo¹⁴⁵. Pero, por otra parte, se exaltan los poderes del ojo, ya que ante la mención de Plotino, no puede dejar de pensarse en la concepción que este filósofo tuvo del ojo como fuente de luz, conocimiento y fecundidad. Para Plotino --de acuerdo al planteamiento de las emanaciones del "uno"-- "el ojo nunca hubiera logrado ver el sol sino fuera porque, en cierto modo, él mismo es un sol"¹⁴⁶.

Walter plantea como verdadera la visión alucinante que tiene del mundo un loco, un drogado o un epiléptico, validando quizá a la vez, la imaginación grotesca y surrealista de la propia novela. Se apoya para ello en Ockham quien dijo, según el texto, que "Dios podría producir en un ser humano todas las condiciones físicas y psíquicas implicadas en el acto de ver un objeto, aunque ese objeto no existiera en la realidad exterior" (180).

Después de haber reflexionado acerca de la postura que se advierte en el texto con respecto al ojo como órgano epistemológico, veamos un aspecto muy importante en la organización visual de la novela que es el amplio espacio dedicado a la pintura.

¹⁴⁵El Cratilo se centra fundamentalmente en la problemática de los nombres y las cosas que designan, pero de acuerdo al pasaje que se cita en Palinuro el que nos interesa es este aspecto de límites entre la cosa y su imagen, también mencionado en el diálogo.

¹⁴⁶J. Cirlot, op. cit. , p. 25.

4.2.2 Grotesco y pintura: intertextualidad visual

Desde niño, Palinuro decide ser pintor¹⁴⁷ y en el cuarto de la plaza de Santo Domingo abandona definitivamente los libros de medicina para dedicarse a pintar cuadros entre lo bello y lo repulsivo, entre el placer y el terror; en ellos plasma las imágenes de una infinidad de modelos pictóricos, desde obras de Giotto hasta Modigliani, que somete a un proceso de deformación; los cuerpos de los cuadros originales son rasgados, desmembrados, abiertos para mostrar sus músculos y sus venas.

Las representaciones grotescas que Palinuro pinta en nombre del terror "que se apoderó de él cuando comenzó a comprender y aceptar que su cuerpo estaba destinado a repartirse por los anfiteatros [...] o simplemente a hacerse polvo" (269), muy bien pueden ilustrar la función de lo grotesco que implica un intento de conjurar lo demoníaco en el mundo¹⁴⁸.

Los pintores y pinturas citados en Palinuro de México son tan numerosos como importantes, ya que van tendiendo redes y claves de

¹⁴⁷Fernando del Paso comparte la obsesión por las artes plásticas con su personaje; se dedica también a la pintura y el dibujo, como él mismo señala, con la misma seriedad que cuando escribe. Ha expuesto su trabajo pictórico en Madrid, Londres, París, Estados Unidos y México. Visiones de un escritor, CONACULTA-INBA, México, 1990.

¹⁴⁸Cf. W. Kayser, op. cit., p. 228.

significación. Los pintores referidos pueden agruparse en distintas categorías: los que se citan para comparar a Estefanía con sus imágenes; los que se refieren para destacar la representación de amantes; los que se aluden porque plasman representaciones de la muerte; los pintores mencionados por representar el cuerpo humano enfermo, lacerado o torturado; los que Palinuro copia para efectuar sus transformaciones; los que son imitados en el procedimiento de representar el cuerpo abierto y desgarrado; finalmente, los que se citan para ejemplificar un color o una forma descrita en el texto.

Podemos decir que Fernando del Paso recoge un inmenso corpus pictórico, efectuando una relectura de artistas y obras del pasado. En este descomunal recorrido por la historia de la pintura se advierte que el cuerpo pictórico intertextual fluye en la novela por la vía de dos cauces especialmente importantes: los cuadros que responden a una representación grotesca y la pintura de vanguardia, especialmente surrealista.

En el cauce de la representación grotesca podemos mencionar "La envidia" de Giotto (493); los martirios de Dirk Bouts (67); los leprosos de Hans Burgkmair (20); las criaturas inverosímiles de Lucas Cranach (125); las obras de Rafael (125), quien fue uno de los primeros que pintó a imitación de los motivos grotescos del palacio de Tito; las insólitas parejas mujer-muerte de Hans Baldung (500); el horror cómico de Holbein el Viejo (81); "La danza de los muertos" de Holbein de Basilea (20); "La matanza de los inocentes" de Tintoretto (126), con sus cuerpos en agitación convulsa; el mundo onírico de Peter Brueghel, el Viejo (20); las figuras

contrahechas de Velázquez (125); "La lección de anatomía" de Rembrandt (126, 148: Véase fig. 7); los cadáveres que pintó el maestro del tardío barroco español, Valdés Leal (488); el ojo escalofriante de "La visión de la plaza de España" de Francesco Trevisan (104); las alegorías precursoras del surrealismo de Hogarth (127); los apestados del romántico Grosz (20) y "La bella Rosina" de Wiertz (72).

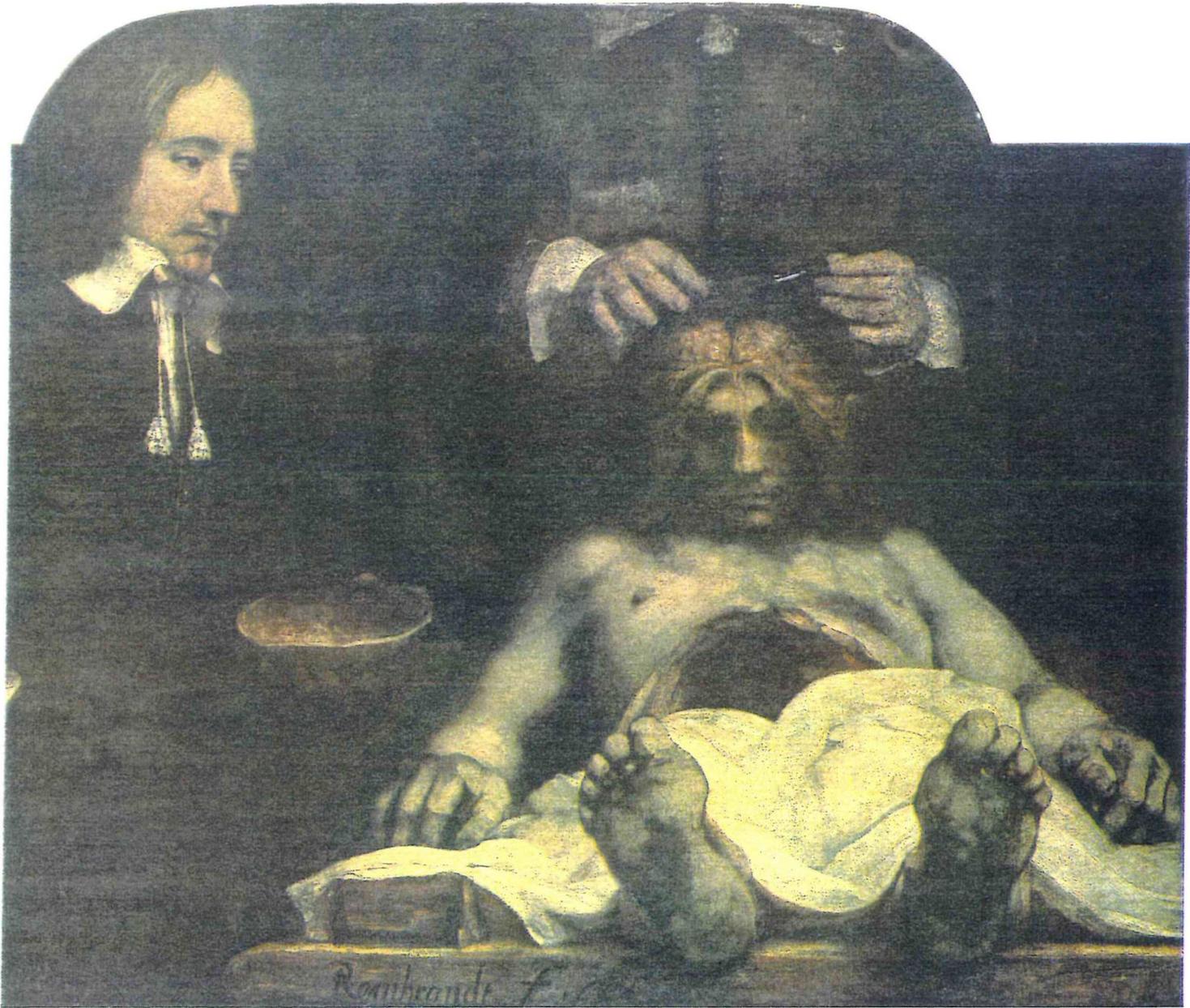
Entre los pintores que se ubican dentro de la estética de lo grotesco, Palinuro de México destaca a dos de ellos: El Bosco y Goya; el primero, a través de la cita repetida (20, 119, 201, 422); el segundo porque se recuerda una de sus obras más famosas y es al que se recurre más frecuentemente en la historia del arte, como una clave, para hablar de la pintura de tendencia grotesca: "El sueño de la razón produce monstruos" (Cf. 423)¹⁴⁹.

Las impresiones plásticas grotescas definen en la novela una atmósfera quimérica y deformada. En virtud del complejo montaje de intertextualidad pictórica, los ojos del lector se colman de imágenes monstruosas y caprichosas apariciones, y se sumergen en el espacio alucinado en que se tocan el horror y la risa.

¹⁴⁹Fernando del Paso establece relaciones con la obra de Carlos Fuentes desde distintos ángulos: el afán enciclopédico y totalizante de Terra nostra, la fascinación por la mutación y la dualidad, y también el aspecto que ha explicado en un ensayo breve y brillante Juan Villoro: la pertenencia a una estirpe goyesca. La modernidad de los "Caprichos", los "Disparates" y ls telas de la época Negra se cifra --señala Villoro-- en que, sin negar el racionalismo, convive con su envés perverso. Goya es, así, un racionalista escindido, y de su obra beben Carlos Fuentes y Del Paso. Cf. "El sueño de la razón", en Presente y futuro de la literatura mexicana, eds. Julio Ortega y Dante Medina, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1993, p. 85.

"La lección de anatomía del
dr. Joan Deyman" (Figura
7,detalle)

Rembrandt



No es necesario dar un salto brusco hacia la otra tendencia pictórica que fluye en las páginas de Palinuro: la vanguardia. De hecho, al hablar de lo grotesco, Kayser contempla la obra de varios vanguardistas en su estudio, si bien deja al paso del tiempo la resolución de saber si pertenecen o no al área de lo grotesco. Thomson, en cambio, decididamente pone en una sola línea a Bosch, Brueghel y a los surrealistas como fuentes interesantes de lo grotesco¹⁵⁰.

Si bien los nombres de los pintores pre y vanguardistas están dispersos a lo largo de toda la novela -- como en el caso de los grotescos-- es posible establecer con sus nombres una clara y organizada relación.

Se citan cuatro importantes precursores de la vanguardia, Odilon Redon (104), Gauguin (125), Van Gogh (119, 182, 512); y Munch (201, 498) nombres que refieren a la pintura de Fin-de-Siécle que, como señala Baumer, fue un tiempo de quitar máscaras, de tratar de ir más allá de la fachada racional del hombre¹⁵¹. También, es posible identificar artistas relacionados con el expresionismo: Chagall (202), Modigliani (126); Soutine (119, 249); y con el cubismo: Picasso (278, 488, 517) y Léger (125).

Las referencias a la pintura surrealista son muy amplias. Se mencionan algunas figuras que preceden el movimiento o influyen en

¹⁵⁰Véase P. Thomson, op. cit., p. 24.

¹⁵¹Cf. Franklin Baumer, El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas (1600-1950). FCE, México, 1985, p. 359.

él, como el ensamblaje "Dados; 1o. La cascada, 2o. El gas de alumbrado" de Marcel Duchamp, mencionado en el texto como una de aquellas construcciones "que se ven con un solo ojo" (103); el prodigioso creador de la pintura metafísica, Giorgio de Chirico, de quien se cita el color de sus desolados cielos (641). Los artistas plásticos surrealistas citados: Man Ray y su ojo aniquilador (104); el creador del collage surrealista Max Ernst (104); Escher (119) artista de difícil clasificación, pero que puede ser visto en el transcurso del surrealismo, especialmente de Magritte; Hans Bellmer (201), el creador de "La poupée", muñeca hecha de escobas sometida a diversas mutilaciones y combinaciones, y después fotografiada; Salvador Dalí (104, 135); y Klossowski (201).

Sitio aparte merecen en la intertextualidad pictórica surrealista, Magritte (104, 488) y Paul Delvaux (125), entre cuyas obras y nuestra novela se advierten fuertes semejanzas en cuanto a la impresión plástica del espacio y las figuras que lo llenan¹⁵². Palinuro comparte con la pintura de Magritte la sencillez aparente donde se funde la amenaza y la ensoñación enigmática, con Delvaux lo enlaza el montaje de lo real-irreal, el goce del cuerpo femenino y el erotismo tenso entre perversidad e inocencia, la confrontación y el diálogo de Eros-Thanatos; y también, a través de los esqueletos delvauxianos, la ratificación de la "tradición nórdica de lo macabro barroco que se remonta al Bosco y a Brueghel" (Véase

¹⁵²Fernando del Paso da un indicio para captar la correlación de la obra de estos artistas con Palinuro. Cf. Jorge Ruffinelli, "Entrevista con Fernando del Paso", p. 47.

fig. 8)¹⁵³

Además de las referencias intertextuales surrealistas, encontramos en Palinuro una adhesión a la estética de este movimiento por medio de la reelaboración de la conocida frase de Lautréamont que define lo bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas. Durante el viaje de Palinuro por las agencias de publicidad, un psicoanalista lo reprueba en los exámenes psicológicos; no puede comprenderlo --se señala en el texto-- porque ese médico "nunca había tenido ocasión de asistir al encuentro casual del paraguas del primo Walter con la máquina de coser de Estefanía sobre la mesa de operaciones de Palinuro " (222).

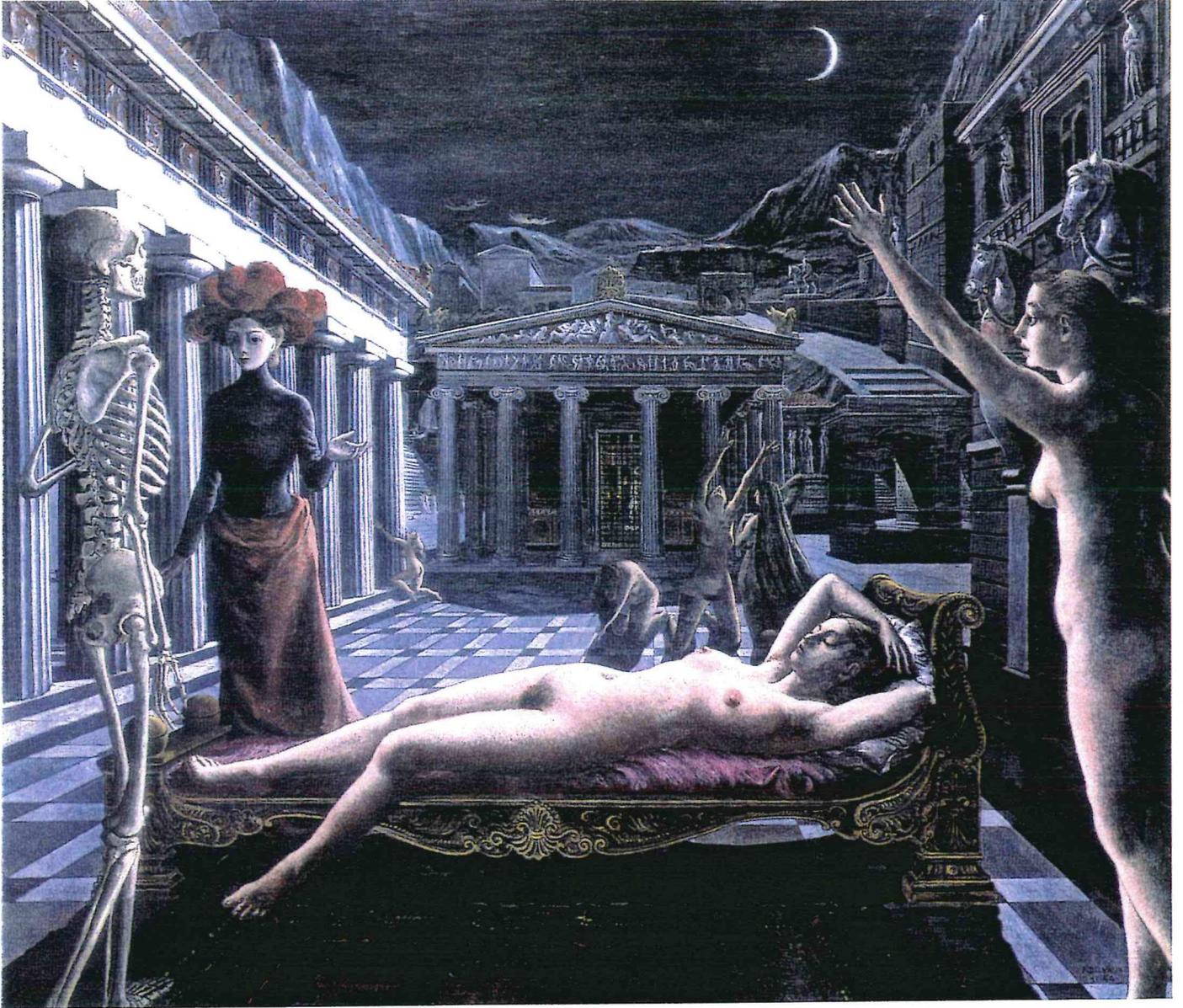
La postura estética-epistemológica de Palinuro entronca con los principios de la pintura surrealista que llena sus páginas, en tanto que la presencia de un yo desdoblado y fragmentado supone la imposibilidad de una perspectiva integrada del mundo. Al escamotear el ojo o seccionarlo, el surrealismo da cuenta de una conciencia rasgada que ya no controla el mundo; de la misma forma que esta novela mira el mundo desde un ojo deformante y fragmentado.

¹⁵³Marc Rombaut, Paul Delvaux, Polígrafa, Barcelona, 1990, p. 17.

"La Venus dormida"

Paul Delvaux

(Figura 8).



4.2.3 El ojo y la dimensión espacial

Las numerosas referencias pictóricas, por otra parte, son ventanas que abren una multiplicidad de espacios, lo cual resulta importante si se advierte que la novela se organiza espacialmente desplazando el eje temporal.

He dicho que lo espacial desplaza el tiempo en Palinuro, pero es necesaria una precisión: en realidad, la dimensión temporal se espacializa, es decir, la novela se sustenta sobre el principio de que "el ser no es sino memoria" (520) y lo narrado en sus páginas son imágenes de la memoria; recuerdos, pero recuerdos espacializados porque toda memoria se apoya en lugares e imágenes.

En ese sentido, Palinuro, avasallado por una infinidad de recuerdos, se convierte en un "cazador de reflejos" (289) que sólo pueden ser atrapados en el espacio de la escritura. El tiempo sólo puede apresarse en tanto los recuerdos queden "escritos en su corazón y escritos en su memoria indeleble: escritos en su lengua y escritos en el viento" (290).

Los personajes se ubican espacialmente y se definen por las distancias que los separan y los unen; así también, viajan de uno a otro sitio: Walter va a Londres; Palinuro y Estefanía recuerdan intensamente el viaje a Veracruz hecho durante su infancia; Palinuro viaja a las agencias de publicidad y a otras islas imaginarias.

El espacio de la novela es siempre urbano: Walter deambula por las calles de Londres; la tía Luisa por las de París, el tío Esteban por las de Nueva Orleans, y Palinuro recorre con Estefanía "las calles atesoradas del barrio (donde nacieron), y que se sabían a sí mismas de memoria : Jalapa, Orizaba, Río de Janeiro" (28).

Los espacios privilegiados son los lugares cerrados, como los museos que Walter visita febrilmente; la cantina "La Española" donde acuden los amigos de Palinuro, y la casa de los abuelos, aunque el espacio más importante de todos es el cuarto de la plaza de Santo Domingo donde viven Estefanía y Palinuro: el espacio del amor, del asombro y también de la escritura.

Los objetos que marcan siempre el espacio y lo caracterizan, son sumamente importantes en esta novela. En Palinuro de México el entorno espacial está plenamente semantizado; las formas y los objetos se articulan en una compleja estructura significativa; es posible advertir, a lo largo de la novela, una corriente caracterizada por la objetivación de lo humano y la humanización de los objetos.

Por una parte, Walter afirma que el cerebro, a fin de cuentas, es una "cosa" (491); en tanto que Palinuro y Estefanía quieren tanto a su cuarto que lo consideran "un ser vivo" (121). En ese espacio asistimos a pasajes insólitos que nos ponen nuevamente en la vía surrealista, tal como aquel en que "los huevos fritos se desprendieron de los sartenes y navegaron por el aire como estrellas en explosión" (120). Palinuro y Estefanía no sólo reconocen vitalidad en los objetos que los rodean, "la

reconciliación con ellos fue inmaculada y absoluta" (149); más aún las cosas terminan por imponerse ante los personajes "con su voluntad de vivir" (143).

Lo espacial en Palinuro de México --desbordado de recuerdos hechos imágenes, de máscaras, espejos e infinidad de objetos--, no termina donde empieza el ser humano. No sólo acoge los cuerpos, sino que los invade: el cuerpo humano es espacio, espacio que se recorre centímetro a centímetro: "ella me besaba entonces treinta de mis cuarenta milímetros de labios" (122).

En la novela se abre el deseo y la posibilidad de que el cuerpo sea imagen armoniosa del universo "algún día, como lo ha prometido Schelling" (21). El universo ha impreso en el hombre su reflejo, y por ello conocer es descender en el espacio de sí mismo.

El ojo de Palinuro se sumerge así, en sí mismo. Lanza al mundo, desde la interioridad del ser, una mirada poderosa que recorre las vías expresivas de la deformación y la mutación, para ir más allá de la verdad aparente de las cosas. Una mirada que surge desde el horror y la angustia de la conciencia de nuestros límites, pero que se alza o se precipita para buscar posibles cauces de liberación.

4.3 El cuerpo y lo grotesco

Hermoso es cada uno de mis órganos y de mis atributos,
y los de otro hombre cualquiera sano y limpio.
No hay en mi cuerpo ni una pulgada vil;
nobles son todos los átomos de mi ser
y ninguno me es más conocido que los otros.
Walt Whitman

4.3.1 El cuerpo desmembrado.

Palinuro estuvo relacionado desde la infancia con la medicina, cuando el padre de Estefanía llena su mente y su fantasía con relatos referentes a médicos, experimentos y enfermedades; y más tarde, aunque se convierte en un estudiante fracasado de medicina, la obsesión por el cuerpo, su maravilla y su deterioro marcará para siempre su vida.

En la novela, se refuerza la idea del deterioro del cuerpo y la existencia, la fascinación por la herida, y la violencia sobre el cuerpo¹⁵⁴. La obsesión de Palinuro y Walter por definir los

¹⁵⁴El título del capítulo 18 de Palinuro de México "La última de las islas imaginarias: esta casa de enfermos" está tomado del poema "Pregón de los Hospitales" de Álvaro Mutis, que nos recuerda ¡Abran bien los ojos y miren cómo la pulida uña del síntoma marca a cada uno con su signo de especial desesperanza!" que nos espera al final del camino de la vida y la enfermedad. Alvaro Mutis, "Pregón de los hospitales", en Summa de Magroll El Gaviero". Poesía 1948-1988. FCE, México, 1990, p. 95.

límites de la vida y los abismos de la muerte los lleva a citar febrilmente al Dr. Frankenstein y al "enterrado vivo" de Poe; los lleva también a parafrasear a Sterne que se sabía de memoria a Locke: si Tristram se pregunta cuándo comienzan a ser de su propiedad las manzanas del granjero; Palinuro y Walter se preguntan, cuándo tu vida comienza a ser tu vida y cuándo la muerte comienza a ser tu muerte. El personaje Palinuro se conforma así en los límites entre ser y dejar de ser, en la búsqueda delirante de imágenes de huesos, carne y sangre.

Sus palabras, sus miedos, sus sueños están siempre rodeados de infinidad de nombres de médicos, de libros y diccionarios de medicina; de muerte, porque ésta lo ronda desde siempre, desde que mamá Clementina leía Brujas, la muerta; desde que él supo que para Claude Bernard la vida era la muerte y que para Sade la muerte es una de las más bellas leyes de la naturaleza.

En tanto en Palinuro de México se advierte la obsesión por la muerte, los escritores suicidas se asoman en muchas de sus páginas con sus desencantos y sus miedos. Recordemos, por ejemplo, la evocación de Sylvie Plath; la de Manuel Acuña, que se quita la vida en la antigua Escuela de Medicina o la del judío de expresión alemana, Paul Celán.

En Palinuro de México se presenta la imagen del cuerpo abierto e incompleto. Así, en un momento especialmente interesante del texto se muestra el "mal parto" de Estefanía y el nacimiento del niño despedazado, en tanto se exhiben dos cuerpos en uno, en incompletitud y apertura. Puede advertirse que así como el capítulo

que narra la muerte del bebé decapitado está exactamente a la mitad de la novela, así también la fragmentación se halla en el centro de la poética de Del Paso.

En este mismo sentido, recordemos que el tío Esteban se complace en contarles a Palinuro y a Estefanía historias de desmembramientos y amputaciones; y que años después, Palinuro dibujará obsesivamente reproducciones de pinturas que tienen al cuerpo humano como objeto de representación, pero modificándolas para que "todos mostraran, en alguna parte [...] la falla o el boquerón donde la piel se abría al mundo de las vísceras" (125).

La intertextualidad refuerza la concepción de un cuerpo abierto y escindido. En ese sentido, Palinuro y Walter son incansables lectores de La muerte de Virgilio en donde un Virgilio agonizante piensa en los distritos y provincias de su cuerpo, de Farabeuf, de El mago de Oz con su hombre de hojalata mutilado completa y progresivamente. A Palinuro lo deslumbran los esqueletos de Humani corporis fabrica de Vesalio con las ilustraciones de Juan de Calcar, y Walter aprovecha todas esas referencias para explicarle a Palinuro:

el origen del horror que producen los mutilados, a los que se agrega la conciencia de nuestros límites y nuestra divisibilidad y, por supuesto, el atentado contra la simetría sagrada (504).

La novela narra cómo Palinuro y Estefanía son de niños incansables lectores de libros infantiles; su niñez transcurre entre las páginas de Heidi, de las aventuras de Julio Verne, de

Perrault, de Charles Dickens, Saint-Exupéry, Dumas, Daniel Defoe. Estefanía y Palinuro creen en la verdad de sus sueños, de la misma manera que creen en todas esas historias que dejan en ellos, al paso del tiempo, su sedimento de horror y maravilla.

Es importante señalar que las lecturas de la infancia, van de la mano con una concepción de la vida, del cuerpo y del lenguaje para Palinuro:

porque eran los tiempos en que Palinuro hablaba todavía el lenguaje de los genios y bastaba nombrar las cosas para que fueran verdad y se aparecieran por la sola magia de sus nombres (283).

Es posible advertir la evolución de la concepción del cuerpo que tiene Palinuro, a partir del mundo de la niñez, al que corresponde una idea clásica del cuerpo:

Y éste, sin que Palinuro lo supiera o lo ignorara, era el mundo de la revelación divina, de Reimarus: el mundo increado de Aristóteles y un mundo desconocido por Pascal donde no era necesario apostar en favor o en contra de Dios, porque no había nada que ganar o que perder y porque ese mundo correspondía a la sola idea de Palinuro y nada más --pero nada menos--, como también 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 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 [...] Lo que entraba a la estatua de marfil suave y tibio, no iba a ninguna parte: ni siquiera a su interior. Lo que salía de ella, no venía de ninguna parte: ni siquiera de adentro (270).

El cuerpo es uno de los objetos de este mundo, y es nuestro punto de vista sobre el mundo. El cuerpo es el vehículo del ser en

el mundo, y tener un cuerpo es, para el ser viviente, unirse a un medio definido, a un mundo completo¹⁵⁵.

Palinuro concibe a su cuerpo, en su infancia, como una estatua clásica como una unidad completa y cerrada; pero no se necesitaría mucho tiempo, aunque sí un gran sufrimiento, para que comenzara a comprender que la unidad del cuerpo no existe, que puede alterarse en cualquier momento; para que tuviera que asumir con profunda angustia y desconcierto que el cuerpo humano es frágil en su integridad, que puede ser fragmentado, dolorosamente, para que aceptara que la posesión de piernas, de una boca, de manos, no nos define ni nos determina.

Palinuro mantiene a lo largo de la novela una concepción grotesca del cuerpo humano cuya imagen fundamental es la de un cuerpo desmembrado. La concepción grotesca del cuerpo se representa como una imagen de lo incompleto, y se opone totalmente a la imagen clásica del cuerpo humano, que lo concibe como unidad perfecta y ajena a un proceso de desarrollo que culmina, según tal visión, en el momento del nacimiento.

4.3.2 El cuerpo glorificado

Tal y como sucede en la estética de lo grotesco definida por

¹⁵⁵Merleau-Ponty, op. cit., p. 76.

Bajtín, Palinuro de México presenta la liberación y glorificación del cuerpo, toda vez que se encomian las actividades biológicas: comida, bebida, sexo, defecación. La red intertextual intensifica tal glorificación y así, el cuerpo también es alabado como en "Loa del cuerpo sano" de Luis F. Franco¹⁵⁶ y celebrado en la hermosura de cada uno de sus órganos y sus atributos, como lo hizo Whitman.

El cuerpo es, también, objeto de amor; Palinuro ama a Estefanía con sus vértebras, sus células, sus huesos: "Ese cuerpo que tanto amé y conocí, que hoy podría esculpirlo, de memoria y con la lengua, en un bloque de sal" (69); y Walter "ama sus piernas tanto como amó a las suyas Walt Whitman" (517).

Según Bajtín, dentro de la estética de lo grotesco degradar significa comulgar con la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y, por lo tanto, con actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento que revelan al cuerpo como entidad en

¹⁵⁶Es interesante advertir que se repite la relación intertextual con Luis F. Franco en el "Poema para un cuerpo ajeno y propio" (1981) de Fernando del Paso. Véase por ejemplo, que mientras Franco dice: "Cuerpo, loado seas en tu carne y hueso ... tus nervios y tu sangre, tu semen y tu seso"; el poema de Del Paso dice: y por la miel caliente donde mojas/ la punta de tus nervios,/ cuerpo loado.../ y por la carne que dura y suave y firme se levanta/ sobre el alba pura de tus huesos,/ cuerpo anhelado.../ enamorado cuerpo/ de su ser no ser nada,.../ acurrucado cuerpo/ en el vientre de un sueño asesinado.../ Poema para un cuerpo/ nunca amado,/ apenas vislumbrado/ en el umbral de un sueño,/ encantado cuerpo/ en laberintos de agua,/ ensimismado cuerpo/ en el abismo de un espejo,/ dibujado cuerpo/ en el contorno de un cuerpo imaginario./ Poema para un cuerpo/ ajeno y propio,/ para dos manos,/ para dos ojos,/ para un vientre levemente alzado,/ para dos brazos/ que abarcan el milagro (Fernando del Paso, Vuelta, 1981, núm. 5, p. 17).

crecimiento y eternamente incompleta; de tal manera que lo inferior, en esta concepción, es un principio de vitalidad y representa siempre un comienzo.

"La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal, la risa degrada y materializa"¹⁵⁷. En este sentido, podemos recordar la largamente narrada práctica masturbatoria de Molkas, la inaudita justa que libran los personajes en el Palacio de Hierro durante "La priapiada", que remite al dios Priapo y a la enfermedad del mismo nombre que consiste en una erección interminable; o aquella otra competencia, también permeada por el espíritu de la risa y lo bajo que se refiere en "La cofradía del pedo flamígero".

Palinuro de México es la gran carcajada del humor festivo desde la cual la mitad de abajo se pasea triunfante por sus páginas.

Dije al principio de este capítulo que tanto Kayser como Bajtín presentan perspectivas monolíticas del problema de lo grotesco. El desmembramiento, la fragmentación, los límites de "nuestra simetría sagrada" pueden ser, ciertamente, fuente de renovación y resurrección; pero difícilmente pueden ser asumidos desde el alborozo y el gozo bajtiniano, sin mediaciones. El atentado contra el cuerpo, el cuerpo vulnerable se sufre: crea un vacío y un desconcierto, si bien esas sensaciones pueden transformarse.

¹⁵⁷M. Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento, p. 17.

Palinuro de México muestra la visión carnavalizada del cuerpo pero, a la vez, muestra la conciencia del cuerpo como ajeno:

El amor vestidos-desnudos lo comenzamos a hacer cuando Estefanía terminó lo que llamó "nuestros disfraces de Adán y Eva". Eran dos vestidos que nos cubrían del cuello para abajo, incluyendo manos y pies y que Estefanía hizo con seda color carne [...] Nunca supe cuál de las dos formas de hacer el amor fue mi favorita. Aunque quizás el hacerlo vestidos-desnudos nos excitaba más, no sólo porque cuando comenzábamos a sudar y se empapaban nuestros vestidos era como si por bajo de la piel se nos derramaran líquidos innombrables y peligrosos: sangres transparentes, linfas secretas, sueros nupciales, sino también porque siempre fue un gran placer comenzar haciendo el amor con una carne ajena, y acabar haciéndolo con una carne propia (632).

Para comprender la mutilación y mecanización del cuerpo en Palinuro de México hace falta algo más que leer a Bajtín, de hecho, creo que hay una dimensión dolorosa que es asumida desde la incertidumbre y la desorientación de nuestra humanidad; también somos los títeres y los muñecos de Kayser, vestidos con nuestra carne ajena¹⁵⁸.

¹⁵⁸La obsesión por el cuerpo que aparece en Palinuro de México adquiere iluminadoras particularidades en Noticias del imperio. Abundan los pasajes donde el cuerpo se muestra degradado y regido por el excremento, la sangre y los procesos de descomposición. La grotesca conformación de los personajes que en Noticias se plasman como espantajos, comparten con el esperpento la mueca y los gestos mecánicos. Recordemos, por ejemplo, que durante el episodio de embalsamamiento se reelabora (la realidad es grotesca) el hecho histórico que refiere cómo los ojos de Maximiliano fueron sustituidos por los de un "muñeco" de iglesia.

4.4 Palinuro de México y los grandes maestros de lo grotesco

En Palinuro de México encontramos lo grotesco, con su ambivalencia básica y el choque de elementos incongruentes, que de alguna manera expresan las contradicciones como parte integrante de la experiencia vital del hombre. Walter expresa esta imbricada contradicción de lo grotesco como enfrentamiento entre lo sublime y lo horroroso:

¿Cuándo comienza tu vida a ser tu vida? ¿Cuándo [...] comienzas a aprehender el mundo, y a saber que la felicidad y el terror, lo bello y lo repulsivo pueden ser una misma y sola cosa? (274).

Podemos decir que Palinuro de México incluye en su cuerpo intertextual un gran número de obras grotescas, pero en la novela se recurre a otro mecanismo aún más complejo para crear el efecto grotesco: enfrentar bloques de intertextos y estilos "sublimes" con intertextos plenos de horror, logrando un gran complejo grotesco a nivel textual. Es decir, si cada intertexto grotesco combina elementos de belleza sublime y de horror, Palinuro combina los intertextos en el mismo sentido.

Para Víctor Hugo los aspectos de lo grotesco no se agotan con lo cómico-burlesco y lo monstruoso; sino que lo convierte en polo de una tensión cuyo opuesto lo constituye lo sublime: sólo en su

carácter de antípoda de lo sublime revela lo grotesco toda su profundidad.

Encontramos en Palinuro aquellas características que Thomson ha sintetizado para intentar enmarcar lo grotesco: la fusión incongruente de lo cómico y lo monstruoso que produce reacciones contradictorias en el lector; lo extravagante, lo exagerado y físicamente anormal y, sobre todo la característica distintiva más consistente de lo grotesco que es un elemento fundamental de falta de armonía, que puede ser entendida como conflicto, choque, mezcla de elementos heterogéneos o dispares¹⁵⁹.

En este sentido son intertextos fundamentales, por lo que se refiere a lo grotesco: Gargantúa y Pantagruel, como representativo del grotesco carnavalesco con su crítica pertinaz y destructiva; y Edgar Allan Poe con su inclinación a lo macabro, lo patológico, tenebroso y la construcción de un mundo alucinante.

Parece clara la relación entre la concepción del cuerpo que sustenta la novela y las teorías bajtinianas acerca de la representación corporal grotesca como la típica de la visión

¹⁵⁹Philip Thomson, The grotesque, p. 3. El propio Thomson, a pesar de que se acerca con gran lucidez al tema, se deja atrapar por las convenciones del pensamiento racional y lógico al decir que lo grotesco es por lo menos tan fuertemente emocional como intelectual, como si hubiera elementos de lo grotesco que cayeran fuera de los límites de lo intelectual, cuando tal vez sería necesario entender los procesos intelectuales desde una perspectiva más amplia. Ya Lewis Carroll, en su obra indiscutiblemente grotesca, intentó llevar la lógica hasta sus últimas consecuencias, a la locura incluso, en un desesperado intento de unir la lógica al sinsentido: "un intento de encontrar una lógica y una coherencia en aquello que por principio escapa a todas las leyes" . Sergio Pitol, "Prólogo", Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo, 7a. ed., Porrúa, México, 1989, p. IX.

carnavalizada, y que según Bajtín halla su expresión excepcional en la obra de Rabelais¹⁶⁰, intertexto indiscutiblemente importante en Palinuro de México (véase fig. 9). Tal grotesco se fundamenta en el principio de la vida material y corporal; se esfuerza por recoger en sus imágenes "el sentido del vaivén existencial, del nacimiento y la muerte"¹⁶¹.

Según Bajtín, Rabelais representa el cuerpo humano bajo determinados aspectos. En primer lugar bajo un aspecto científico, anatómico-fisiológico; luego bufonesco y cínico; después bajo el aspecto de la analogía fantástica y grotesca. Presenta la serie de la comida y de la bebida, así como la serie del cuerpo, descrita minuciosa e hiperbólicamente.

Las series corporal y de la comida y la bebida se entrecruzan con la de los excrementos; la serie de las obscenidades sexuales ocupa un lugar colosal en la novela; se presenta desde la obscenidad abierta, la ambigüedad disimulada, la broma, hasta las reflexiones médicas y naturistas acerca de la potencia sexual.

La serie de la muerte siempre aparece triunfante, en la obra de Rabelais; se presenta en el plano grotesco y bufonesco. Y se entrecruza con las otras series. La muerte adquiere rasgos cómicos y se halla en vecindad con la risa, y con el nacimiento de la nueva

¹⁶⁰Rabelais, Obras completas, 17 ed. , trad. E. Barriobero y Herran, ilustraciones de Gustavo Doré. Anaconda, Buenos Aires, 1944.

¹⁶¹M. Bajtín, Teoría y estética de la novela, p. 52. Edgar Alvarez, Alfonso González, Claude Fell e Inés Sáenz, en ese orden y en los trabajos citados en la bibliografía, han advertido el cuerpo carnavalizado en Palinuro de México.

Ilustraciones de Gustavo Doré para Gargantúa y Pantagruel.

Adviértase cómo Doré logra captar el sentido plástico de la narrativa de Rabelais que retomará el Palinuro (Figura 9).



"nacer no gritó... Mies, Mies, Mies; mas en alta voz exclamó: ¡"de beber"! (Lib. Iº, Cap. VI).



Y fué visto de todos con gran admiración. (Lib. Iº, Cap. XVII).

vida ¹⁶².

Por otra parte, Palinuro establece una relación con las Alicias de Carroll, en tanto manifiesta una constante tendencia a la deformación:

Alicia [...] se sintió feliz al comprobar que su cuello se doblaba fácilmente en cualquier dirección, como una serpiente [...] su cuello se enredaba entre las ramas y a cada instante tenía que detenerse para desenredarlo¹⁶³.

La novela establece una clara identificación entre Alicia y Estefanía, quien heredará la capacidad para desdoblarse, para deformarse y para deformar el mundo, para llevar las palabras de su uso ordinario a su uso onírico, transtornado, y para entreverar lo inocente y tierno con lo horrible.

Palinuro se habla de "tú", también con Tristram Shandy, otro desafortunado que es concebido en medio de la "interrupción" y el "error", que al nacer es marcado por la deformación cuando le aplastan la nariz con los forceps, y que por una equivocación tiene el nombre que tiene:

¡Desdichado Tristram! ¡hijo de la ira! ¡hijo de la decrepitud!
¡de la interrupción! ¡del error! ¡y del descontento! Qué
desdicha y qué desastre de entre todos los males embrióticos
que pudieron estropear tu estructura o desarreglar tus
filamentos!¹⁶⁴.

Con Tristram, Palinuro también comparte la identificación con

¹⁶²M. Bajtín, Teoría y estética de la novela, p. 322 y ss.

¹⁶³L. Carroll, op. cit., p. 26.

¹⁶⁴Lawrence Sterne, Tristram Shandy, Planeta, Barcelona, 1976, p. 228.

los grandes maestros del grotesco: "Por la tumba de Luciano, si es que la tiene, y si no, ¡por sus cenizas!, ¡por las cenizas de mi querido Rabelais y de mi aún más querido Cervantes!"¹⁶⁵.

Con Sterne comparte también un sentido profundamente plástico de la narración, representado por una distribución de los capítulos con la que Sterne juega en el espacio narrativo: efectuando saltos de páginas, y en la utilización de dibujos y elementos gráficos que complementan la narración (véase fig. 10).

Palinuro de México y el Tristram establecen relación intertextual en otra vía más: la práctica de la metaficción. La idea de Myse en abysme y la autorrepresentación textual se enuncia en la novela de Del Paso:

y así hasta el infinito como en los paquetes de avena Quaker donde un cuáquero sostiene un paquete de avena Quaker donde se ve un cuáquero que sostiene un paquete de avena Quaker, y así hasta el infinito también. Y por otra parte, no sólo hay que ponerse en el lugar del primero de los quáqueros, sino en el de todos los quáqueros intermedios (323).

Efectivamente, es posible advertir cómo Palinuro mantiene una notable autorreferencialidad a lo largo del texto, por ejemplo, cuando Walter nos dice que escribirá una novela que por su descripción resulta ser exactamente la misma que estamos leyendo, o cuando Palinuro habla de "las tragedias, también, que se me ocurrieron sobre Palinuro en la escalera, los bailes de máscaras con Scaramouche y Colombina" (78) que realmente pueden leerse en el capítulo "Palinuro en la Escalera o el Arte de la Comedia".

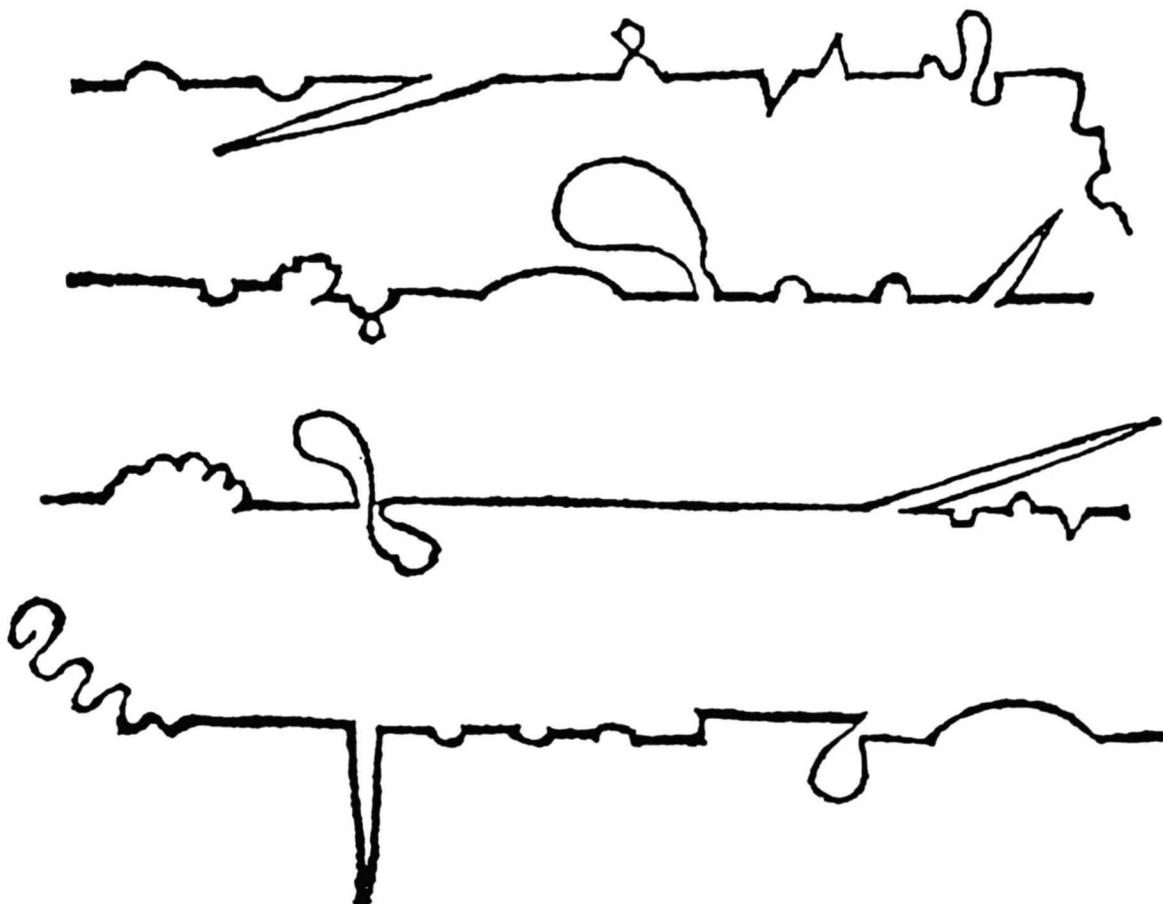
Por su parte, la novela de Sterne, gran maestro de

¹⁶⁵L. Sterne, op. cit., p. 157.

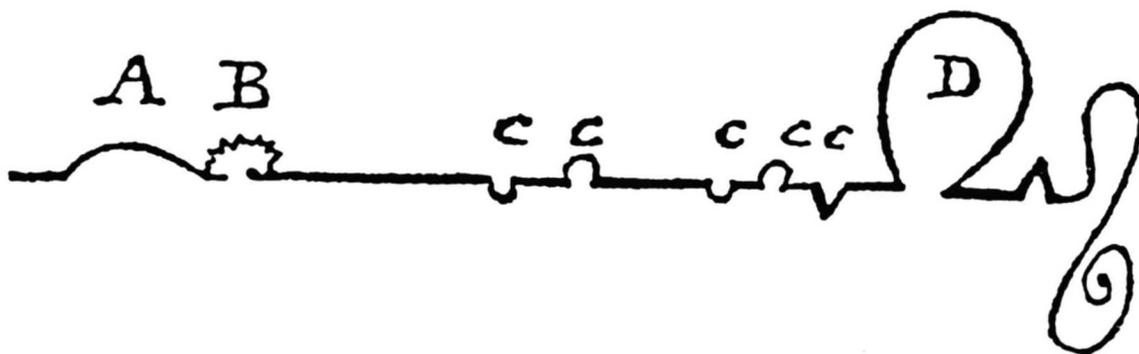
Elementos gráficos en el Tristram de Sterne
(Figura 10)

CAPITULO CUARENTA

Ahora sí que voy bien encaminado con mi libro; y con ayuda de una buena dieta vegetariana, con unas cuantas semillas refrescantes, no me cabe duda de que he de seguir una línea bien recta al narrar la historia de mi tío Toby y la mía. Aunque éstas



hayan sido las cuatro líneas que he seguido a lo largo del primero, del segundo, del tercero y del cuarto volúmenes,—el quinto lo he hecho muy bien,—la línea exacta que he ido describiendo ha sido ésta



CAPÍTULO CUATRO

No puede, dijo mi tío Toby deteniéndose, cuando les faltaban menos de veinte pasos para llegar ante la puerta de la señora Wadman,—no puede tomarlo a mal, ¿verdad cabo?—

—Lo tomará, si me permite vuestra merced, dijo el cabo, precisamente como la viuda del judío lo tomó en Lisboa con mi hermano Tom.—

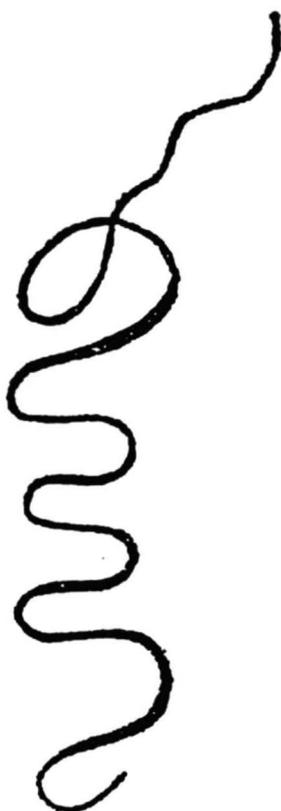
—¿Y cómo fue?, dijo mi tío Toby, vuelto ya hacia el cabo. —Vuestra merced conoce los infortunios de Tom, repuso el cabo; pero ese asunto nada tiene que ver con ellos, sólo que si Tom no se hubiera casado con la viuda—o si hubiera querido Dios que después de casarse hubieran metido cerdo en su salchichas, a la pobre criatura no la habrían sacado de entre sus sábanas para arrastrarle ante la Inquisición.—Es un lugar maldito—añadió el cabo meneando la cabeza,—y cuando alguien tiene la desgracia de encontrarse dentro, si me permite vuestra merced, no vuelve a salir vivo.

—Es cierto; dijo mi tío Toby mirando grave y serio hacia la casa de la señora Wadman.

—Nada hay tan triste, siguió diciendo el cabo, como perder la libertad para siempre—ni nada tan dulce, si me permite vuestra merced, como la libertad.

—Nada, Trim—dijo mi tío pensativo.—

Mientras el hombre es libre,—exclamó el cabo haciendo con el bastón un molinete así—



la metaficción dice, por ejemplo:

Soy ahora un año más viejo que hace doce meses; y como he llegado, según podéis ver, casi a la mitad del cuarto volumen --y no he pasado del primer día de mi vida,-- quiere decirse que ahora me quedan otros trescientos sesenta y cuatro días más de vida que relatar que cuando empecé a escribir; así que en lugar de avanzar como cualquier escritor con lo que ya llevo compuesto, resulta que voy con otros tantos volúmenes de retraso [...] Resulta que cuanto más escribo, más tengo que escribir --y por tanto cuanto más lean vuestras señorías, más tendrán que leer¹⁶⁶.

La representación del texto dentro del texto en Palinuro de México y la obra de Sterne, me interesa sobre todo en tanto este proceso actúa como desdoblamiento especular de la obra. La puesta en abismo es equivalente a la de un espejo que amplía y complejiza el alcance de la visión, y este procedimiento -- que no es exclusivo de la literatura y se usa en cine, fotografía y pintura¹⁶⁷-- imprime un sentido profundamente plástico a la narración que permite captar imágenes dentro de las imágenes.

Por lo que respecta a otros intertextos grotescos, Luciano y Apuleyo, continuadores de la sátira menipea, aparecen en Palinuro como vehículos de la percepción carnavalesca del mundo. Luciano de Samosata, escéptico burlón, está presente como fuente de la filosofía de la risa; y Palinuro le cuenta a Estefanía la historia de El asno de oro de Apuleyo que come rosas y despierta ardientes

¹⁶⁶L. Sterne, op. cit. p. 221

¹⁶⁷Encontramos espejos estratégicamente colocados en obras pictóricas desde Van Eyck, Velázquez hasta Picasso.

pasiones en las mujeres a las que acaricia "con sus duras uñas [...] y una boca tan ancha y grande [...] con dientes disformes y grandes como de piedra".¹⁶⁸

En la relación con Los viajes de Gulliver de Swift, no podemos sino reconocer el homenaje. La relación intertextual con Los viajes de Gulliver está cruzada por la profunda crítica social de la sátira de Swift y por el sentido plástico de la narración. Palinuro comparte con él, el manejo de la perspectiva como una lente que enfoca desde distintos ángulos y proporciona una representación distorsionada de la realidad --ya sea microscópica, magnificada o invertida-- , que produce una imagen horripilante.

Por otra parte, la estructura óptica desemboca en una marcada teatralidad y conduce a nuestra novela a un importante intertexto en el orden de lo grotesco: "tuve que llevarla de la mano para que conociera la rosa de papel de Valle Inclán" (p. 629).

Palinuro transita, al igual que la obra de Valle Inclán, por el rumbo de la Estética de lo Feo¹⁶⁹ y pertenece a la tradición que

¹⁶⁸Apuleyo, El asno de oro, 10 ed., Porrúa, México, 1992, p. 173.

¹⁶⁹Años más tarde, Del Paso reflexiona sobre la estética esperpéntica en Noticias del imperio. Recordemos que la noción de esperpento se conceptualiza en Luces de bohemia (1920), a través de Max: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" (esc. XII). Leemos en las primeras páginas de Noticias del imperio, cuando conversan Napoleón III y Metternich durante un baile de máscaras: "Había también ahí dos o tres conquistadores españoles, y estaba allí el matrimonio Arnolfini y los seguía un lacayo que sostenía a la altura de su rostro un espejo cóncavo, ¿o era convexo?" F. Del Paso, Noticias del imperio, Diana, México, 1987, p. 51.

va desde Cervantes, los enanos de Velázquez, los poemas satíricos de Quevedo, los grabados de Goya.

Es evidente que Palinuro participa de la tradición del realismo grotesco propia de una atmósfera carnavalizada. La novela sustenta la percepción del mundo de cambio y transformación, muerte y renovación que es propia de la visión carnavalesca del mundo.

5. Palinuro: "el de las tristes visiones".

Cometió el crimen más terrible de la historia moderna de México, porque no sólo mató los cuerpos de jóvenes, sino que quiso matar su espíritu. Convirtió en ocaso el amanecer de una generación de jóvenes mexicanos. La alegría, la confianza, la afirmación, la aspiración, la radiante presencia de los cuerpos y las palabras reales, se convirtieron esa noche del 2 de octubre en desesperación, llanto, resentimiento, ira, desaliento, fuga, miedo.

(Carlos Fuentes)

5.1 Inversión en Palinuro de México

La historia de Hispanoamérica es una historia de contracultura por redefinirse. En Palinuro de México, la historia se halla en contrapunto con la imaginación; específicamente con la imaginación grotesca.

La ficción transita en la obra de Del Paso por lo que Fernando Aínsa llamaría una senda desolemnizada¹⁷⁰; la mirada grotesca plasma una voluntad crítica, un trabajo sobre la historia.

La escritura grotesca marca la visión de la historia de

¹⁷⁰Fernando Aínsa, "Historia y ficción en la literatura iberoamericana", Plural, 1988, núm. 203, p. 60. Palinuro de México encuentra una relación intertextual con la representación crítica, desolemnizante y ridiculizante de la realidad social de Adán Buenosayres de Marechal: "Pero no quiero ponerme solemne. ¿Cuál es la última frase de Adán Buenosayres? Solemne como pedo inglés" (518).

Fernando del Paso, que halla un antecedente importante en Terra nostra con su deformación, hasta lo grotesco, de los hechos históricos.

El texto se construye sobre el principio de la inversión, que es uno de los mecanismos fundamentales para producir una imagen grotesca¹⁷¹, a partir de la cual se cuestiona el discurso petrificado y oficial, y se relativiza la verdad. Lo carnavalesco se caracteriza por el planteamiento de una causalidad que pone las cosas al revés y transtorna el mundo revirtiéndolo, y por las diversas formas de parodia que conducen a la construcción de una realidad trastrocada.

Desde el comienzo de Palinuro nos enfrentamos a un espacio en que las imágenes son dobles y susceptibles de inversión; así tenemos una inmediata representación de la medicina como un fantasma triste o sabio, que encarna la vida y la muerte simultáneamente (Cf. 11).

Es conveniente seguir la línea de las imágenes invertidas en el texto que lo penetran de un tono profundamente desmitificador, que se ríe del mundo puesto al revés y cuestiona la verdad oficial.

Desde niño, Palinuro se introdujo en "el aprendizaje lento de la falsificación y el lenguaje de las inversiones" (35) y desde niño también, el abuelo Francisco le muestra que la historia misma puede ser objeto de inversión cuando le explica que ha puesto sus

¹⁷¹Esto es lo que sucede en uno de los libros que está en la biblioteca de Palinuro y Estefanía: Las aventuras de Tyl Eulenspiegel que termina con un entierro invertido del héroe, "boca abajo" en algunas versiones y "de pie" en otras.

prismáticos al revés para que enfoquen la Revolución en miniatura.

El proceso de inversión se manifiesta también en otros personajes y dimensiones de la novela. Así, vemos que la tía Luisa hace viajes al revés a través del tiempo, y que su enamoramiento por Jean Paul culmina un día que visitaron La tour du Merveilleux que era una casa al revés:

[La tía Luisa y Jean Paul] un día visitaron La Tour du Merveilleux, que era, para asombro de la tía Luisa, una casa al revés: se entraba por el desván, y se subía después al tercer piso y luego al segundo, y al primero, y así hasta llegar a la planta baja y al sótano. Las alfombras y los muebles estaban clavados en los techos, las lámparas se levantaban en medio del piso como fuentes de cristal y a través de las ventanas y gracias a un juego ingenioso de espejos y cristales, se veía todo París al revés (112).

Este no es el único espacio invertido puesto que el propio cuarto de la Plaza de Santo Domingo, el edificio, y la ciudad misma siguen un orden invertido en su estructuración; a partir del retrato de Estefanía que colocan en una pared.

A lo largo del capítulo "Misa en technicolor", el pasaje queda marcado por el signo de la cruz que Fabricio, quien celebra el acto, realiza con la mano izquierda y al revés, anunciando la atmósfera de inversión del episodio; ya que la idea de amor y autopsia fundidas en el cadáver de una mujer, que finalmente resultará, entre sueños, ser Estefanía, sugiere la violación de la muerte y sus leyes; y la inversión de la muerte y la vida¹⁷².

¹⁷²Hemos explicado ya uno de los pasajes sobresalientes del texto en los que se cumple la inversión cuando el narrador-doble descubre en el año de Palinuro el ojo de vidrio del General.

Bajtín explica que las degradaciones e inversiones propias de las fiestas del carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento, que funcionan activamente en la conformación del grotesco popular, remiten de manera importante a la imagen del loco como personaje de la plaza pública.

El loco representa una parodia de la versión oficial de la verdad y de la concepción unilateral de la realidad. Se torna fecundo símbolo del mundo al revés y funciona como elemento tergiversador del orden establecido construyendo un contrapunto en la multiplicidad de sentidos y el caos regenerador. La tradición lo recogió, bajo una diversidad de representaciones dentro de las cuales destaca la figura del arlequín, como su heredera legítima. Palinuro se conforma como personaje a la manera de "un arlequín [...] que aparecía y desaparecía en la vida de los demás siempre en forma inesperada y repentina" (304).

Nos ubicamos así, intertextualmente, en el terreno de la Commedia dell' Arte, genuina manifestación de lo grotesco. La puesta en escena de la muerte de Palinuro, en "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia", a la manera de la Commedia dell' Arte, nos sitúa en un mundo visual con personajes enmascarados y disfraces de colores deslumbrantes.

Nos enfrentamos a un mundo delirante de imágenes intercambiables y de seres que pasan por el tamiz de numerosas transformaciones y deformaciones ontológicas. En virtud de un intercambio alucinante de máscaras y disfraces, y del entrecruzamiento de los personajes de la Commedia, incluso México

y sus símbolos se visualizan: Arlequín es una piñata gorda; Colombina se disfraza de Constitución mexicana, para ser Estefanía en otro momento; el primo Walter aparece disfrazado de Pierrot y Tartaglia de atleta olímpico.

En el carnaval grotesco de "Palinuro en la Escalera" donde la vida y la muerte se miran y se enfrentan, se exigen para poder ser, las máscaras expresan el triunfo de la relatividad y las sucesiones¹⁷³.

El vestuario es determinante en Palinuro, ya que usa siempre un chaleco de rombos de colores, semejante al traje del arlequín, que hereda de Walter, confeccionado por la tía Luisa con los sobrantes de la colcha de retazos (502).

En relación con la naturaleza del arlequín que presenta Palinuro, es muy importante poner atención en la colcha con la que el personaje se cobijaba de niño:

Y siempre, porque tenía fiebre: entonces su madre le quemaba el pecho con antiflogistina y lo cobijaba con un edredón de plumas de pato salvaje forrado con el disfraz de un arlequín desmayado que contaba sus transfiguraciones: una sucesión de parches y retazos ordenados amorosamente por unas manos hábiles y pacientes; luego, una catedral de Losanges; más tarde, con el tiempo, con la humedad y con la polilla, de un nuevo montón de andrajos (279).

La colcha no sólo remite a la figura del arlequín presente desde su infancia sino que representa la poética toda de la novela; como ella, está hecha de pedazos, de fragmentos.

¹⁷³M. Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, p. 42.

La tía Luisa hace la colcha utilizando una antigua técnica llamada patchwork. Esta labor consiste en recoger y coleccionar fragmentos de tela; especialmente, restos de tela que hayan pertenecido a una prenda anterior, ya desechada; los fragmentos se combinan según sus texturas y colores y con ello se confecciona un adorno o una nueva prenda. Así podemos ver que, si Palinuro hereda del abuelo Francisco la capacidad para desdoblarse; de su tía hereda la capacidad de fragmentar el mundo en pedazos y reconstituirlo en formas caprichosas.

La conformación de este dinámico personaje en Palinuro de México, comparte con el arlequín la característica de ser teatralmente permeable porque éste es infinitamente repetido y variable en las representaciones de la Commedia.

Palinuro comparte con el arlequín su naturaleza camaleónica y su capacidad para crear una nueva forma de poesía, gestual. Arlequín, como el pícaro, el bufón o el tonto, crea en torno suyo microuniversos especiales. Su existencia misma no tiene sentido propio, sino figurado: su aspecto exterior, su comportamiento y sus palabras no tienen sentido directo y no pueden ser entendidas literalmente; "su existencia es reflejo de alguna otra existencia: es además, un reflejo indirecto. Son los comediantes de la vida; su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel"¹⁷⁴.

Según Bajtín, estos personajes ven el reverso de cada

¹⁷⁴M. Bajtín, Teoría y estética de la novela, p. 311.

situación y su falsedad; por ello pueden utilizar cualquier situación en la vida como una máscara. El pícaro aún conserva lazos que le unen a la realidad; el bufón y el tonto no son de este mundo y por eso tienen privilegios especiales. El pícaro con su fuerza desenmascaradora, su inteligencia lúcida, alegre e ingeniosa; el bufón con sus burlas paródicas y el tonto con su incomprensión ingeniosa, se oponen a la mentira, a la falsedad y a la hipocresía.

Todas estas figuras ofrecen una gran posibilidad liberadora: libertad --como dice Bajtín-- de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo¹⁷⁵.

La Commedia imprime su huella en el texto, en otros personajes de la novela:

Y si se puede comparar a Molkas con alguien más --le dijo un día Fabricio a Palinuro (confidencialmente) pensando en la forma casi perfecta en que Molkas tocaba el acordeón--, será con Brighella, el cínico y brutal Brighella¹⁷⁶ [...] 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 (304).

Estefanía, por su parte, es identificada con Colombina, quien muchas veces aparecía como Arlechina en las antiguas

¹⁷⁵Ibid. p. 314.

¹⁷⁶Brighella como personaje de la Commedia era astuto intrigante, inteligente inventor de enredos y estratagemas y, sin embargo, nunca era malicioso. "Su naturaleza básica, revelada en su máscara con su nariz y labios gruesos y sus astutos ojos, es tosca y brutal. Muchos de sus sentimientos típicos son cínicos". Nicoll Allarduce, El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte, Barral, Barcelona, 1977, p.92.

escenificaciones; también por lo que se refiere a la imagen del amor, porque de manera semejante, al mismo tiempo que se acompaña del espíritu burlesco, refleja más un sueño que la realidad. Además, las referencias a la Commedia dell' Arte permiten que el lector evoque una atmósfera que es mezcla de acciones, palabras, música y, especialmente, colorido: "Pantalone en negro y rojo contrastados, Graziano en blanco y negro, Brighella en blanco y verde, y el caleidoscópico Arlechino con remiendos, triángulos y rombos"¹⁷⁷.

Palinuro se conforma con toda plenitud en "Palinuro en la escalera", como símbolo de la inversión y emblema del mundo al revés; agente desmitificador que muestra la otra cara de la verdad y la razón, por relación de reversibilidad.

5.2 Hacia la inversión de la épica

Se desenvuelve en Palinuro un proceso antiépico, reforzado por negación de los grandes héroes de la literatura universal y por la cita de famosos antihéroes en la tradición literaria. Vemos así aparecer, en las páginas de la novela, a unos y otros, acercándose y confrontándose: está presente Tyl Eulenspiegel, loco y pícaro de

¹⁷⁷Nicoll Allarduce, El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell' arte, p. 160.

la literatura alemana, que como figura histórica perteneció a los vagabundos que deambulaban por los caminos durante el siglo XV; las aventuras paródicamente épicas de Roman de Renart se contraponen al viaje de Astolfo a la luna, del Orlando Furioso; el viaje épico de Ulises se halla en contrapunto con el antiheroísmo de Mr. Bloom y su simbolismo épico cósmico-cotidiano¹⁷⁸.

La abolición de la distancia épica en Palinuro de México se traduce en una deconstrucción de los mitos constitutivos de la historia y la nacionalidad, la perspectiva histórica antiépica de Del Paso contribuye a desarmar el montaje de la historia oficial.

Palinuro de México tiene sus raíces en el mito de Palinuro cuyas fuentes se hallan en los libros tercero, quinto y sexto de La Eneida de Virgilio¹⁷⁹; pero el mito del texto virgiliano se reformula a la luz de otro libro básico para Fernando del Paso, La tumba sin sosiego de Cyril Connolly, que es un libro de citas y reflexiones que tiene como centro al mito de Palinuro: "En el Ulises y La tumba sin sosiego encontré yo no sólo el sentido de los libros que iba yo a escribir, sino el sentido de todos los años de mi vida que dedicaría a escribirlos"¹⁸⁰.

Aparece también como intertexto fundamental en la conformación

¹⁷⁸Los viajes de Palinuro recuerdan el viaje de Dante a los infiernos, precedido por el de Eneas en la obra virgiliana.

¹⁷⁹J.L. Borges retoma también el mito de Palinuro en "El inmortal" con la frase "desnudo en la ignorada arena", que es una traducción de un verso del capítulo V de La Eneida de Virgilio: "nudus in ignota, Palinure, iacebis arena".

¹⁸⁰Robin Fiddian, "James Joyce y Fernando del Paso", Insula, 1984, núm. 445, p. 10.

del personaje de Palinuro, "mitad humano y mitad escultura [...] mitad desconocido y mitad héroe" (97), el siguiente epigrama de Marcial: "Minxisti current semel, pauline, carina, Meiere vis iterum? Iam Palinurus eris"¹⁸¹; lo que quiere decir: "Has orinado una vez, Paulino, bogando tu barca ¿Quieres hacerlo otra vez? Serás Palinuro". Es importante señalar que el barco que hace agua en Palinuro de México "es el mismo barco donde Palinuro transportaba toda su cultura portátil y desplegable" (215).

Palinuro de México se desvía del texto latino virgiliano que refiere cómo Palinuro, piloto de Eneas, se queda dormido cuando está al timón del barco y es arrastrado por la corriente hasta el cabo Spartivento, donde los salvajes lo matan y queda insepulto hasta que una sacerdotisa augura que se le erigirá una tumba y el cabo tomará su nombre. Para Cyril Connolly,

Palinuro representa una cierta voluntad de fracaso o de repugnancia por el éxito, un deseo de renunciar a última hora, un apremio de soledad, de aislamiento y de oscuridad. Palinuro pese a su gran destreza y a su conspicua posición pública, desertó de su puesto en el instante de la victoria y optó por la ribera incógnita¹⁸².

En virtud de que Palinuro, en el texto virgiliano, es vencido por el dios del sueño quien agita sobre él una rama mojada en las aguas del Leteo, Del Paso modifica la interpretación: "Aprendí, dice, que el mito de Palinuro era el símbolo del hombre --en el

¹⁸¹ Marco Valerio Marcial, Epigramas, ed. José Guillén, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, p. 151.

¹⁸²Cyril Connolly, La tumba sin sosiego, Premiá, México, 1981, p. 192.

caso de mi novela de un muchacho-- que se deja arrastrar por sus sueños, y a causa de ellos muere"¹⁸³.

Palinuro muere a causa de los acontecimientos de 1968 en México, conflicto que significó una gran frustración en la historia del país. En el capítulo "Palinuro en la escalera" se despliega con toda su fuerza el tiempo de la historia:

el tiempo de los estudiantes, el tiempo de las manifestaciones y los culatazos, el tiempo, en fin, en que Palinuro, como el piloto de Eneas, ya no sabría distinguir el día de la noche (86).

Los sucesos del 68 en México provocaron gran cantidad de textos: ensayos, documentos, obras de nuevo periodismo, novelas, poesía. Palinuro de México comparte algunas de las obsesiones que podemos advertir como constantes en las obras que narran, de diversa forma, la tragedia del 68.

Con la cronovela de María Luisa Mendoza, Con Él, conmigo, con nosotros tres¹⁸⁴ que toma su título de un fragmento de "Muerte sin fin" de José Gorostiza, comparte la búsqueda de la propia identidad en las raíces que significan la familia ante el desconcierto de la muerte violenta que trunca la existencia.

La invitación¹⁸⁵ de Juan García Ponce manifiesta el mismo

¹⁸³Armando Ponce, "Fernando del Paso: la desesperanzada vocación de escribir", Proceso, 1976, núm. 6, 75.

¹⁸⁴María Luisa Mendoza, Con él, conmigo, con nosotros tres, 2a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1971 [1a. ed. 1971].

¹⁸⁵Juan García Ponce, La invitación, Joaquín Mortiz, México, 1972.

horror por la fuerza sin identidad que se impone con violencia y destruye la propia; y especialmente, la idea de una culpabilidad absurda que las fuerzas del gobierno atribuyeron a todo joven en 1968 : "todos somos culpables de no ser culpables --leemos en el texto-- Lo malo es que no haya culpables"¹⁸⁶. Palinuro también es sorprendido en su inocencia en medio de la plaza de las Tres Culturas; no sin responsabilidades y por azar --como alguien ha querido hacer ver¹⁸⁷-- , sino sin culpas.

Con Compadre Lobo¹⁸⁸ de Gustavo Sáinz comparte el problema de la identidad: "la marea del ser"¹⁸⁹; y la obsesión por el cuerpo : "temía entender que las palabras debían ser físicas antes de ser metafísicas" ¹⁹⁰; y el amor, como la entrada a una zona silenciosa desde la cual escribir, es una oportunidad de "pensar carnalmente"¹⁹¹ . Como las anteriores, es una novela que toca el tema del sacrificio de la inocencia en el marco del conflicto histórico; Palinuro y Compadre Lobo viven la historia conectándolo

¹⁸⁶Ibid. , p. 142.

¹⁸⁷ Gonzalo Martre dice: "Por mirón o por metiche, pero no por militante, Palinuro se halla correteado por un tanque que lo alcanza y lo atropella"; como podemos advertir, este juicio muestra no sólo la incomprensión absoluta de la novela de Del Paso, sino de una preocupación que muestra la narrativa que gira en torno al movimiento del 68. Gonzalo Martre, "El 68 en la novela mexicana", La Palabra y el Hombre, 1985, núm. 53-54, p. 21.

¹⁸⁸Gustavo Sáinz, Compadre Lobo, 2a. ed. Grijalbo, México, 1977 [1a. ed. 1975].

¹⁸⁹Ibid., p. 122.

¹⁹⁰Ibid., p. 165.

¹⁹¹Ibid., p. 371.

todo : amor, cultura, política.

Si muero lejos de ti ¹⁹²de Jorge Aguilar Mora muestra, como Palinuro, la preocupación por la identidad :

Entre tanto nadie hablaba; se miraban las caras y las encontraban desconocidas y cada uno se lamentaba de no tener un espejo para verse y encontrarse también desconocido¹⁹³,

y la obsesión por el cuerpo torturado:

Ahí sigue ese día, sucediendo, sucediendo sigue ese día y el cuerpo lo entendió y lo sigue entendiendo mientras ninguno de los vivos sabe todavía qué dice, qué dice ese día, y qué dice tanto cuerpo, tanto cuerpo yerto, tanta sangre, tanto ojo abierto, tantos orificios, tantos lamentos, tantos, tantos, tantos, tantos¹⁹⁴.

El testimonio de Javier Barros Sierra sobre lo sucedido en la Universidad de México, durante su periodo rectoral de 1966 a 1970, quedó plasmado en sus Conversaciones con Gastón García Cantú¹⁹⁵. Barros Sierra no sólo defendió el derecho de los jóvenes a disentir sino que, como afirma él mismo:

Lo digo simplemente con realismo y prescindiendo de falsas modestias, les di un ejemplo al respecto. Me manifesté públicamente como alguien que disentía de los actos y del estilo mismo del gobierno¹⁹⁶.

¹⁹²Jorge Aguilar Mora, Si muero lejos de ti. Joaquín Mortiz, México, 1979.

¹⁹³Ibid. p. 400

¹⁹⁴Ibid., p. 421.

¹⁹⁵Javier Barros Sierra. 1968. Conversaciones con Gastón García Cantú, 7a. ed. Siglo XXI, México, 1993 [1a. ed. 1972].

¹⁹⁶Javier Barros Sierra, op. cit., p. 86.

Palinuro de México participa del proceso de revisión crítica de la cultura nacional que desata el 68. Los testimonios registrados en la crónica que surge del tema del 68, tales como, La noche de Tlatelolco¹⁹⁷ de Elena Poniatowska que aparece como un collage de voces y perspectivas; Los días y los años¹⁹⁸ de Luis González de Alba y Días de guardar de Carlos Monsiváis, permiten concluir que el sentido del movimiento estudiantil fue la lucha por la democracia, el enfrentamiento a la injusticia, la construcción de espacios alternativos ante el poder; así como el principio del fin del encanto universal priista¹⁹⁹.

Octavio Paz bien lo señala en 1970: "nadie quiere una revolución sino una reforma [...] todas estas peticiones [las de los estudiantes] se resumían en una palabra que fue el eje del movimiento y el secreto de su instantáneo poder de seducción sobre la conciencia popular: democratización²⁰⁰".

A cinco años de Tlatelolco, Paz vuelve a recordar que la pregunta fundamental que los mexicanos tienen que contestarse para recobrar la confianza en sus gobernantes y en sus instituciones es

¹⁹⁷Elena Poniatowska, La noche de Tlatelolco, 5a. ed., Era. México, 1971 [1a. ed. 1971].

¹⁹⁸Luis González de Alba, Los días y los años, 13a. ed., Era, México, 1989 [firmado en Lecumberri, 1970].

¹⁹⁹Cf. Carlos Monsiváis, "1968: Dramatis personae" en "Prólogo" a Sergio Zermeno, México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68, Siglo XXI, México, 1978, p. XXI.

²⁰⁰Octavio Paz, "Olimpiada y Tlatelolco", en Posdata, 24 ed. Siglo XXI, México, 1991, p. 35. [1a. ed. 1970].

¿por qué? ¿por qué la matanza?²⁰¹.

Palinuro de México es testimonio de esa pregunta, un intento de replantear lo que Carlos Fuentes llama:

el malestar esquizoide de un país social y culturalmente dividido en dos, en el que el mundo industrial y urbano explota con múltiples formas de colonialismo interno al mundo campesino e indígena²⁰².

Palinuro de México es aún hoy --a casi treinta años de la noche de Tlatelolco presidida por el primitivismo y la barbarie -- un recuerdo, un impulso y una llamada a recordar: "Recuerdo, Recordemos hasta que la justicia se siente entre nosotros", escribió Rosario Castellanos²⁰³.

Palinuro se presenta, al principio de la novela, como un ser

²⁰¹Octavio Paz, "A cinco años de Tlatelolco", en El ogro filantrópico, Historia y política. 1971-1978, 9a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 144 (Prólogo a la edición en inglés del libro de Elena Poniatowska La noche de Tlatelolco, The Viking Press, New York, Excélsior, 1, 2 y 3 de octubre de 1973). Elena Poniatowska señala también que posiblemente ésta sea para siempre una pregunta sin respuesta: "Posiblemente no sepamos nunca cuál fue el mecanismo interno que desencadenó la masacre de Tlatelolco. ¿El miedo? ¿La inseguridad? ¿La cólera? ¿El terror a perder la fachada? ¿El despecho ante el joven que se empeña en no guardar las apariencias delante de las visitas? [...] Posiblemente nos interroguemos siempre [...] ¿Por qué? La noche triste de Tlatelolco -- a pesar de todas sus voces y testimonios-- sigue siendo incomprensible. ¿Por qué? Tlatelolco es incoherente, contradictorio. Elena Poniatowska, op. cit., p. 170.

²⁰²Carlos Fuentes, Tiempo mexicano, 8a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1980, p. 147 [1a. ed. 1971].

²⁰³Rosario Castellanos, "Memorial de Tlatelolco", en Elena Poniatowska, La noche de Tlatelolco, 5a. ed., Era, México, 1971, 164 [1a. ed. 1971].

apartado de su tiempo que jamás usa reloj, tiene la manía de ir a la hemeroteca a leer periódicos viejos, y junto con su prima, inventa un mundo hecho de sueños y atemporalidad:

Pero cuando nos dimos cuenta que ese tiempo, el tiempo que haría posible su desaparición era irreversible, ordenamos la teoría de la relatividad y transformamos nuestro cuarto en un vehículo del espacio que se desplazó inmóvil a la velocidad de la luz en un presente eterno (117).

A lo largo del texto, Palinuro es sujeto de una historización, de una transformación que encarna en el simbolismo iniciático. Según explica Agustín Redondo, todo esquema iniciático supone una ruptura con la vida anterior y la muerte simbólica del iniciado, quien gracias a una serie de pruebas y ritos aprehende un nuevo saber y renueva su propio ser esencialmente, de tal manera que renace y resucita en otro que es el mismo, pero diferente²⁰⁴.

El proceso iniciático comienza con el bautismo simbólico que lleva a cabo mamá Clementina cuando lo baña por primera vez y lo nombra Palinuro hasta la última de sus vísceras, ya que el niño bebe el agua sacralizada. Con el nombre, Palinuro recibe la dimensión simbólica-épica.

El proceso iniciático mismo, sin embargo, no debe leerse textualmente, sino a la luz de la inversión que rige al texto, ya que Palinuro es un arlequín y todo este pasaje está permeado por la risa y el humor festivo de la parodia y la inversión.

En el espacio alejado de lo cotidiano que representa el

²⁰⁴Cf. "El proceso iniciático en el episodio de la Cueva de Montesinos del Quijote", Iberorromania, 1981, núm. 13, pp. 46 y ss.

panteón de Dolores donde se halla la cueva de Caronte, Palinuro cumple los ritos de purificación y separación del mundo profano. Habiendo sido elegido al azar por sus amigos para descender a la antigua fosa común a la cual tiene que adentrarse por un túnel, efectúa el dificultoso viaje iniciático al otro mundo, que lo sumerge en el caos original y que preferentemente ha de llevarse a cabo, tal y como lo hace Palinuro, dentro de la tierra, ya que ésta es la matriz de la cual se ha creado la humanidad²⁰⁵.

Palinuro emerge del panteón de Dolores purificado para ser sacrificado en aras de la historia y para desdoblarse en el hijo que será símbolo de la renovación fundamental, en el cual volverá a verse nacer.

La muerte de "Palinuro en la escalera" y el nacimiento de un nuevo Palinuro no refiere a una concepción circular de la historia; se trata de la sucesión de ciclos que se reiteran en un orden superior. Esta idea del porvenir es semejante a la de Alejo Carpentier :

el gran trabajo del hombre sobre esta tierra --decía el escritor cubano-- consiste en querer mejorar lo que es, sus medios son limitados pero su ambición es grande. Es en esa tarea en el reino de este mundo donde podría encontrar su

²⁰⁵Refiere además al "enterrado vivo" de Poe, también citado: "¿Es entonces cuando tu vida deja de ser tu vida? [...] ¿Cuándo te colocan un vaso de agua en el pecho y un espejo en los labios? [...] o muerto y enterrado o enterrado y vivo, o enterrado y medio vivo si te pasa lo que al señor Valdemar del cuento de Poe y se te empieza a pudrir el cuerpo teniendo el alma viva y en uso de la razón" (277).

verdadera dimensión y quizá su grandeza²⁰⁶.

La dimensión antiheroíca de Palinuro deja ver la postura de Fernando del Paso frente a la historia que, para él, no está en los grandes mitos, ni la hacen los héroes, sino el hombre medio: el "héroe" cotidiano. Palinuro es el sujeto que entra en la historia; el ser que asoma el rostro en medio de la multitud anónima y encarna las aspiraciones y los objetivos colectivos.

5.3 El simbolismo áqueo.

Los personajes de Palinuro de México son hijos de la mutación y la transformación; viven en un mundo de vidrio y de cristal, donde fluyen, vertiginosamente, las apariencias, y se suceden las alteraciones:

Un mundo, por supuesto, donde todo es de vidrio y de cristal, donde la gente y tus seres queridos, los árboles, las nubes y la misma tierra son de cristal y basta un soplo [...] y el mundo, el universo entero se desploma y se pulveriza en medio de un silencio y oscuridad totales (182).

En la novela es constante la mutación de identidades y objetos que se refuerza con la inclusión de intertextos como Las

²⁰⁶Salvador Bueno, Notas para un estudio sobre la concepción de la historia en Alejo Carpentier. Actas Literarias de la Academia, Budapest, 1969, p. 3.

metamorfosis de Ovidio, ya que la idea de metamorfosis en el texto ovidiano implica una evolución a saltos que niega la linealidad.

Palinuro es, a su vez, un espacio de cambio y metamorfosis. Como el espacio áqueo es, por excelencia, el ámbito de la transformación, la novela de Fernando del Paso se presenta como una novela marcada por el agua y sus ritmos. Esto se logra, no sólo a partir de la reelaboración del mito de Palinuro que es un navegante, sino también porque el espacio todo de la novela se halla inmerso en el agua y sus símbolos, en el agua de mar y en el espejo de agua.

El personaje de Palinuro es un viajero; viaja por las islas imaginarias y al interior de la tierra que simboliza el retorno al seno materno; pero, sobre todo, hereda de su antecedente virgiliano su naturaleza de viajero marino.

El agua es fuente de vida, medio de purificación y regeneración. También, como masa indiferenciada, representa la infinidad de lo posible: contiene el germen de todos los gérmenes y, a la vez, todas las amenazas de reabsorción; engloba también el simbolismo de la sangre y como agua en movimiento simboliza el estado transitorio entre los posibles.

El espacio de Palinuro de México es un espacio que fluye en incesantes metamorfosis, creando constantemente nuevos centros de interrelación en función del sujeto, que se enfrenta a este mundo aparential y ambiguo. La propia estructura intertextual de la novela deja ver ese mismo juego ambiguo y caleidoscópico, ya que el rompecabezas intertextual se solucionará de distinta forma según

quién lea el texto²⁰⁷.

Cabe comprobar también un enlace entre el mundo fluido y cambiante de Palinuro de México y la estética de lo grotesco que opera en el texto. Este enlace se muestra en el carácter caleidoscópico de la novela marcado por la ambigüedad y la percepción ilusoria en que las caprichosas formas grotescas se escapan, metamorfosean en figuras fragmentarias, fugaces, espejeantes y fluidas.

El arte grotesco marcado por la ambigüedad, la ilusión, y la percepción ilusoria; es como un caleidoscopio en tanto es un juego de ilusión²⁰⁸; podemos pensar, pues, el problema de lo grotesco como

²⁰⁷Este es un aspecto más que acerca Palinuro de México al Ulises de Joyce. En el tercer capítulo del Ulises, Stephen empieza su paseo por la playa pensando en Aristóteles, mientras gradualmente sus ojos se van dirigiendo al mar. El ritmo del monólogo se agiliza y se convierte en una especie de flujo confuso y ambiguo; pasamos de un cosmos ordenado a un cosmos fluido y ácueo. Lo que está en juego --según U. Eco-- es la disolución de las viejas categorías de la percepción de un mundo que ya no está constituido según una necesidad ontológica inalterable, sino en su relación con el sujeto como cuerpo, centro de relaciones espacio temporales. U. Eco, Las poéticas de Joyce, Lumen, Barcelona, 1993, p. 61 y ss. Del Paso aprende de Joyce como tantos otros escritores, lo que Carlos Fuentes llama "la construcción de la página como campo de posibilidades, la sustitución de toda relación verbal unívoca e irreversible por una nueva causalidad de fuerzas recíprocas [...] Joyce se instala en la brecha del yo para desacreditar al sujeto, al tiempo que desacredita el mundo del discurso occidental, transgrediéndolo, connotándolo, dislocándolo y viciando todas sus metáforas tradicionales". Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, Joaquín Mortiz, México, 1976, pp. 106 y 107.

²⁰⁸Frederick Burwick, "The grotesque: illusion vs. delusion", en Aesthetic illusion. Theoretical and historical approaches, ed. F. Burwick y W. Pape, Gruyter, New York, 1990, p. 136. Burwick señala que la revelación consciente de delusion es una condición necesaria para la ilusion grotesca (conservo la versión en inglés

un arte aparential y sujeto a la mutabilidad de las percepciones.

La estética de lo grotesco se vincula con el espacio de agua y transformación, de mutabilidad y subjetividad de la percepción que fluye en la novela.

Walter señala en Palinuro de México que sus "colecciones son de puras palabras como el Libro de Hermes donde las letras mayúsculas eran templos y las frases ciudades" (514). La referencia a Hermes se vuelve una clave importante para el análisis del texto por lo que se refiere a la idea de metamorfosis, ya que si Grecia heredó al mundo un modelo de razonamiento basado en el principio de no contradicción, el principio de identidad y el tercero excluido; nos enseñó, junto con éste, la idea de una metamorfosis continua que advertimos en Palinuro de México.

No es gratuito que Walter mencione a Hermes; dios inventor de todas las artes y de todas las ciencias, pero sobre todo creador de la escritura, creador por la palabra; El Palinuro es volátil, ambiguo como el dios.

El hermetismo triunfa en el curso del siglo LI D.C.; busca una verdad que no conoce y posee sólo libros para acercarse a ella. Por eso imagina o espera que cada libro contenga un destello de la verdad y que todos los destellos se confirmen entre sí. En esta dimensión sincrética entra en crisis el tercero excluido: muchas cosas pueden ser verdad en el mismo momento, aunque se contradigan

para que sea posible captar el matiz de significado).

entre sí²⁰⁹.

Hermes está en todos los lugares donde los hombres, abandonando su mansión privada, se reúnen y entran en contacto para el cambio; dios errante, señor de los caminos: él guía en esta vida a los viajeros; en la otra, conduce las almas hacia el Hades; hace pasar de la vigilia al sueño, del sueño a la vigilia, de la vida a la muerte, de un mundo al otro²¹⁰.

Palinuro de México evoca a Hermes el mensajero; el viajero siempre listo para partir. No existe en él nada de inmovilidad, de estable, de permanente, de circunscrito, ni de cerrado; representa el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños.

Enlazada a este aspecto, la novela parece subrayar una postura fenomenológica. Se representa en ella el poder que tiene la visión subjetiva para conformar el mundo, a través del personaje del general, que perdió un ojo y posee una colección de ojos de vidrio intercambiables que le permiten mirar las cosas y el mundo desde una perspectiva triste, socarrona, cínica, piadosa, etc.

También a través de la tía Luisa que siempre supo que las cosas y las personas se hunden en la pluralidad, y siempre son una y varias a la vez:

Que una cosa puede ser ella y otra cosa al mismo tiempo, o muchas cosas a la vez, no era nada nuevo para la tía Luisa. Lo

²⁰⁹U. Eco, Los límites de la interpretación, Lumen, México, 1992, p. 50.

²¹⁰Vernant, op. cit., pp. 137 y ss.

que es más, sus sueños le habían enseñado que una persona puede ser otras al mismo tiempo y ninguna de ellas (479).

En la voz del narrador-doble se cita la afirmación de Berkeley, que fue empirista y al mismo tiempo fenomenólogo, según la cual, los objetos visibles están dentro de nuestra mente: "ser es ser percibido" y fuera de la percepción nada existe. La referencia a Berkeley pone a la novela en una vía coincidente con una postura sostenida por el empirismo inglés, cuyos antecedentes eran ya perceptibles en Guillermo de Ockham, también citado en la novela, y que afirma que todo conocimiento procede de la experiencia.

Este enfoque se refuerza intertextualmente con las ideas de Locke, a través de Sterne, quien siguiéndolo asume en Tristram Shandy que nada hay en la mente que antes no haya estado en la sensación: "Recuerdo que en un párrafo de Tristram Shandy, el escritor inglés Lawrence Sterne (que se sabía de memoria a Locke)" (273).

En la misma línea epistemológica, se hace referencia a la metáfora del ojo en la pared de San Buenaventura (104); con ella el filósofo explica cómo Dios conoce todas las cosas por un solo acto eterno; es como un ojo fijo e inmóvil sobre una pared, que observa los movimientos sucesivos de todas las personas y cosas que hay allí en un solo acto de visión.

De esta manera, se plantea en la novela que la percepción visual da realidad al mundo, realidad que en Palinuro de México se abre a los límites vertiginosos de lo alucinante: "cada uno de

nosotros es un dios Siva que cuando Parvati le tapa los ojos se apaga el sol y se apaga el farol de la esquina" (183).

Pero como en Palinuro de México no hay nunca una respuesta única y el texto espejea en distintas direcciones intertextuales, no podemos leer la prioridad que otorga a la visión subjetiva en la conformación de lo real solamente a partir de los parámetros berkelianos.

Por una parte, podemos percibir en esta postura del Palinuro de México la actitud que estamos viendo asumir a todo conocimiento de fin del milenio: la reinserción del sujeto y del observador en el tejido final de los conocimientos:

La irreductibilidad de los puntos de vista de los observadores hic et nunc, su presencia sobreimpresa en cada descripción, en cada estrategia y en cada heurística, provocan una imagen del desarrollo y de la estructura de los conocimientos donde los universos de discurso posibles nunca se definen exhaustivamente, sino que se construyen en sentido propio y dependen de la red de relaciones concretas de antagonismo, de complementación y de cooperación entre los múltiples puntos de vista en juego²¹¹.

Por otra parte, no podemos dejar de pensar que Fernando del Paso leyó la filosofía de Berkeley, pero también desde la Fenomenología del relajo de Jorge Portilla:

Ciertamente nada cambia en el mundo con mi cambio de actitud, sino yo mismo. Pero en la medida en que yo soy una parte del mundo y en que estoy esencialmente referido a la realidad, mi cambio puede ser el comienzo de un cambio del mundo [...] a una cierta variación de mi subjetividad corresponde una

²¹¹Mauro Ceruti, art. cit., p. 43.

variación en el aspecto de las cosas²¹².

Desde esa postura, Portilla atiende a la diferencia de perspectiva subjetiva que puede regir la conformación del mundo desde el humor, la ironía o el relajó. Afirmando que éste último sabotea la libertad y se mueve desde una voluntad de autodestrucción, concluye que está impregnado de un sentimiento de negación infecunda.

Páginas atrás, hablamos un poco de cómo se ubica Palinuro de México entre otros documentos, testimonios y narraciones que tratan también el tema de la noche de Tlatelolco. Podemos decir que la novela de Del Paso presenta respecto de esos textos una diferencia: a la luz del manejo de lo grotesco, de los mecanismos de inversión y de las redes intertextuales, Palinuro incluye la mirada del humor. La muerte y la risa se tocan en la tragedia de Palinuro:

¿De qué color vamos a pintar a nuestra muerte? "De rosa mexicano", propuso Palinuro. "¿No sería mejor...? "De rosa mexicano, punto". "Bueno --dijo Fabricio, aunque esta vez menos filosóficamente--: si hay una Vida en Rosa, ¿por qué no va a haber también una Muerte en Rosa? (548).

El humor que se toca con la sangre que manchó la plaza de las Tres Culturas; la carcajada que se toca con el cuerpo torturado es del mismo orden que la risa de las calaveras de Posadas; es la risa que surge de la conciencia aguda de la crítica, es la risa pertinaz que nos mostraron Rabelais, Valle-Inclán.

²¹²Jorge Portilla, Fenomenología del relajó y otros ensayos. FCE, México, 1984, p. 63 [1a. ed. 1966].

El espacio ácueo fluye en Palinuro de México en incesante metamorfosis creando constantemente nuevos centros de relación constituidos en función de un sujeto que se enfrenta a este mundo aparential. He afirmado antes que la metamorfosis supone una evolución a saltos que niega la linealidad. La novela no es, entonces, un proceso sino un estallido: la crisis; crisis que se vincula con el momento histórico que la novela asume y que la conforma: el movimiento estudiantil del 68.

La concepción de la historia que anima a Palinuro de México es contraria a toda percepción monológica; la fragmentación textual y el rompecabezas intertextual construido a partir de la mutilación a nivel formal, semantiza un momento histórico de dolorosa fragmentación en la historia mexicana.

La perspectiva del humor de Fernando del Paso en esta novela es el humor que Jorge Portilla define en su Fenomenología: el humor que quiere la libertad, que cancela el patetismo, destruye la consagración de los estados del mundo y devuelve su carácter transitorio a la situación²¹³.

²¹³Ibid, p. 84.

Conclusión

Llegamos al final de estas páginas, el análisis ha mostrado que las líneas fundamentales de Palinuro de México son, simultáneamente, los pilares de la poética de Fernando del Paso.

A lo largo del trabajo he señalado algunos aspectos de Palinuro que hallan un antecedente en José Trigo o se repiten en Noticias del imperio; así por ejemplo, he subrayado el sentido plástico de la narración, la obsesión por el cuerpo y el sacrificio, la pasión por la historia, la concepción fragmentaria de la narración y de los procesos históricos mismos.

Hemos aludido a la recurrencia de imágenes dobles y susceptibles de inversión que aparecen ya en la estructura este/oeste de la primera novela y reaparecen en el monólogo delirante y escindido de Carlota; así como al mosaico de estilos y voces que se dibujan en José Trigo y se repiten en Noticias del Imperio para desplegarse con fuerza incomparable en el monumental montaje intertextual de Palinuro de México.¹

La historia y la intertextualidad aparecen en Palinuro como dos poderosos ejes que se cruzan en una práctica narrativa marcada por el dialogismo. Desde la cultura y la tradición mexicana, la novela asume los textos literarios y no literarios

¹Podemos decir que aun en la última obra de Fernando del Paso, la novela policiaca Linda 67. Historia de un crimen, no se modifica sustancialmente el modo de narrar. Encontramos nuevamente la pasión por la lectura, la imagen del doble, la fragmentación, el horror, la plasticidad y el color; y desde luego, el funcionamiento de la intertextualidad.

para convocarlos en el centro histórico del movimiento del 68.

Novela tensa, ambigua, cuyo proceso escritural queda marcado por el choque y las imágenes grotescas que permiten el despliegue de una experiencia estética dinámica y móvil. Palinuro nos impulsa a un universo de contrastes, de gozosos engaños visuales y de formas que mutan como cristales en un caleidoscopio ácueo.

A treinta años del movimiento del 68, Palinuro de México mantiene intensa vitalidad y sus planteamientos históricos y estéticos brillan con absoluta vigencia. Cuando leemos esta novela caminamos entre el sueño y la pesadilla, entre los cuerpos violentados y los cuerpos enamorados. Escritura-espejo en la que se miran los textos unos a otros, en la que se refleja México con su mueca de horror, entre la muerte y la risa, y en la que se deslumbran nuestros ojos con la interminable pregunta ¿quiénes somos? (Como dice Carlos Fuentes: "somos lo que somos porque somos lo que fuimos"²).

Varias preguntas quedan abiertas, imposible agotar con este proyecto la riqueza significativa de una novela tan compleja e importante para la historia de la literatura mexicana. El principio creador mismo de Palinuro de México, opuesto a todo monologismo y verdad última, nos señala el camino: un futuro abierto al diálogo y la revisión.

²Carlos Fuentes, Valiente mundo nuevo, FCE, México, 1990, p. 183.

Bibliografía citada de Fernando del Paso

Narrativa:

José Trigo. Siglo XXI, México, 1966.

Palinuro de México. Joaquín Mortiz, México, 1980 [Alfaguara, Madrid, 1977].

Noticias del imperio. Diana, México, 1987.

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

Poesía:

"Poema para un cuerpo ajeno y propio", Vuelta, 1981, núm. 53, 16-19.

Plástica:

Visiones de un escritor. CONACULTA-INBA, México, 1990.

Discurso:

"Mi patria grande, mi patria chica", Discurso, Casa de las Américas, 1983, núm. 136, 154-160.

"Autoentrevista", Revista de Bellas Artes, 1982, núm. 1, 30.

"La imaginación al poder", Nexos, 1992, núm. 171, 37-45.

Entrevistas:

Aranda Luna, Javier, "Poesía de la ciencia. Narrativa de la historia", Entrevista con Fernando del Paso, Vuelta, 1996, núm. 233, 25-28.

Carbonell Iturburu, Dolores, "Estuve en la escena del crimen", Entrevista con Fernando del Paso, Paula, 1996, núm. 24, 27-30.

Ramírez Aguilar, Walter, "De Palinuro ... al presente", Entrevista con Fernando del Paso, "Cultura", El Nacional, 2 de febrero de 1993, 9-10.

Ruffinelli, Jorge, "Entrevista con Fernando del Paso", Vuelta, 1979, núm. 37, 45-49.

Bibliografía Indirecta Citada

- Aínsa, Fernando, "Historia y ficción en la literatura iberoamericana", Plural, 1988, núm. 203, p. 60.
- Allarduce, Nicoll, El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell' Arte, trad. Carlos Manzano. Barral, Barcelona, 1977.
- Alvarez, Edgar, "Palinuro de México" (Reseña), Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 1983, núm. 17, 255-257.
- Bajtin, Mijail, Teoría y estética de la novela, trad. Helena Kriúkova. Taurus, Madrid, 1989.
- _____, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, trad. Julio Forcat y César Conroy. Barral, Barcelona, 1971.
- _____, La poética de Dostoievski, trad. Tatiana Bubnova. FCE, México, 1986.
- Barasch, Frances, The grotesque: a study in meanings. Moutton, La Haya, 1971.
- Bartra, Roger, La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. Grijalbo, México, 1987.
- _____, Oficio mexicano. Grijalbo, México, 1993.
- Baumer, Franklin, El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas 1600-1950, trad. Juan José Utrilla. FCE, México, 1985.
- Bendayán, Lilián, Palinuro de México. Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1990.
- Blanchot, Maurice, "El infinito literario: el Aleph", en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki. Taurus, Madrid, 211-214.
- Bozal, Valeriano, La construcción de la vanguardia. 1850-1936. Divulgación Universitaria, Madrid, 1978.
- Bueno, Salvador, Notas para un estudio sobre la concepción de la historia en Alejo Carpentier. Actas Literarias de la Academia, Budapest, 1969.
- Burwick, Frederick, "The grotesque: illusion vs. delusion", en Aesthetic illusion. Theoretical and historical approaches, ed. F. Burwick y W. Pape. Gruyter, New York, 1990, 122-137.
- Cansinos Assens, R. "Introducción", Las mil y una noches, t. I.

- Aguilar, México, 1958.
- Castro, Américo, "La palabra escrita y el Quijote", en El Quijote de Cervantes, 3a. ed., ed. George Haley. Taurus, Madrid, 1987, 55-90.
- Castro, José Antonio, "Fernando del Paso regresa a la narrativa con un 'thriller'", Proceso, 1995, núm. 998, 60-61.
- Ceruti, Mauro, "El mito de la omnisciencia y el ojo del observador", en El ojo del observador, eds. Paul Watzlawick y Peter Krieg, Gedisa, Barcelona, 1994, 32-59.
- Cirlot, Juan Eduardo, El ojo en la mitología. Su simbolismo. Ediciones Libertarias, Madrid, 1992.
- Clayton, Jay y Eric Rothstein (eds.) Influence and intertextuality in literary history. Universidad de Wisconsin, Madison, 1991.
- Copleston, Historia de la filosofía, t. IV, trad. Juan Carlos García Borrón. Ariel, Barcelona, 1969.
- Cornejo Polar, Antonio, "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, XXI (1995), p. 101-109.
- Corral Peña, Elizabeth, "Noticias del imperio" y los nuevos caminos de la novela histórica, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1997.
- Chevalier, Jean y A. Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1986.
- Debevec, Sylvie, "La forme in-formante: a reconsideration of the grotesque", Mosaic, 1981, núm. 14, 107-121.
- Eco, Umberto, De los espejos y otros ensayos, trad. Cárdenas Moyano. Lumen, Barcelona, 1988.
- _____, Las poéticas de Joyce, trad. Helena Lozano. Lumen, México, 1993.
- _____, Los límites de la interpretación, trad. Helena Lozano. Lumen, México, 1992.
- Eknoyan, Garabed y Byron Eknoyan, "Medicine and the case of Emile Zola", en The body and the text, Bruce Clarke y Wendell Aycock (eds.). University of Texas, Lubbock, 1990, 103-114.
- Eliot, T.S., "La tradición y el talento individual", en Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, t. II,

- trad. Sara Rubinstein. Emecé, Buenos Aires, 1944, 11-23.
- Fell, Claude, "Sexo y lenguaje en Palinuro de México", en Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana. Fundamentos, Madrid, 1990.
- Fiddian, Robin, "James Joyce y Fernando del Paso", Ínsula, 1984, núm. 455, p. 10.
- Freud, Sigmund, "Lo siniestro", en Obras completas, vol. III, trad. Luis López, Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva, 1973, p. 2494.
- Fuentes, Carlos, Cervantes o la crítica de la lectura. Joaquín Mortiz, México, 1976.
- _____, Tiempo mexicano, 8a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1980.
- García Cantú, Gastón (ed.), Javier Barros Sierra. 1968. Conversaciones con Gastón García Cantú. Siglo XXI, México, 1993.
- Genette, G., Palimpsestos. La literatura en segundo grado, trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.
- Gifford, Edward, The evil eye. Studies in the folklore of vision. Mac Millan, New York, 1958.
- González, Alfonso, "Neobarroco y carnaval medieval en Palinuro de México", Hispania, 74 (1991), 45-49.
- Homero, José, "Monstruos. El cuerpo es parte", "El Ángel", Reforma, 26 de mayo de 1996, p. 2.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios latinoamericanos). UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 159-169.
- Ibañez Molto, Amparo, "Humor surrealista en Palinuro de México", Anales de la literatura hispanoamericana, 1986, núm. 15, 159-167.
- Jung, Gustav, Aion. Researches into the phenomenology of the self, 2a. ed. Princeton University, Princeton, 1970.
- Kayser, Wolfgang, Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura, trad. Ilse M. de Brugger. Nova, Buenos Aires, 1964.
- Keppler, C.F., The literature of the second self. The university of

- Arizona, Tucson, 1972.
- Kristeva, Julia, Semiótica I, José Martín Arancibia. Fundamentos, Madrid, 1978.
- Lacan, Jacques, Escritos I, 15a. ed. Siglo XXI, México, 1984, 86-93.
- Laing, El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad, trad. Daniel Jiménez. FCE, México, 1974.
- Lash, John, Twins and the double. Thames and Hudson, Singapore, 1993.
- Lejeune, Philippe, "Le pacte autobiographique", Poétique, 14 (1973), 137-162.
- Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, trad. Victoriano Imbert. Itsmo, Madrid, 1978.
- Mansour, Mónica, Los mundos de Palinuro. Universidad Veracruzana, México, 1986.
- Martre, Gonzalo, "El 68 en la novela mexicana", La palabra y el hombre, 1985, núm. 53-54.
- Mergier, Anne Marie, "Cómo 'hizo trizas' Fernando del Paso un texto de Octavio Paz en la Reunión de Escritores en París", Proceso, 1991, núm. 750, 46-47.
- Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción. trad. Emilio Uranga. FCE, México, 1957.
- Miller, Karl, Doubles. Studies in literary history. Oxford, University, Oxford, 1987.
- Molloy, Sylvia, "Autobiography as a self-composure: portrait of the artist as an old text", Dispositio, 15 (1989), 17-34.
- Monsiváis, Carlos, "1968: Dramatis personae" en "Prólogo" a Sergio Zermeño, México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68. Siglo XXI, México, 1978, XI-XXIV.
- _____, La poesía mexicana del siglo XX. Empresas Editoriales, México, 1966.
- Novoa, Bruce, "Noticias del imperio: la historia apasionada", Literatura mexicana, I (1990), 421-438.
- Ortega, José, "Aproximación estructural a José Trigo de Fernando del Paso", Semiosis, 1981, núm. 6, 125-135.

- Pacheco, José Emilio, "Noticias del Imperio", Proceso, 1988, núm. 583, p. 50.
- Paz, Octavio, "A cinco años de Tlatelolco", en El ogro filantrópico. Historia y política. 1971-1978, 9a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1990, 143-152.
- _____, El arco y la lira. FCE, México, 1970.
- _____, El laberinto de la soledad, 3a. ed. FCE, México, 1973.
- _____, "El surrealismo", en El surrealismo, ed. Víctor García de la Concha. Taurus, Madrid, 1982, 36-46.
- _____, "Olimpiada y Tlatelolco", en Posdata, 24 ed. Siglo XXI, México, 1991, 19-41.
- _____, Xavier Villaurrutia en persona y obra, 2a. ed. FCE, México, 1985.
- Pitol, Sergio, "Prólogo" a Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo, 7a. ed. Porrúa, México, 1989, IX-XVI.
- Plett, Heinrich, Intertextuality. Walter de Gruyter, Berlin, 1991.
- Ponce, Armando, "Fernando del Paso: la desesperanzada vocación de escribir", Proceso, 1976, núm. 6, 74-75.
- Poniatowska, Elena, La noche de Tlatelolco, 5a. ed. Era, México, 1971.
- Portilla, Jorge, Fenomenología del relajo y otros ensayos. FCE, México, 1984.
- Praz, Mario, La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, trad. J. Cruz. Caracas, Monte Avila, 1970.
- Ramos, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México, 18 ed. Espasa-Calpe, México, 1990.
- Rank, Otto, El doble, trad. Floreal Mazía. Orión, Buenos Aires, 1976.
- Redondó, Agustín, "El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del Quijote", Iberorromania, 1981, núm. 13, 47-61.
- Reuter, Jas, Fausto el hombre. FCE, México, 1985.
- Reyes, Graciela, Polifonía textual: la citación en el relato literario. Gredos, Madrid, 1984.

- Riffaterre, Michael, "Intertextual unconscious", Critical Inquiry, 13 (1987), 371-385.
- _____, "Syllepsis", Critical Inquiry, 6 (1983), 625-638.
- Roberts, Gemma, Unamuno: afinidades y coincidencias Kierkegaardianas. Sociedad de Estudios Españoles e Hispanoamericanos, Boulder, 1986.
- Rogers, Robert, A psychoanalytic study of the double in literature. Wayne State University, Detroit, 1970.
- Roubaut, Marc, Paul Delvaux, trad. Carlos Ferrer. Polígrafa, Barcelona, 1990.
- Ruffinelli, Jorge, "Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana", Hispania, 69 (1986), 512-520.
- Sáenz, Inés, Hacia la novela total: Fernando del Paso. Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, 1992.
- Sánchez Vidal, Agustín, "Extrañamiento e identidad de 'su majestad el Yo' al 'Éxtasis de los objetos'", en El surrealismo, ed. Víctor García de la Concha. Taurus, Madrid, 1982, 50-73.
- Sebeok, Thomas, Sherlock Holmes and Charles Peirce. El método de la investigación, trad. Lourdes Guell. Paidós, Barcelona, 1987.
- Seligson, Esther, "José Trigo : una memoria que se inventa", en Texto Crítico, 1976, núm. 5, 162- 169.
- Steig, Michael, "Defining the grotesque and attempt at synthesis", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29 (1970), 253-260.
- Thomson, Philip, The grotesque. Methuen, Londres, 1972.
- Valender, James, "Cernuda en Glasgow: ocho cartas inéditas", Diálogos, 1982, núm. 3, 40-44.
- Voloshinov, Valentín, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, trad. Rosa Ma. Rússovich. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- Vernant, J.P., Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua, trad. Juan Diego López Bonillo. Ariel, Barcelona, 1973.
- Villoro, Juan, "El sueño de la razón", en Presente y futuro de la literatura mexicana, eds. Julio Ortega y Dante Medina, Universidad de Guadalajara, 1993, 83-90.

Xirau, Ramón, "José Agustín, Navarrete, Del Paso", Diálogos, 1967,
núm. 2, 24-26.

Bibliografía Directa Citada

- Aguilar Mora, Jorge, Si muero lejos de tí. Joaquín Mortiz, México, 1979.
- Alcaforado, Mariana, Cartas a una monja portuguesa, trad. Francisco Castaño. Hiperión, Madrid, 1987.
- Anónimo, Las aventuras del pícaro Tyl Eulenspiegel, trad. Marianne Oeste. Porrúa, México, 1984.
- _____, Las mil y una noches, ed. Cansinos Assens. Aguilar, México, 1958.
- Apuleyo, Metamorfosis o El asno de oro, 10 ed., ed. Francisco Montes de Oca. Porrúa, México, 1992.
- Ariosto, Ludovico, Orlando Furioso, trad. Amparo Cabañes. Editora Nacional, Madrid, 1984.
- Baum, Frank, El mago de Oz, trad. Herminia Dauer. Bolsilibro, México, 1991.
- Bernard, Claude, Introducción al estudio de la medicina experimental, 2a. ed., trad. Joaquín Izquierdo. UNAM, México, 1960.
- Borges, Jorge Luis, El aleph. Emecé, Buenos Aires, 1988.
- _____, "El inmortal", en Nueva antología personal, 17a. ed. Siglo XXI, México, 1989, 116-131.
- _____, "Las ruinas circulares", en Ficciones, 4a. ed. Emecé, Buenos Aires, 1963, 59-66.
- _____, Otras inquisiciones, 3a. ed. Emecé, Buenos Aires, 1966.
- Calvino, Italo, Las cosmicómicas, 2a. ed., trad. Aurora Bernardéz. Minotauro, México, 1991.
- Carroll, Lewis, Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo, 7a. ed., trad. Adolfo de Alba. Porrúa, México, 1989.
- Castellanos, Rosario, "Memorial de Tlatelolco", en Elena Poniatowska, La noche de Tlatelolco, 5a. ed. Era, México, 1971, 163-164.
- Celán, Paul, Amapola y memoria, trad. Jesús Munárriz. Hiperión, Madrid, 1981.

- Connolly, Cyril, La tumba sin sosiego. Premiá, México, 1981.
- Dante, Alighieri, La divina comedia, s.t. UNAM, México, 1921.
- Doyle, Conan, El misterio del valle de Boscombe y otras aventuras de Sherlock Holmes, trad. María Campuzano y José Valverde. Bruguera, Barcelona, 1981.
- Dostoievski, Feidor, El doble, trad. Juan López Morillas. Alianza, Madrid, 1985.
- _____, Los hermanos Karamazov, ed. Cansinos Assens. Aguilar, Madrid, 1978.
- Ducasse, Isidore, Obras completas, 4a. ed., ed. Aldo Pellegrini. Argonauta, Barcelona, 1986.
- Eliot, T.S. Tierra baldía, en Examen crítico de T. S. Eliot. Tierra baldía. ed. Octavio Castro. UNAM, México, 1973.
- Elizondo, Salvador, Farabeuf o la crónica de un instante. Vuelta, México, 1992
- Franco, Luis, "Loa del cuerpo sano" (fragmento), en Juan Carlos Ghiano, Poesía argentina del siglo XX. FCE, Buenos Aires, 1957, 182-183.
- Fuentes, Carlos, La región más transparente, 6a. ed. FCE, México, 1968.
- _____, Terra nostra. Joaquín Mortiz, México, 1975.
- García Ponce, Juan, La invitación. Joaquín Mortiz, México, 1972.
- Goethe, Johann, Fausto. Insituto Cubano del Libro, La Habana, 1973.
- González de Alba, Luis Los días y los años, 13a. ed. Era, México, 1989.
- Gorostiza, José, "Muerte sin fin", en Muerte sin fin y otros poemas. SEP-FCE, México, 1983, 103-144.
- Homero, La Odisea, trad. José Luis Calvo. Rei, México, 1992.
- Joyce, James, Finnegans Wake, trad. Víctor Pozanco. Lumen, Barcelona, 1993.
- _____, Ulises, 6a. ed., trad. J. Salas Subirat. Ruedas, Buenos Aires, 1972.

- Kafka, Franz, El castillo, trad. María José de Chopitea. Premiá, México, 1982.
- _____, El proceso, 5a. ed., trad. María José de Chopitea. Premiá, México, 1989.
- _____, La metamorfosis y otros cuentos, trad. Jorge Luis Borges. Edhasa, Barcelona, 1987.
- Keats, John, "Carta a Richard Woodhouse", 27 de octubre de 1818, en The complete poetry and selected prose of John Keats, ed. Harold Briggs. The Modern Library, New York, 1951, 448-449.
- López Velarde, Ramón, "La suave patria", en La suave patria y otros poemas. SEP-FCE, México, 1983, 156-160.
- Mann, Thomas, La montaña mágica, en Obras completas, t. II, trad. Mario Verdaguer. Plaza & Janés, Barcelona, 1968, 739-1674.
- Marcial, Epigramas, ed. José Guillén. Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1986.
- Meersch, Maxence van der, Cuerpos y almas, t. I., trad. Salvador Marsal. Orbis, Barcelona, 1983.
- Mendoza, María Luisa, Con Él, conmigo, con nosotros tres, 2a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1971.
- Monsiváis, Carlos, Días de guardar, 12a. ed. Era, México, 1988.
- Mutis, Álvaro, "Pregón de los hospitales", en Summa de Magroll El Gaviero. Poesía 1948-1988. FCE, México, 1990, 95-96.
- Nervo, Amado, "La hermana agua", en Obras completas, t. 2, ed. Méndez Plancarte. Aguilar, Madrid, 1962, 1380-1386.
- Orwell, George, 1984, 2a. ed., trad. Rafael Vázquez. Planeta, México, 1993.
- Ovidio, Las metamorfosis, trad. Rubén Bonifaz Nuño. SEP, México, 1985.
- Paz, Octavio, "Elegía", en Poemas 1935-1975, 2a. ed. Seix-Barral, Barcelona, 1981, 99-101.
- Platón, "Banquete", en Diálogos, t. I, ed. Juan García Bacca. UNAM, México, 1965, 109-208.
- _____, "Cratilo", en Diálogos, t. III, UNAM, México, 1965, 185-323.

- Poe, Edgar Allan, Cuentos, 3a. ed., ed., trad. e introd. Julio Cortázar. Alianza, Madrid, 1975.
- Quevedo y Villegas, Francisco, "Gracias y desgracias del ojo del culo", en Obras completas, t. II, 2a. ed. Aguilar, Madrid, 1941, 54-58.
- Rabelais, Obras completas, 17a. ed., trad. E. Barriobero y Herrán, ilustraciones Gustavo Doré. Anaconda, Buenos Aires, 1944.
- Rebolledo, Efrén, "Tú no sabes lo que es ser esclavo", en Obras completas, ed. Luis Mario Schneider. INBA, México, 1968, p. 39.
- Reyes, Alfonso, "Notas sobre la inteligencia americana", Obras completas, t. XI. FCE, México, 1960.
- Roa Bastos, Augusto, Yo el Supremo. Siglo XXI, México, 1974.
- Rodenbach, Jorge, Brujas, la muerta, trad. Nieves Salvatierra. Austral, Buenos Aires, 1948.
- Sade Marat de, Justine o las desventuras de la virtud, trad. María Antonieta Trueba. Juan Pablos, México, 1976.
- Sáinz, Gustavo. Compadre Lobo, 2a. ed. Grijalbo, México, 1977.
- Samosata, Luciano de, Diálogos. Historia verdadera. Porrúa, México, 1983.
- _____, Obras, vol. II, trad. José Alsina. Alma Mater, Barcelona, 1966.
- Schwob, Marcel, Vidas imaginarias, trad. José Elías. Barral, Barcelona, 1972.
- Shakespeare, William, Hamlet. Credsá, Barcelona, 1972, 349-480.
- _____, Trabajos de amor perdidos, en Obras completas, t. I. Revista de Occidente, Madrid, 1955, 223-456.
- Shelley, Mary, Frankenstein, trad. Ma. Engracia Pujals. Altaya, Barcelona, 1994.
- Sterne, Lawrence, Tristram Shandy, trad. Ana María Aznar. Planeta, Barcelona, 1976.
- Swift, Jonathan, Los viajes de Gulliver, trad. Pollux Hernández. Altaya, Barcelona, 1994.
- Unamuno, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, 13a. ed.

- Espasa-Calpe, México, 1976.
- Valle-Inclán, Ramón del, La rosa de papel, en Obras escogidas. Aguilar, Madrid, 1961, 799-815.
- _____, Luces de bohemia. Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
- Van Dine, S.S. Los crímenes del obispo, trad. Oscar Hurtado, Ediciones Revolución, La Habana, 1965.
- Virgilio, La Eneida, 2a. ed., trad. Eugenio de Ochoa. Losada, Buenos Aires, 1941.
- Villaurrutia, Xavier, "Nocturno de la estatua", en Laurel, 2a. ed., ed. Xavier Villaurrutia. Trillas, México, 1988, p. 413.
- _____, "Nocturno rosa", en Laurel, 2a. ed., ed. Xavier Villaurrutia. Trillas, México, 1988, p. 419- 420.
- Whitman, Walt, Canto a mí mismo, trad. León Felipe. Losada, Buenos Aires, 1941.