

IDENTIDAD Y AMBIVALENCIA  
UNA LECTURA DE *PALINURO DE MÉXICO*  
DESDE EL GROTESCO

La segunda novela de Fernando del Paso, *Palinuro de México* (1977), resalta, desde el título mismo, la figura mítica del Palinuro virgiliano. En la *Eneida* se le describe como el más hábil de los pilotos de la flota de Eneas, víctima de los designios divinos. Mientras está frente al timón en una noche de tormenta, es tentado por el dios del Sueño, quien agita sobre él una rama mojada en las aguas del Leteo. El gran piloto resiste la embestida divina y clava la vista en las estrellas; no obstante, cae en un letargo que el dios aprovecha para arrojarlo a las aguas. Durante tres días es arrastrado por la corriente hasta que llega al puerto de Velia; allí es asesinado por los habitantes, y su cadáver queda insepulto. Cuando Eneas visita los infiernos escucha las súplicas de Palinuro: su alma no encuentra reposo por no haber sido sepultado; la Sibila vaticina entonces su inhumación y la perennidad de su memoria<sup>1</sup>.

Este Palinuro ha generado una diversidad de alusiones, lecturas y reinterpretaciones<sup>2</sup>, siendo quizás la más significativa, al menos para Fernando del Paso, la que plasma el autor inglés Cyril Connolly en su libro, *The unquiet grave*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> PUBLIO VIRGILIO MARON, *Eneida*, trad. E. Poblete, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1994.

<sup>2</sup> Por autores tan diversos como Luciano, Servio, Marcial, Cervantes o Pope, entre otros.

<sup>3</sup> *The unquiet grave. A word cycle*, Hamilton, London, 1945. Este libro fue editado entonces bajo el seudónimo de Palinuro; ha tenido dos afortunadas traducciones al español: *La tumba sin sosiego*, trad. R. Baeza, Premiá, México, 1981 y *La tumba inquieta*, en CYRIL CONNOLLY, *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005. Este texto, escrito durante la Segunda Guerra Mundial, a medio camino entre el aforismo filosófico y la ficción, narra el viaje interior de Palinuro al amparo de algunos escritores tutelares: Pascal, Leopardi, Sainte-Beuve,

Del Paso ha afirmado la importancia de este libro en toda su obra: “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”<sup>4</sup>. De tal manera, Del Paso entabla un importante diálogo con dicha obra, a la que me referiré brevemente como preámbulo a este estudio sobre *Palinuro de México*.

Para Connolly, Palinuro encarna la idea del hombre occidental moderno, fracasado y sin rumbo, conjetura que queda resumida en la siguiente cita:

Como mito que tiene una valiosa interpretación psicológica, Palinuro representa claramente 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 incógnita<sup>5</sup>.

*La tumba sin sosiego* se aleja de la *Eneida*, pues mientras que para el autor latino el piloto es víctima inocente del destino que le había sido trazado<sup>6</sup>, para el inglés, Palinuro deserta de su puesto

---

Chamfort, Baudelaire, Proust y Flaubert: viaje del desconsuelo y el pesimismo, pasando por la resignación filosófica y el coraje cínico, para llegar a la alegría de la creación. No obstante la factura desconsoladora y terrible de este texto, el propio Connolly afirma que se trata de un libro que apuesta por la salvación que se encuentra en la mente y las palabras: “el cerebro humano... trasciende el espacio y el tiempo y es inmune al dolor. «La pensée console tout». Por tanto, si *La tumba inquieta* deja la impresión de ser lúgubre y sombría no ha logrado su objetivo” (Prólogo a *La tumba inquieta*, ed. cit., p. 397).

<sup>4</sup> ROBIN FIDDIAN, “James Joyce y Fernando del Paso”, *Ínsula*, 1984, núm. 445, p. 10.

<sup>5</sup> CONNOLLY, *La tumba sin sosiego*, p. 194 (en lo sucesivo me referiré exclusivamente a esta traducción). Idea del fracaso a la que, en efecto, se ha referido varias veces FERNANDO DEL PASO no sólo en *Palinuro*; por ejemplo, ha abundado en ella en uno de sus más recientes libros, *Viaje alrededor de “El Quijote”*, donde escribe: “También se parecen, Cristo y Don Quijote, en que ambos sufrieron porque querían sufrir. Y en su fracaso: ninguno de los dos pudo eliminar el sufrimiento –ni espiritual, ni físico–, del mundo. Hay algo, también, a lo que Rodó y otros autores se han referido: la doble naturaleza de ambos. La humana de Cristo, que perece, y la divina, que le permitió resucitar y subir al cielo” (F.C.E., México, 2004, p. 173).

<sup>6</sup> Neptuno consuela así a la afligida Venus, quien intercede por Eneas ante la cólera de Juno: “uno solo / de entre todos sus caros compañeros / perdido ha de quedar: el mar lo llama; / uno por todos rendirá la vida”. Eneas salvará la empresa gracias al sacrificio de uno solo de sus compañeros:

de manera deliberada<sup>7</sup>. En ambos casos, sin embargo, el meollo del mito de Palinuro no se encuentra en el naufragio, sino en el desasosiego posterior del personaje, ya que solamente pueden traspasar la corriente del Estigio las almas de quienes recibieron sepultura, a los insepultos corresponde una larga espera de cien años. En la *Eneida*, cuando Eneas desciende a los infiernos, Palinuro le suplica que dé sepultura a su cuerpo para que descanse en paz; es la Sibila quien responde: su cuerpo será sepultado, honrado por diversos pueblos y el lugar bautizado con su nombre, sólo entonces encontrará el anhelado descanso<sup>8</sup>. Connolly retoma esta idea al afirmar que Palinuro “aunque desdeña la vacuidad del éxito, el aplauso de la muchedumbre y las recompensas de la fama, llega en un largo destierro a odiarse a sí mismo por despreciarlos y acaba brincando de alegría como un niño ante la perspectiva de verse perpetuado como un modesto cabo”<sup>9</sup>.

La discusión que establece Connolly, y que de alguna manera ya estaba en Virgilio, es sobre la afirmación de la identidad propia desde el Otro; sí, se puede rechazar el éxito pero no la pertenencia a una comunidad que finalmente nos nombra y construye. Éste es, creo, uno de los problemas fundamentales de la novela de Fernando del Paso: la búsqueda de identidad, individual e histórica. La construcción de dicha identidad es bastante compleja, puesto que sólo puede recomponerse de los múltiples fragmentos que han quedado de la historia nacional, de la sociedad y del individuo. El escenario inicial que presenta el autor muestra conflictos históricos, una sociedad dividida, y al hombre consciente de su yo fragmentado. En diálogo con Connolly reescribe un movimiento histórico fracasado y, sin embargo, al descomponerlo y recomponerlo encuentra una salida para la historia.

Palinuro. Por esto, el poeta se condeue del destino de Palinuro, traicionado por Eneas y por los dioses: “el Sueño leve / se deslizó veloz desde los astros, / hendió el espacio en medio de las sombras / y enderezó su vagoroso vuelo / hacia ti, Palinuro, entre sus alas / llevándote tristísimas visiones, / a ti, que tal traición no merecías” (VIRGILIO, *op. cit.*, libro V, pp. 164-165).

<sup>7</sup> CONNOLLY apoya su lectura en la propia *Eneida*, donde percibe el hartazgo de Palinuro ante la “soberbia e impiedad” de Eneas, lo ve horrorizado ante la brutalidad de la guerra y cansado del viaje infructuoso (*op. cit.*, p. 185).

<sup>8</sup> “Estas palabras su dolor alivian / y un tanto calman su profunda pena, / y se aleja feliz de que en el mundo / habrá un lugar que llevará su nombre” (VIRGILIO, *op. cit.*, libro VI, p. 184).

<sup>9</sup> CONNOLLY, *op. cit.*, pp. 194-195.

Así, el festivo y anónimo estudiante de medicina, Palinuro, se convierte en Palinuro de México, icono del sacrificio de los estudiantes, cuando muere a consecuencia de la represión ocurrida en la Plaza Mayor; Del Paso anuncia su particular interpretación del Palinuro mítico: “Aprendí... que el mito de Palinuro era el símbolo del hombre... que se deja arrastrar por sus sueños, y a causa de ellos muere”<sup>10</sup>. De esta manera, la identidad individual se transforma en identidad nacional vía el idealismo, el sacrificio y el arte. Sin embargo, la identidad que reconstruye el autor no es, en absoluto, única y acabada, sino una visión caleidoscópica, a veces monstruosa, producto del *collage* de la diversidad de planos, textos, puntos de vista, fragmentos, culturas y disciplinas humanas que habitan la novela.

La propuesta de este trabajo es estudiar esta visión múltiple y ambivalente, a medio camino entre el mito y la historia, el fracaso y la esperanza, el horror y la risa, la ciencia y el arte. Esta ambivalencia se verifica en la novela gracias a su filiación teatral y plástica<sup>11</sup> y a que el autor introduce juegos narrativos, exageraciones, fragmentaciones, desdoblamientos, disfraces, superposición de planos, yuxtaposiciones y objetos deformados que se afilian a la estética del grotesco, la cual destaca por tener este carácter híbrido y transitorio. El teórico Philip Thomson, estudioso de la estética del grotesco, afirma precisamente la condición ambivalente de dicha estética y la menciona como el postulado fundamental: “The unresolved clash of incompatibles in work and response. It is significant that this clash is paralleled by the ambivalent nature of the abnormal as present in the grotesque... the ambivalently abnormal”<sup>12</sup>, definición que muy bien puede relacionarse con el título que da Del Paso a uno de sus capítulos: “Del sentimiento tragicómico de la vida” y que resume el sentido de toda su novela.

Otro estudioso de la estética del grotesco, Wolfgang Kayser, otorga algunos de sus principios fundamentales: “mezcla de los dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones «naturales»... la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del

<sup>10</sup> ARMANDO PONCE, “Fernando del Paso: la desesperanzadora vocación de escribir”, *Proceso*, 1976, núm. 6, p. 75.

<sup>11</sup> “Imaginería plástica”, como la llama su autor, en entrevista con MARCO ANTONIO CAMPOS, *Literatura en voz alta. Entrevistas con escritores*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, p. 109.

<sup>12</sup> *The grotesque*, Methuen, London, 1972, p. 27.

concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico”<sup>13</sup>. Mientras que Meyerhold establece el aspecto material del grotesco: “una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, como una gran insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma así creada”<sup>14</sup>.

Destaco en este estudio, primeramente, la “anulación de la estática”, el carácter móvil de la novela; la estética grotesca niega la acinesia, no es un acto concluyente, sino una suma de procesos, un tránsito constante<sup>15</sup>. *Palinuro* es una novela cuyo movimiento se da gracias al contraste y al continuo trayecto de un estado a otro, de uno a otro espacio. El tránsito se establece desde la configuración misma del personaje, éste se presenta como ambiguo e inacabado, en proceso:

Se lamentó mi amigo Palinuro y puso un pie en un banco que tenía al lado como si fuera a subirse a un pedestal. Pero se detuvo y por eso siempre lo recordaré así: *mitad humano y mitad escultura, mitad desconocido y mitad héroe, mitad el Palinuro que se enredó en las abreviaturas de la vida y mitad el Palinuro que triunfó sobre la opinión pública y las inclinaciones crepusculares*<sup>16</sup>.

Así, *Palinuro* es grotesco no desde la deformidad física, sino desde el tránsito del hombre a la escultura o, en términos delpasianos, de la historia al mito, de lo profano a lo sagrado, de la morbidez del cuerpo a la dureza de la piedra, de lo finito a lo eterno, del estudiante de medicina al héroe mítico *Palinuro*. Además, a un nivel intertextual, este *Palinuro* es la deformación, paródica y grotesca, del *Palinuro* de Virgilio y Connolly.

<sup>13</sup> *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.a., p. 225.

<sup>14</sup> Citado por PATRICE PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1980, p. 247.

<sup>15</sup> Que en el grotesco renacentista proviene de hombres que se mezclan con plantas y animales, como en el *Bosco*, mientras que en el surrealismo la “mezcla de dominios” se da entre lo orgánico y lo mecánico (como en *Chirico*). En ambos casos se aniquila al hombre y al animal, al hombre y a la máquina, para mostrar el proceso de transformación, no el producto acabado (cf. KAYSER, *op. cit.*, pp. 206-215).

<sup>16</sup> Cito por FERNANDO DEL PASO, *Palinuro de México*, Plaza & Janés, Barcelona, 1977, p. 123; las cursivas son mías.

La estructura de la novela también es móvil: si *Palinuro de México* es reescritura del Palinuro virgiliano y si en la *Eneida* este personaje era el mejor piloto de Eneas, también en la novela de Fernando del Paso el estudiante hace –paródicamente– el viaje del héroe: separación o partida, pruebas de iniciación y retorno o reintegración<sup>17</sup>. Al final de la novela, del viaje, el héroe Palinuro muere para la historia, pero su muerte resulta en la salvación de la colectividad y su integración al mundo de la literatura.

El punto culminante de la novela es el capítulo “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, allí el lector asiste a una representación teatral donde se observa la muerte de Palinuro luego de la represión estudiantil del 27 de agosto de 1968<sup>18</sup>. Antes de la muerte se detalla la agonía, y ésta es gradual; requiere de un desplazamiento por parte de Palinuro: de la Plaza Mayor al viejo edificio de la Plaza de Santo Domingo<sup>19</sup> –ambos sitios ubicados en el Centro Histórico de la Ciudad de México– lugar que habita Palinuro en compañía de su prima y amante Estefanía. En este escenario el propio Palinuro narra cómo fue golpeado por los militares y después embestido por un tanque del ejército, y cómo, no obstante, llega al edificio de Santo Domingo; ahí,

<sup>17</sup> Cf. JOSEPH CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, F.C.E., México, 1980.

<sup>18</sup> Con este dato Del Paso se apega al hecho histórico: la represión ocurrida durante la segunda manifestación en el Zócalo, el 27 de agosto de 1968. Ese día se realizó un mitin y se dejó una guardia de aproximadamente tres mil estudiantes; el ambiente era de fiesta: “los estudiantes organizaron bailes y rondas mientras pasaba la noche”; posteriormente se inició el desalojo de la Plaza por parte de los militares: “aparecieron los soldados y las tanquetas, y anunciaron con magnavoces su intención de desalojar el Zócalo. Como los estudiantes empezaron a retirarse lentamente y con reticencia, una tanqueta embistió un autobús del IPN para urgirlo a moverse más deprisa. Por último los grupos de estudiantes que se retiraban a pie cantando el Himno Nacional por las calles de Madero y 5 de Mayo fueron perseguidos y agredidos a golpes” (RAÚL ÁLVAREZ GARÍN, *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil del 68*, Grijalbo, México, 1998, pp. 61-62).

<sup>19</sup> Fernando del Paso explica que el escenario de *Palinuro* no podía ser Tlatelolco, dado que era el espacio central de su primera novela, *José Trigo*: “Cuando me di cuenta de que Palinuro tenía que ser un estudiante idealista, aun ingenuo, me dije: «No puedo matarlo en Tlatelolco, porque sólo he escrito una novela, y mi personaje, Luciano, muere en Tlatelolco. Un segundo personaje con igual suerte es excesivo». Por eso lo maté en su casa a resultas de una golpiza, no en Tlatelolco, sino por los tanques cuando se abrieron las puertas del Palacio Nacional la noche del 27 de agosto” (CAMPOS, *op. cit.*, p. 105).

prácticamente exánime, adquiere fuerzas para subir la escalera del edificio.

En este punto Fernando del Paso se ayuda de un recurso usual en el teatro: el escenario vertical, como se anuncia en la primera didascalia que abre el capítulo: “*Obra en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en el desván y varios intermedios sorprendidos*” (p. 708). Este escenario vertical era recurso frecuente en las representaciones religiosas medievales y se extiende su uso, si bien no exclusivo, a la comedia hagiográfica del Siglo de Oro; en dicho escenario se utilizaban al menos cuatro niveles de acción: la bóveda de la iglesia, el púlpito, galerías superiores y tablado al nivel del suelo para resaltar las relaciones espaciales. En el espacio horizontal, tablado, se representaba la vida terrenal; la bóveda sería el cielo; el púlpito y galerías serían los sitios de representación donde se celebraban acciones entre la divinidad y el hombre. En el corral de comedias se utilizaban también los espacios inferiores: escotillón o sótano, bajo el tablado, asociados con el infierno o los terrenos de ultratumba<sup>20</sup>.

En *Palinuro*, el uso de este tipo de escenario, con múltiples niveles de acción, es, entonces, revelador y se relaciona con el símbolo cristiano de la escala: unión de lo alto y lo bajo; el cielo y la tierra; comunicación entre lo sagrado y lo profano y ascensión al cielo por la vía de la virtud<sup>21</sup>. El movimiento ascensional es progresivo y lento, cargado de pruebas; de tal manera, la muerte, la agonía, de *Palinuro* es paulatina, pues el personaje sube con apuros los peldaños de los cuatro pisos que abarca la escalera. Mientras sube, transmite a los espectadores la memoria del movimiento estudiantil y, a cada peldaño, muere, si bien en la parte alta de la escalera su muerte adquiere trascendencia. *Palinuro* pasa del escenario horizontal, terrenal, histórico, al escenario vertical, sagrado, poético y, en la cúspide, se convierte en símbolo<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cf. JOHN E. VAREY, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987.

<sup>21</sup> Cf. JEAN CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.

<sup>22</sup> Esta estrategia narrativa ya había sido utilizada por Del Paso en *José Trigo*. Allí, recuérdese, la estructura es la de una pirámide: narrador y lector ascienden los nueve peldaños-capítulos del lado Oeste, descansan en el Puente y descienden otros nueve capítulos del lado Este. En la cúspide de la pirámide, el Puente, se asiste al resumen de la historia, personal y colectiva, de los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco. Al final, el texto se resuelve en esperanza.

En toda la novela se excluye la parálisis y se transgrede el orden natural. El cuarto del edificio de Santo Domingo, en especial, es el lugar de la subversión, de la inversión de las normas espacio-temporales, pues allí el mundo se crea al revés, desde el presente idílico encarnado por un cuadro de la bella Estefanía debajo de un árbol. En torno a éste comienzan a construirse las paredes, el edificio, la ciudad, la Historia, el Hombre, el Universo mismo:

Con el tiempo, mandamos hacer una pared especial para colgar la fotografía y más adelante, cuando habíamos ahorrado lo suficiente, mandamos hacer tres paredes más... Como es natural, mandamos hacer una ciudad alrededor de nuestro edificio y decidimos que fuera la ciudad de México por la simple y casi única razón que ya habíamos nacido en ella... tuvimos que mandar hacer –también a la medida– un tiempo *antes* del retrato y un tiempo *después*... 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 vehículo del espacio que se desplazó, inmóvil, a la velocidad de la luz en un presente eterno (pp. 146-149; las cursivas son del autor).

De la ventana de dicho cuarto pende también un huevo de cristal “que reflejaba fielmente a nuestro cuarto... se dedicaba, todas las mañanas, a reproducir el paisaje al revés” (p. 179). En este cuarto, pues, sitio de la inversión y la representación –Palinuro deja ahí el mundo de la medicina y se dedica a la pintura– se da otra importante condición del grotesco: la anulación de la categoría de cosa. La habitación en sí es una representación de representaciones: el arte –grotesco y surrealista, principalmente– se vuelca en el cuarto y se impone a sus habitantes:

En otra, las cortinas eran rojas, arrugadas y hediondas como un buey destazado por Soutine. En una más, las cortinas, y con ellas todo el cuarto, seguían los delirios ópticos de Escher. A las cuatro de la mañana, cuando apenas podía yo sostenerme en pie, el cuarto se llenaba de elfos y demonios pintados por El Bosco (p. 151).

El cuarto y sus objetos adquieren vida propia: se humaniza a los objetos (“queríamos tanto a nuestro cuarto, que lo considerábamos un ser vivo” p. 153) y se cosifica al cuerpo humano (“como si su cuerpo fuera un objeto, y sin embargo *es un objeto*, un montón de objetos” p. 655); de igual manera, se cancelan las leyes de la gravedad, son frecuentes imágenes como la siguiente:



Los huevos fritos se desprendieron de los sartenes y navegaron por el aire como estrellas en explosión. La imagen del tío Esteban se separó de su retrato y se interpuso entre los dos en el momento en que íbamos a darnos un beso. Nos reímos, y el caviar se escapó de nuestras bocas como burbujitas negras. Cuando quise volver a penetrar a Estefanía y ella abrió las piernas, mi esperma se salió de su vagina y dibujó en el aire arabescos pornográficos (p. 152).

El orden natural es transgredido; la anulación de la concepción tradicional del espacio y del tiempo genera un desequilibrio que destruye y, al mismo tiempo, libera al hombre de las verdades acabadas y absolutas que adquieren en la novela tanto dimensiones estéticas como filosóficas e históricas. Como afirma Paz en su ensayo sobre el surrealismo: “El carácter destructivo de estas operaciones no es sino un primer paso; su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias, para que muestre al fin su verdadero rostro. «El ser ama ocultarse»: la poesía se propone hacerlo reaparecer”<sup>23</sup>.

Así, los personajes aprenden a mirar la realidad desde el arte, la inversión, lo inacabado, lo fragmentado... de tal manera que el *leitmotiv* de la novela es el chaleco de rombos de colores que porta Palinuro (centón, pastiche, herencia directa del traje de Arlequín en el que se convierte después Palinuro) que Mamá Clementina tejió a Palinuro y que se pone, por momentos, su primo Walter (en una suerte de movimiento que va de la sabiduría libresca de Walter a la más humana y festiva de Palinuro).

La pretendida unidad humana queda anulada; el hombre moderno adquiere conciencia de su imperfección, pero también de la belleza que radica en ella. Se trata, en *Palinuro*, de una “destrucción juguetona de la simetría”<sup>24</sup> donde resaltan las múltiples “imperfecciones” de la vida; en el siguiente caso, de Estefanía:

Lo peor es que las asimetrías de mi prima se desbordaban de su cuerpo para abarcarlo todo, porque sus días nunca eran iguales: tenía jueves malos y jueves buenos; días como los de Apollinaire, que estaban viudos, y viernes sangrantes y lentos de cortejos... Y tenía una oreja más perfumada, una mano más cariñosa, un brazo más ingrato y un clítoris más dulce (pp. 91-92).

<sup>23</sup> OCTAVIO PAZ, “El surrealismo”, en *El surrealismo*, ed. V. García de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, p. 39.

<sup>24</sup> KAYSER, *op. cit.*, p. 19.

De igual manera, se observan desintegraciones y deformaciones que se presentan sobre todo en *Palinuro* en el capítulo “Trabajos de amor perdidos” (título tomado de una comedia de Shakespeare) donde se narra el aborto del hijo de Palinuro y Estefanía; ante el aciago futuro que, suponen, le espera a su monstruoso hijo –dado que ellos son primos– optan por detener su gestación. Palinuro practica un aborto a Estefanía y el feto sale al mundo ya muerto y mutilado:

Y fue así como vino al mundo nuestro primer hijo, que nació como mueren los reyes y los santos: decapitado... Estefanía tuvo en su vientre muchas criaturas monstruosas: a la primera, le faltaba la cabeza; a la segunda, le faltaba la cabeza y un brazo; otra más no era sino un tronco con dos piernas; y por último, tuvo un hijo más sin cabeza, sin brazos, sin piernas y sin tronco (p. 431)<sup>25</sup>.

Más allá de una lectura que habla de la imposibilidad de la esperanza –individual e histórica– que puede apreciarse en el anterior ejemplo<sup>26</sup> destaca el profundo sentido plástico de la obra. Al respecto, destacan el arte surrealista, y evidentemente el grotesco, como intertextos de la novela. Ambas estéticas son coincidentes en tanto que postulan el desmembramiento de diferentes realidades para la construcción de otra. La deuda de Del Paso para con el arte surrealista ha sido destacada por él mismo y por algunos de sus críticos: “quizás la influencia más grande en *Palinuro* sea el surrealismo... no solamente la literatura surrealista sino incluso la pintura surrealista”<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> La deformación y fragmentación se da también desde el lenguaje, se es desde el nombre propio: Palinuro debe adquirir y descomponer su nombre: “Dije que se escribe con P de Palinuro, con A de Alinuro, L de Linuro, I de Inuro, N de Nuro, U de Uro, con R de Ro y O de O –dijo– y el pobre, con P de Palinuro, reprobó además las pnumerosas pruebas a que lo psometieron los psiquiatras” (p. 271).

<sup>26</sup> No debe olvidarse que aquí Fernando del Paso entabla un diálogo con su anterior novela, *José Trigo*. Ahí el personaje Eduviges, quien representa la fecundidad, y después de dos embarazos, queda sin hijos. Uno de los niños muere pequeño, el otro no alcanza a nacer; alegoría de la génesis trunca de diversos movimientos sociales que no pueden desarrollarse en México o que nacen muertos. El segundo niño muere a la par de la traición al movimiento ferrocarrilero.

<sup>27</sup> Jorge Ruffinelli, “Entrevista con Fernando del Paso”, *Vuelta*, 1979, núm. 37, p. 47, cit. por LILIA LETICIA GARCÍA PEÑA, *Intertextualidad e historia en “Palinuro de México”*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001, p. 35.

En *Palinuro*, el narrador hace referencia a la célebre definición poética que hace Lautréamont (la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de operaciones) de la siguiente manera: “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” (p. 227). Definición que García Peña enlaza con aquella surrealista de Max Ernst, “la explotación del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes”, y aun con el cubismo:

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. Puede decirse entonces que *Palinuro de México* hereda la estética del collage por dos vías: la cubista y la surrealista<sup>28</sup>.

De esta manera, en *Palinuro*, las mutilaciones y fragmentaciones, producto del choque y tensión de realidades incompatibles, se recomponen en la construcción artística grotesca que genera un efecto de “disharmony”: “The most consistently distinguished characteristic of the grotesque has been the fundamental element of disharmony, whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of disparates”<sup>29</sup>.

Esta mezcla de mundos heterogéneos, de realidades alternas, se observa en el mismo capítulo: ante la inminencia del hijo-monstruo, Palinuro y Estefanía construyen para él una realidad grotesca, a su medida:

Me propuse a partir de esa idea confeccionar los monstruos más bellos de la tierra... el Burropótamo, que cada vez que lanzaba uno de sus rebuznos estentóreos se caían todos los cocos de la isla; el Tigrefante, que despertaba la codicia de los cazadores porque su hermosísima piel equivalía a la de diecisiete tigres y medio de Bengala, y el Gatodrilo... (p. 426).

Y así, desfilan muñecas desmembradas para ser convertidas después en muñecas siamesas, Blancanieves con labio leporino o Cenicientas gordas (p. 427). Esta “disharmony”, este choque, crea un efecto ambivalente y trasciende el mero efecto estético entre dos realidades plásticas (bello/feo) para hacer una lectura

<sup>28</sup> GARCÍA PEÑA, *op. cit.*, pp. 35-36. Cf. V. GARCÍA DE LA CONCHA, *op. cit.*

<sup>29</sup> THOMSON, *op. cit.*, p. 20.

más profunda: la condición ambivalente del ser humano, pues en él se fusionan las contradicciones: bueno/malo, vida/muerte, espíritu/materia. La existencia humana no puede resumirse en una sola verdad, en un solo sexo o en una sola ideología, sino que debe revisarse en su complejidad y ambigüedad. En ese sentido, parece coincidir Del Paso con Connolly, cito de este último:

“Te queda poco tiempo, acuoso Palinuro. ¿En qué crees?” / “Creo en la verdad bifronte, en el Uno o el Otro y el Santo Ambos. Creo que si un aserto es verdad también tiene que serlo su contrario”... Para alcanzar la verdad bifronte tenemos que ser capaces de resolver todos nuestros dualismos, que percibir simultáneamente la vida como tragedia y comedia, que ver el lado mental de lo físico y viceversa<sup>30</sup>.

Desde dicha cita puede verse el sentimiento tragicómico de la vida, entre el horror y la risa, que otorga Del Paso a su obra y que se percibe en las múltiples dualidades de la obra: el desdoblamiento de Palinuro (Palinuro I estudiante, prudente, enamorado; Palinuro II, borracho, concupiscente y atrevido); la condición de Estefanía, a un tiempo excelsa y perversa, hermosa e imperfecta; la mancuerna Molkas-Fabricio, respectivamente Dionisio y Apolo; la hemiplejía de Don Próspero cuyo rostro trasluce la mitad alegre y la mitad triste de la vida, ambigüedad, en fin, que se resume en las siguientes palabras de Walter:

A veces pienso, como Schopenhauer, que éste es el peor de los mundos posibles, y lo que es más, que cada día se vuelve peor. Pero comencé a orinar... y cuando al fin acabé de orinar fue tal el alivio que sentí, que pensé que quizás Leibniz tenía razón y éste es, después de todo, el mejor de los mundos posibles (p. 656).

Y el cuerpo como elemental indicador de dichas dualidades, ancla que ata al hombre al placer y a la enfermedad pero que también lo eleva al éxtasis y le permite anhelar la trascendencia. En efecto, *Palinuro de México* es una novela sobre el cuerpo y el placer y múltiples veces se destaca el aspecto renovador de la parte inferior corporal, caso del capítulo “El ojo universal” donde la Verdad absoluta, el conocimiento oficial, es degradado, pero también redimensionado, desde la inversión carnavalesca<sup>31</sup>: Pali-

<sup>30</sup> CONNOLLY, *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>31</sup> Según la teoría de MIJAIL BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trads. J. Forcat y C. Conroy, Alianza, Madrid, 1998.

nuro II (desdoblado) se traga en una borrachera el ojo de vidrio del general que se le queda atorado en el ano; Palinuro I se da a la tarea de sacárselo y de depositarlo en un vaso de tequila: “Juraría que ha cambiado de expresión –me dijo–. Nos contempla con una misericordia infinita. ¿Sabes por qué?... Sencillamente porque está borracho perdido” (p. 134)<sup>32</sup>.

Sin embargo, en el total de la novela, el sentido renovador, la “fuerza regeneradora” del grotesco bajtiniano, de donde se excluye el temor y “la alegría lo invade todo”<sup>33</sup> forma sólo una parte de la discusión. No existe en *Palinuro* una liberación absoluta, sino un sentimiento de perplejidad causado por el sentido ambivalente de la vida, puesto que también en el cuerpo habitan innumerables dolores y descomposiciones. Todo esto se observa en la novela: el cuerpo deseante, satisfecho, renaciente... y enfermo, deformado y sufriente<sup>34</sup>. En la novela no hay esperanza desde el cuerpo; Del Paso insiste en la posición de no futuro que se deriva del aborto del hijo de Palinuro y Estefanía; si existe la trascendencia, ésta se da desde el arte.

De tal manera, si se extiende la definición del grotesco a la existencia humana, puede afirmarse que ésta, por su ambivalencia, es grotesca; y el ser humano, receptáculo donde confluyen todas las dualidades (la más evidente, anhelar, desde el cuerpo finito, la trascendencia del alma) es un ser grotesco y, por lo tanto, fascinante. Los polos quedan definidos, en la novela, por Walter, el erudito, objetivo, inactivo, que termina sumido en la desesperanza (“También mis ilusiones murieron en Londres”

<sup>32</sup> Además de “El ojo universal” otros capítulos de *Palinuro* tienen una esencia renovadora: “Más confesiones: la buena y la mala leche de Molkas”, “La Priapiada” y “La Cofradía del Pedo Flamígero”, donde se abusa de escatologías, inversiones, dobles sentidos, juegos visuales y verbales. Bajtín destaca como parte esencial del grotesco, y en eso coincide con Kayser y con Thomson, la risa y la movilidad: “el verdadero grotesco no es estático en absoluto: se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia” y la ambivalencia: “sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento” (BAJTÍN, *op. cit.*, p. 52). Sin embargo, su teoría excluye el polo de lo horrible y desesperanzador que, considero, es fundamental para entender una estética tan compleja como la del grotesco.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>34</sup> Probablemente el énfasis en el cuerpo provenga también del diálogo con Connolly, quien subraya la relación entre cuerpo y pensamiento: “Pascal y Leopardi... nos deprimen y asustan porque fueron enfermos, casi deformes, y así su deformidad hace en gran parte sospechoso su pesimismo” (CONNOLLY, *op. cit.*, p. 42).

[p. 686] afirma en su última aparición en la novela) y Palinuro, quien sin ser el parangón de la acción o el idealismo, quien participa en el movimiento estudiantil “por casualidad”, desde sus precarias capacidades humanas, se ofrenda y se convierte en símbolo, logrando la trascendencia.

Si el héroe de Connolly desprecia el éxito y decide fracasar y después suplicar por un poco de memoria, en el caso del escritor mexicano el fracaso histórico de Palinuro se traduce en esperanza desde el mito. Este Palinuro, también, se aleja de aquel soslayado por Virgilio: ese Palinuro, víctima de la fuerza divina (¿qué mortal puede luchar contra la furia de los dioses?) cae al final, derrotado, dormido... éste sueña y construye la memoria colectiva<sup>35</sup>. Así, el terrible final de la novela de Del Paso, donde el golpeado Palinuro llega a su edificio a morir, adquiere tintes tranquilizadores. Durante la agonía a la que me referí páginas atrás Palinuro se convierte en portavoz de la conciencia colectiva del movimiento estudiantil, su muerte no es en vano: la tarea es despertar y no olvidar. Constantemente afirma Palinuro: “¡Se trata de no olvidar, eso es todo! Quiero alargar esta humillación y estos dolores por horas, por días si es necesario, para no olvidarlos nunca...” (p. 720); “Nadie se despierta en este pinche país” (p. 725) y “El pueblo, ya te dije, estaba dormido. ¡Por eso encendimos las luces y tocamos las campanas! ¡Únete, Pueblo, Únete, Pueblo!” (p. 730).

El discurso de Palinuro se vuelve más vehemente conforme sube la escalera. En el piso superior encarna ya la lucha colectiva contra la opresión y desde el nosotros: “¡Nos cubrimos de gloria, hermano! ¡Y ellos se cubrieron de mierda para siempre!... ¡Fue la resurrección del sacrificio: nos arrancaron el corazón, hermano, y ya nunca más seremos los mismos!” (p. 783).

Es la antigua lucha de México y de Latinoamérica; Del Paso retoma símbolos y líderes históricos: “Lo que más siento, hermano, es la muerte tricolor de mi bandera, el que mi bandera haya sido planchada por los tanques. Y también que una gran fotografía del Che... ¿me perdonarás que hable de mi bandera y del Che al mismo tiempo, hermano?” (*id.*).

Ya al final de su discurso, a punto de morir, destacan la estrella del Che y sus manos (significativamente esperanza y fuerza y unión colectivas) como símbolos perennes de la fecunda lucha,

<sup>35</sup> Sueño equivalente a idealismo: “Aprendí... que el mito de Palinuro era el símbolo del hombre... que se deja arrastrar por sus sueños, y a causa de ellos muere” (A. PONCE, art. cit., p. 75).

en lo absoluto fracasada: “Apenas me dio tiempo, hermano, antes del encontronazo final, de recoger sus manos y guardarlas bajo mi camisa... ¡Para que me refrescaran el pecho, hermano, inundado con un sudor sagrado!” (p. 784).

La metamorfosis de Palinuro se detiene momentáneamente, se inmoviliza en la cúspide del mito: “Palinuro levanta sus propias manos al cielo, en actitud de súplica, y *se queda inmóvil*” (*id.*; las cursivas son mías). Sin embargo, esta parálisis del personaje no significa que se detenga el proceso del hombre ni el de la historia, al contrario, con su inmolación se hará posible el comienzo del futuro.

Así, el Palinuro delpasiano trasciende las lecturas de Virgilio y Connolly: no sucumbe ante la rama mojada en las aguas del Leteo que le ofrece el dios del Sueño, aquí, a pesar de la furia del Estado, permanece despierto, construye la memoria histórica y hace un llamado a que México despierte. No debe, tampoco, suplicar porque una pequeña porción de tierra lleve su nombre después de una larga espera de cien años. Su sacrificio no es estéril, en su nombre se enciende la luz de la esperanza (“¡Cada estudiante muerto es una antorcha viva!”, p. 785) y adquiere el nombre de su país dándole sentido. Héroe y nación reconstruyen su identidad y se salvan. No es el Palinuro latino ni el Palinuro inglés, sino Palinuro *de México*.

El lado festivo y chusco que se encuentra en el capítulo “Palinuro en la escalera” es representado por los personajes de la novela disfrazados de personajes de la *commedia dell’arte*. Este tipo de representación se ha estudiado desde la perspectiva del grotesco (Möser, Wieland, Diderot<sup>36</sup>) precisamente porque en ella confluyen exageraciones, mundos fragmentados, disfraces con rasgos de animales (las máscaras de la *commedia* otorgan a los cuerpos humanos atributos de animales) y, sobre todo, porque para la comprensión de dicha *commedia* es fundamental el movimiento: “El carácter de la «comedia del arte» no debe determinarse a partir del texto sino sobre la base del estilo de la representación... del estilo del movimiento”<sup>37</sup>.

De tal manera, los personajes de Del Paso se disfrazan según los tipos que otorga dicha comedia: el propio Palinuro es Arlequín, Estefanía es Colombina y Walter es Pierrot, por citar

<sup>36</sup> Cf. KAYSER, *op. cit.*, pp. 41-44 y EMMA BARASCH, *The grotesque. A study in meanings*, Mouton, The Hague-Paris, 1971, pp. 144-151, libro que hace un excelente recuento de la historicidad del término grotesco.

<sup>37</sup> KAYSER, *op. cit.*, p. 43.

los más relevantes. La noche del 27 de agosto es narrada en dos planos, el de la fantasía y el de la realidad; al primero corresponde la fiesta y la risa, el mundo de la *commedia*, al segundo la represión estudiantil, el horror. Paulatinamente ambos mundos comienzan a mezclarse, como puede leerse en el siguiente ejemplo, donde se narra la golpiza que se propina a los estudiantes:

Del techo, colgado de una cuerda, baja Arlequín, disfrazado de piñata gorda, con su traje de rombos de papel de china. Entran Colombina y Pierrot en fila india, cada quien con una vela encendida (p. 733).

Acto seguido, el Capitano Maldito, quien simboliza la fuerza del Estado, golpea la piñata con un garrote:

Al fin, Arlequín revienta y se le sale todo el relleno: bombas Molotov, resorteras, piedras, palos, cohetes, más piedras y más palos. La cuerda revienta y Arlequín cae (p. 734).

*Palinuro* produce un efecto de estremecimiento<sup>38</sup> en el orden individual y en el histórico. La “aniquilación del orden histórico” a la que se refiere Kayser se puede ver en la novela en la reescritura del movimiento de 1968, el cual habla no del avance, ni siquiera de la inmovilidad de la historia de México, sino de su retroceso: el retorno a mecanismos represivos y dictatoriales que se supondría debían haber sido ya superados en una modernidad “evidente”: Olimpiadas, flamantes estadios y construcciones, cosmopolitismo.

Nuestra historia, la de México y la del Hombre, es inquietante: hemos sido despojados de nuestra identidad, nuestro mundo ha sido transformado:

deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes

<sup>38</sup> Efecto distintivo del grotesco: “Como sentimientos fundamentales... se hace notar la sorpresa. El estremecimiento y la congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo”. “El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo– se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones” (*ibid.*, pp. 32 y 40).



esenciales de lo grotesco, que en poesía, surge en una escena o en una imagen movida<sup>39</sup>.

Desde dicha definición pareciera que *Palinuro* está compuesto precisamente de una sucesión de “imágenes movidas”: se trata de nuestro mundo, pero al mismo tiempo éste ha dejado de serlo, con su inherente angustia: “En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida”<sup>40</sup>.

En la novela se asiste a la destrucción, juguetona y terrible, de las verdades absolutas. La sociedad mexicana, el Estado, la identidad nacional, se someten constantemente a procesos de deformación: “El asesino, según los testigos, tenía los ojos de un político, la nariz de un rico, la frente de un reaccionario, las orejas de un hijo de puta” (p. 778).

Ante esta destrucción constante, también hay un intento de reconstrucción: ésta sólo puede ser artística; de tal modo, *Palinuro* muere históricamente pero se incorpora al mundo del mito y el arte. Su resurrección corre a cargo del abuelo Francisco, quien lo afilia al mundo de la literatura, donde sobrevive como personaje de ficción.

El final de *Palinuro de México* resulta, en cierta medida, esperanzador, pero el total de la obra conserva su carácter ambivalente: el hombre está signado por la repetición de la historia, de la opresión del Estado, sumido en el horror de la vida misma, de la finitud del cuerpo, del imperio de la enfermedad; no obstante, el hombre habita también un mundo de belleza, y sólo al hombre le es dada la capacidad de crear, de reír, de amar y de tener esperanza.

*Palinuro*, personaje, conserva su ambivalencia por su carácter híbrido: “mitad hombre, mitad escultura”. *Palinuro*, novela, por su carácter intertextual: es el *Palinuro* de Virgilio y el de Connolly, pero es también un nuevo *Palinuro*; lo es, asimismo, desde el diálogo con la historia y el mito: es ambos, pero es, fundamentalmente, ficción. Es un libro que reescribe un hecho cruento de la historia de México pero es también un libro de amor y de belleza; de esperanza y desolación. Destrucción y reconstrucción grotesca de la mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo.

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

Universidad Autónoma del Estado de México

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 224-225.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 225.