

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES

LOS NARRADORES DE *PALINURO DE MÉXICO* DE
FERNANDO DEL PASO

PRESENTA

Lic. Nora Ivette Murguía Navarro

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA

Asesor: Dr. Óscar Mata Juárez.

Lectores: Dr. Leonardo Martínez Carrizales.
Dra. Carmen Álvarez Lobato.

Lo que nunca pudimos medir fue nuestro amor, porque era infinito.

Palinuro de México.

¿Qué morirá conmigo cuando yo muera,
qué forma patética o deleznable perderá el mundo?

¿La voz de Macedonio Fernández...

Borges, *El testigo*.

Ven a verte nacer.

Palinuro de México.

Agradecimientos.

A la planta académica de la UAM-A, por creer en mi proyecto, por mostrarme nuevas perspectivas y nuevos caminos para la crítica. Al doctor Óscar Mata por darme libertad al investigar. Al doctor Leonardo Martínez Carrizales, por su amable asesoría siempre iluminadora. A la doctora Carmen Álvarez Lobato por su trabajo inspirador.

A los amigos, ustedes saben quiénes son. Ayocuan, por la complicidad incluso en el silencio. Edgar, por la música, el café y los abrazos incómodos. Marco y Grecia, por mostrarme lo que es la fortaleza y la esperanza. Socorro, por los paseos nocturnos, que son una deuda impagable. Xavier, por el apoyo reparador. Yeye por las risas retoñadoras, Fer por la amistad. Gracias infinitas.

A Mauricio y Victoria que me ayudaron a volver a creer en mí. Yo creo en ustedes.

A la señora Teresita, por los inagotables mimos inmerecidos. Al señor Fernando, por las charlas, los consejos y las sonrisas. Gracias por el extraordinario apoyo.

A mi familia. A Rubén, él no lo sabe aún, pero es un sol. A Erika, mi segunda madre y mi primer hermana. A Arely, mi prima-hermana. A la abuelita Jovita: te re-creo cada día. Con ellas, siempre es la fiesta del jardín por las tardes.

A mamá, gracias a ti soy una mujer libre: mi ejemplo, mi amiga.

A Manu, tú unes mis fragmentos. Por tu libertad unida a la mía.

*“Te he querido toda mi vida. Antes de conocerte, te adiviné.
No hubo sorpresa alguna cuando te hallé.”*

El narrador inestable en *Palinuro de México* de Fernando del Paso.

Introducción.....	1
1. Fernando del Paso: itinerario de un intelectual-crítico.....	5
2. Las novelas delpasianas y los valores estéticos.....	20
2.1 El síndrome de la espera.....	22
2.2 <i>Palinuro de México</i> y la crítica académica.....	32
3. Los narradores de <i>Palinuro de México</i> : un problema teórico.	44
a) <i>Palinuro</i> o la pluralidad del alma individual.....	53
1. Memoria e imaginación: la infancia.....	55
2. La vida fuera de la vieja casona.....	60
2.1 El estudiante de medicina o el encuentro consigo mismo.....	60
2.2 Las aventuras de los tres amigos o el encuentro con el mundo.....	66
2.3 La vida en el cuarto de Santo Domingo.	69
2.4 La publicidad y el centro psiquiátrico.	72
b) Walter: a través del espejo narrativo.	
1. Walter visto por el otro.....	77
2. Walter por el mismo.....	82
c) Los otros: La pasión de narrar.....	89
4 Conclusiones.....	102
5 Bibliografía.....	113

Introducción

Aunque últimamente las obras de Fernando del Paso pasan por un proceso de revaloración, pocas veces antes de los reconocimientos por su cumpleaños 80 había escuchado del autor y, en realidad, las pocas referencias que tenía eran sobre una de sus novelas: *Noticias del imperio*. Sin embargo, me aventuré en el universo del *Palinuro de México*, lectura desafiante no sólo por su dimensión, que exige una lectura maratónica —yo misma creí que jamás podría terminar de leerla—, sino también porque demanda una participación activa del lector, al mismo tiempo que pide una rendición total a sus normas. Cuando terminé la lectura, esta experiencia, novedosa para mí, me dejó muchas preguntas y todas ellas giraban alrededor de la fluctuante voz narrativa.

Con la intención de entender las diversas aristas de la novela, me acerqué a la crítica que de ella se ha realizado y para mi sorpresa ésta no es muy profunda en la vinculación de la voz narrativa con la estructura de la novela. Algún bosquejo superficial de los actores narrativos arrojó pocas luces a mis preguntas, pero no había una clara explicación del qué significan las diversas voces en el cuerpo de la novela. De hecho, la estructura de la obra es uno de los temas menos tocados por la crítica, más bien gira en torno a la veta autobiográfica o a la vinculación con las otras novelas del autor y su particular estilo narrativo.

Así, mi investigación tiene como tema la voz narrativa inestable presente en la novela vinculada a la estructura narrativa. Las preguntas a las que trata de responder son: ¿por qué el texto está organizado de esta manera? ¿a qué se debe la presencia de tantas fluctuaciones y cambios en la voz narrativa? Estos cambios, ¿tienen algún sentido

específico en la novela o se trata de un experimento literario sólo por el afán de experimentar?

Sin embargo, ya que toda producción artística y discursiva está situada en un tiempo y un espacio determinados, primero era necesario llevar a cabo la tarea de situar la novela, pero el proceso me rebeló dos hechos que hasta el momento no había tenido en cuenta. Aunque ambos están correlacionados, me percaté primero que, situar a la novela en su contexto literario, significaba hacer el recuento de un momento tenso en la tradición literaria mexicana muy específico: el momento de la experimentación técnica a mediados del siglo XX, especialmente durante las décadas de 1960-1970. Recrear la circunstancia en que la novela está situada significó recrear la tensión imperante en los valores estéticos del momento, es decir, la pugna entre el realismo nacionalista y la experimentación cosmopolita.

Dicha tensión va más allá de los valores estéticos, se trata de un choque entre las que habían sido las cosmovisiones y los valores de una nación que estaba en el proceso de cambio, de una nación que había sido primordialmente rural y daba el paso a ser industrializada y moderna, lo que requería de la actualización de los viejos productos y la creación de nuevas instituciones. La necesidad de modernización conllevó a un cambio en la sensibilidad del México moderno y con ello, la figura del escritor y del intelectual y su papel en la sociedad se transformó en una conciencia crítica. Esta conciencia del nuevo escritor y del intelectual permeó sus producciones artísticas y discursivas caracterizándolas como obras experimentales y retadoras que renovarían la tradición literaria que todavía tenía ecos del siglo XIX y estaba estrechamente vinculado al movimiento revolucionario de 1910.

Esta fue la segunda revelación: Fernando del Paso y su proyecto creador son parte de esta nueva forma de ser escritor e intelectual y de hacer literatura. Hubo la necesidad de caracterizar a esta figura del intelectual que forma parte de una nueva sensibilidad estética, por lo que configura su obra artística bajo una conciencia crítica, experimental y esto significó la renovación de las letras mexicanas.

Se trata de tres hechos de acción recíproca que se modifican unos a otros y que, por cuestiones de sentido, se organizan en el trabajo de la siguiente manera: 1. La caracterización de del Paso y su proyecto creador como el nuevo intelectual crítico y cómo opera en su entorno, 2. La recreación de la tensión entre los valores estéticos vigentes (el realismo nacionalista) y la experimentación técnica. Finalmente, 3. El análisis de la técnica narrativa de la novela.

Iniciado el análisis de los narradores de la obra, me percaté de que no se trataba de un tema desafiante sólo para mí, también desde una perspectiva teórica es difícil catalogar una novela como *Palinuro de México*, pues pone en crisis las nociones de narrador y verosimilitud del relato. La perspectiva de las herramientas teóricas canónicas no fue suficiente para estudiar los narradores presentes en la novela, se necesitó de una perspectiva teórica que resignificara la figura del narrador. En la propuesta narratológica de Mieke Bal, el narrador es una subjetividad compuesta de lenguaje, por lo que no hay narrador enteramente confiable y completamente objetivo. Esta perspectiva sirvió de herramienta para estudiar las voces principales de *Palinuro de México*, caracterizarlas y separar unas de otras para, finalmente, identificarlas.

Al inicio de la investigación tenía la hipótesis de que, en el fondo sólo había un narrador que permeaba toda la novela, mas, en el proceso me di cuenta de que había más de una voz importante que marca la organización de la misma. Sin embargo, logré caracterizar

cada una de estas voces e identificarlas. Además, al inicio, la tesis que se enuncia en la novela de “La pluralidad del alma individual” era un centro de significación para mi trabajo, pero después me percaté de que no es necesario convertirlo en un concepto teórico, sino que es parte de la estructura de la novela.

Me resultó importante ubicar *Palinuro de México* en un momento sumamente específico para que después sea más fácil situarlo dentro de la literatura mexicana de manera clara. Recalcar los momentos de tensión entre los valores estéticos de un momento y otro, significó para mí, entender el devenir de nuestra sensibilidad literaria en el siglo XX.

1. Fernando del Paso: Itinerario de un intelectual crítico.

La relación de un autor con su obra es compleja y difícil de analizar, aunque ésta carezca de ánimos autobiográficos —al igual que la investigación—, la manera en que un autor caracteriza su obra, reflexiona sobre su quehacer y la literatura en general, repercute en la obra en sí misma. Al mismo tiempo, la obra tiene un efecto en las consideraciones del autor, es una relación fluctuante y recíproca que tiene un tercer factor: el público lector. Dentro del público lector hay no sólo lectores, sino también escritores, críticos, periodistas, editores, etcétera. Estos múltiples lectores reciben, critican y retroalimentan la obra y al autor mismo, conformando una serie de relaciones siempre en movimiento.

Ahora bien, dichas relaciones constituyen lo que Pierre Bourdieu denominó como *campo intelectual*: “El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura en un momento dado en el tiempo.”¹ Pero, para que este campo intelectual exista y pueda ser estudiado como tal, se necesita una condición primordial: la autonomía relativa de dicho campo respecto a cualquier otra institución que lo obligue a seguir un programa establecido, sólo así, el campo intelectual —y el cultural— puede crear y regirse por sus propias normas y fuerzas.

[...] la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales [...] y colocadas en situación de competencia por legitimidad cultural.²

¹ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montessor Jungla Simbólica, Buenos Aires, 2002, p. 9.

² *Ibid*, p. 10.

De esta manera, el productor de una obra se constituye como un actor de este campo, cuyas relaciones dependen del posicionamiento respecto al campo intelectual. El autor de una producción intelectual —en nuestro caso específico, una obra literaria— está condicionado por dicho lugar desde el que articula sus actos creativos, es decir, está situado dentro un sistema de fuerzas del que también es partícipe. Esta condición de ente situado determina sus actos creativos, los cuales constituyen un *proyecto creador*³ que responde —ya sea para consentir o para disentir— al campo intelectual.

Así, analizar al autor a partir de su trayectoria y situación en el campo intelectual y su participación en las fuerzas que lo componen es, en cierto modo, ahondar en el hecho de que la obra del mismo, no debe ser vista como un acto aislado de cualquier intención fuera de la artística y desprovisto de una dimensión más allá de lo textual, sino como una interacción con sus iguales. La producción de un productor artístico se convierte en la plataforma que sitúa al sujeto dentro de una comunidad de productores artísticos. Despojar a una obra de dicha dimensión en la que participa de esta serie de relaciones entre autor-productores-lectores-críticos profesionales-editores, es despojarla de la primera vida que tuvo: aquella en la que provocó algo entre sus contemporáneos, en la que incitó sus primeras preguntas y respuestas.

Ahora bien, Fernando del Paso pertenece a lo que la crítica literaria ha llamado *La generación del medio siglo*, sin embargo, dicha categoría carece de rigor y precisión, además, no logra dimensionar las redes existentes en un momento específico, sino que se limita a encontrar similitudes entre contemporáneos. Por lo que, pensaremos en la figura de

³ *Ibid*, p. 12.

Fernando del Paso no como perteneciente a una generación⁴, sino como un productor de obras literarias situado en un campo intelectual cuyos procesos de legitimación y creación son sumamente específicos.

La llamada *generación del medio siglo*, vista desde su campo cultural no es sino un posicionamiento en el campo cultural y una organización específica. La caracterización de dicho campo cultural y el posicionamiento del autor respecto a éste es un movimiento recíproco en el que uno afecta al otro, modificándolo e identificándolo. Así, la biografía intelectual del autor que nos atañe tenderá a revelar no sólo su posicionamiento en el campo, sino también el funcionamiento del campo mismo: los mecanismos de legitimación y los procesos que caracterizaron una forma de organizar un campo determinado.

Así, lo primero que hay que señalar es que Fernando del Paso (1935) creció en la ciudad de México, lugar en convulsión porque se encontraba en medio de un plan modernizador, en el que la gran urbe tomaba un lugar preponderante. En la ciudad se concentran los centros de la vida pública: los comercios, la industria, el poder político; los centros del saber: la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Nacional Preparatoria, la Academia de la Lengua, El Colegio Nacional, el Palacio de Bellas Artes y las librerías más importantes, así como también las editoriales. La llegada en 1939 de miles de españoles refugiados y su colaboración e inclusión en la vida mexicana dio como resultado la creación de La Casa de España bajo la dirección de Alfonso Reyes y que, en

⁴ Ya numerosos críticos han discutido acerca de lo impreciso y poco preciso de la herramienta de las generaciones. ¿Cómo realizar un partaguas objetivo? ¿Cómo justificar dicha inclusión y exclusión? ¿a partir de cuándo se contabilizan los supuestos quince años que componen una generación y la otra? Véase, por ejemplo, E. Inman Fox, “El concepto de la «generación de 1898» y la historiografía literaria.”, Northwestern University, Biblioteca Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_089.pdf

En dicho artículo se analiza el uso del término de *generación* y las fluctuaciones en su uso por los diversos actores de la literatura española a partir del texto de Ortega y Gasset. O, bien, piénsese en la problematización del término llevado a cabo por Guillermo de Torre.

1940 se convirtió en El Colegio de México, bajo la tutela de Daniel Cosío Villegas, quien más tarde daría impulso a la editorial de nueva creación, el Fondo de Cultura Económica.

De esta manera, accediendo a una educación media superior, del Paso ingresa a la preparatoria en 1951, pero la abandona después de un corto periodo y reingresa en 1957. Poco después intentó una carrera en medicina que abandonó debido a la aversión del escritor hacia la sangre, para después aspirar a una carrera en economía de la que, sólo estudió por un corto tiempo para, posteriormente, trabajar en agencias de publicidad. Mientras trabaja en publicidad, conoce al español residente en México, José de la Colina y al colombiano Antonio Montaña, quienes lo introducen formalmente a la literatura con la lectura de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. Es el inicio de una carrera literaria que comienza con la publicación en 1958 de *Sonetos de lo diario*, luego de que mandara el manuscrito al Centro Mexicano de Escritores y, aunque no ganó la beca, Juan José Arreola publicó el poemario en la colección de los *Cuadernos del Unicornio*.

Para este momento, Arreola ya era un narrador consolidado, un editor reconocido y un maestro admirado, impartía talleres de escritura en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en su casa, en donde se reunían los jóvenes a recibir lecciones sobre el oficio escritural. En ellos, Arreola realizaba un trabajo editorial para formar a las generaciones de jóvenes escritores, les daba recomendaciones, realizaba correcciones y opiniones; si encontraba algo que juzgara de valor, los editaba, publicaba e introducía en el campo literario de la época, construyendo un círculo de camaradería, pero también un imaginario en común. Se convirtió en el maestro de los jóvenes escritores y sus talleres en la antesala al mundillo literario para las nuevas generaciones de escritores.

Así, inició lo que se convertiría en una tradición en las letras mexicanas que, incluso hoy sigue vigente, en la que un intelectual ya posicionado en el campo intelectual y con

cierta autoridad moral, promueve nuevos valores estéticos y nuevos sujetos productores. De los trabajos realizados en los Talleres Literarios que se llevaban a cabo en la casa de Arreola, resultó la revista *Méster* cuya impronta en sus 12 números era la de publicar los primeros textos de los jóvenes de ese momento, incluyendo escritos de Elsa Cross, José Agustín y José Carlos Becerra, entre otros.⁵

Esto conlleva la creación de un nuevo proceso que los escritores llevan a cabo para publicar y un nuevo posicionamiento del trabajo escritural, pues el oficio escritural comienza a tener nuevas plataformas de acción que necesariamente modifican la relación del intelectual con su proyecto creador, es decir, que estamos ante la creación de una conciencia creativa diferente. Entre estas nuevas plataformas del intelectual y su quehacer creativo, además de los talleres de Arreola, se crean otras instituciones que funcionan de la misma manera:

Entre las instituciones más destacadas en este sentido, figura el Centro Mexicano de Escritores. Fundado en 1951, por iniciativa de la escritora norteamericana Margaret Shedd, tendría como objetivo fundamental estimular la creación literaria de los escritores jóvenes a través de incentivos económicos y su *modus operandi* consistiría en reuniones semanales en las que los becarios leerían y discutirían colectivamente sus trabajos.⁶

Numerosos escritores han sido beneficiarios del programa del Centro Mexicano de Escritores, entre ellos: Jorge Ibarguengoitia, Carlos Monsiváis, Inés Arredondo, José Emilio Pacheco. Fernando del Paso también fue becario en el periodo de 1964-1965 en el

⁵ Óscar Mata, “*Méster* (1964-1967) Revista del taller literario de Juan José Arreola”, *Tema y variaciones de literatura*, num. 25, (Jul.-2005), pp. 201-220. En este artículo el autor realiza un estudio sobre las obras, los autores y un índice de los números de la revista que fue tan significativa para las jóvenes promesas de la literatura mexicana de los años 60.

⁶ Armando Pereira, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, vol. 6, num. 1, 1995, p. 202. Esta dinámica se practicó en el siglo XIX formando las famosas asociaciones literarias en donde un grupo de jóvenes se reunían alrededor de alguien con más experiencia y entre todos leían y criticaban sus textos. Una de las grandes diferencias es que las decimonónicas estaban creando la literatura nacional y los escritores de los sesentas experimentaban nuevos derroteros estéticos.

que su primera novela *José Trigo* (1966) vio el fin de su creación para ser publicada al año siguiente bajo el sello de la editorial Siglo XXI. Dicha novela no sólo obtuvo la ayuda de Juan José Arreola, sino también la de Juan Rulfo, conjuntando así a los dos maestros de las nuevas generaciones.⁷ Este tipo de instituciones en el que hay un apoyo monetario al creador propician la independencia del escritor; quien ya no sólo tiene un espacio propicio y hermético en el que puede dedicarse por completo a su proyecto creativo, ahora también puede obtener una independencia económica que lo exime de cumplir cualquier otra tarea ajena a su proyecto creador.

Esta nueva posición del intelectual contrasta con los intelectuales de generaciones pasadas, el ejemplo paradigmático son Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet, intelectuales de envergadura, que debían conciliar el trabajo en un proyecto creador con el trabajo diplomático y político. O el caso del maestro de la generación de del Paso, Arreola quien, como ya vimos, al mismo tiempo era escritor, maestro y editor y, por supuesto, la figura de Octavio Paz que continuó con la tradición del intelectual-escritor-diplomático. Cada uno de estos proyectos obedece a un campo en constante cambio, pero con un funcionamiento específico para cada caso.

La primera diferencia entre los antiguos intelectuales y los nuevos, cuyo campo corresponde al de Fernando del Paso, entonces, es la de ser una generación de egresados de carreras profesionales que no fueron cooptados para realizar trabajos burocráticos/estatales. Además, dichas carreras profesionales son de lo más variadas: Ibarguengoitia fue ingeniero,

⁷ Será Juan Rulfo, ya consagrado como el escritor que modernizó las letras mexicanas, quien sirve de contacto entre del Paso y Arnaldo Orfila Reynal, fundador de la editorial Siglo XXI: “No bueno, no me acuerdo por qué llegó a oídos de Juan [Rulfo] que yo estaba escribiendo un libro [*José Trigo*]; un día nos reunimos con Orfila Reynal, antes de que lo corrieran despiadada y vergonzosamente del Fondo de Cultura Económica, y me dieron una beca.” Carmen Álvarez Lobato, “«Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia.» Una conversación con Fernando del Paso”, *Literatura Mexicana*, vol. XXIV, no. 2, 2013, pp. 177-200.

José Carlos Becerra arquitecto, Carlos Fuentes se licenció en derecho y el mismo Fernando del Paso estudió economía, aunque nunca llegó a licenciarse. Por otro lado, cuentan con los ya mencionados talleres literarios en los que el trabajo sobre la producción era el trabajo cotidiano.

Además, se crea una red de escritores de respuesta inmediata en la que las producciones intelectuales se ven influenciadas unas por otras de manera más cercana, no sólo por los talleres, sino por las diversas revistas y los complementos culturales en los que las producciones se ponen en circulación, por ejemplo, *Revista Mexicana de Literatura* o *La Revista de la Universidad*, etcétera. No se trata de señalar una red de influencias, sino de la creación de un imaginario que se generaliza por medio de las nuevas plataformas y los nuevos mecanismos de legitimación de escritores.

Por fortuna, muchos de quienes fueron alumnos directos de Arreola rememorarán estos días una educación que fue más allá de la palabra, surtidero de ingenio y de empresas prácticas, como los talleres literarios o la edición independiente de autores entonces muy jóvenes, como Carlos Fuentes, Fernando del Paso, José Agustín, José Carlos Becerra, Beatriz Espejo, Eduardo Lizalde, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Tita Valencia, a través de *Los Presentes*, *los Cuadernos del Unicornio*, *Méster*. La nómina es impresionante, lo mismo que el cariño sostenido de tres generaciones de escritores, que tuvieron en Arreola algo más que una universidad: toda una literatura, que incluía desde la corrección de galeras hasta Marcel Schwob, pasando por el Siglo de Oro.⁸

Gracias a las nuevas plataformas de acción del intelectual, en las que el trabajo en el proyecto creador legitimaba por sí mismo la posición del intelectual, se interioriza y hace patente la intención de autonomía del escritor como ente social, un rechazo de la figura del escritor como servidor del Estado y también como educador. “Estos escritores adoptan, en consecuencia, una nueva identidad social: la del hombre de letras que junto con el

⁸ Christopher Domínguez Michael, “Arreola, mago del medio día”, *Letras libres*, num. 37, enero 2002.

desempeño de unas tareas literarias cada vez más complejas reclama para sí el derecho de desarrollar una agenda política de carácter crítico amparado en su patrimonio profesional.”⁹

Dicho patrimonio profesional no es otro que el de su creación y su discurso, el hombre de letras mexicano moderno exige ser reconocido como un *intelectual*, cuya opinión y quehacer crítico tienen un peso simbólico por sí mismos dentro de la sociedad que le permite alejarse de cualquier discurso ajeno a su patrimonio profesional: la escritura. Así, al mismo tiempo que produce una obra creadora, el nuevo intelectual surge como el crítico del Estado, como un actor que determinará la entrada definitiva de México a la modernidad.¹⁰

Dentro de estas nuevas plataformas y nuevos mecanismos de legitimación, la obra obtiene un nuevo énfasis: priva una libertad técnica, la experimentación de los géneros literarios, un particular desarrollo del cuento como género preferencial, libertad técnica — el monólogo interior, la polifonía, el estilo indirecto libre, son algunos de los recursos técnicos que se incorporan a la narrativa mexicana cuyos modelos son: John Doss Pasos, William Faulkner y James Joyce— y un especial interés por la urbe y la vida en ella. Así como un consciencia política-histórica del escritor como sujeto privilegiado que tiene, por un lado, libertad para emitir juicios y críticas y, por el otro, como el portavoz de la denuncia social, el ente con el poder de dar voz a quienes no la tienen. “Cierto o no el poder liberador en lo social de un ejercicio literario consciente de sí mismo, autorreflexivo, el hecho

⁹ Leonardo Martínez Carrizales, “La generación del Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, *Tema y variaciones de literatura*, num. 30, 2008, p. 36.

¹⁰ Este despertar crítico del intelectual respecto del Estado coincide con la progresiva separación del Estado de la sociedad civil, disociación cuya máxima expresión es la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968. Dicho momento obligará a los intelectuales a tomar una posición pública, al mismo tiempo que el campo intelectual se polariza en dos bandos: los que critican al estado y quienes lo apoyan o quienes no renuncian a sus cargos estatales.

indiscutible es que el objeto literario se hizo un artefacto cada vez más complejo que planteaba mayores exigencias a su lector.”¹¹

Sin embargo, dichas plataformas no sólo se limitan a organismos nacionales, sino que inicia el auge de las becas internacionales, con programas educativos que apoyan las artes y ciencias en América Latina y el Caribe, se trata de un medio en que los creadores y sus obras obtienen un impulso hacia el extranjero, como las becas de la Fundación Ford y la Guggenheim. Se trata de una plataforma que como parte de la red de fuerzas que conforman un campo intelectual, al mismo tiempo que remarca la independencia del intelectual respecto a aparatos ajenos a su proyecto creador, legitima su autoridad moral dentro del campo intelectual nacional.

En 1969 del Paso ganó la beca de la Fundación Ford y salió de México hacia la Universidad de Iowa para incorporarse al International Writing Program. Este fue el inicio de un largo autoexilio que, después de Iowa lo llevó a Inglaterra y Francia cuyo principal propósito fue el de alejarse del campo cultural mexicano después de la experiencia agri dulce que la recepción de *José Trigo* (1966) provocó: disputas sobre el valor estético y artístico de la novela y del talento escritural detrás de ella. No regresó a México sino hasta 1992. En 1971 ganó la beca Guggenheim y se mudó a Londres en donde escribió la titánica novela de *Palinuro de México*, al mismo tiempo que trabajaba como productor de programas de radio y locutor para la BBC.

En 1985 se trasladó a París al conseguir el trabajo de productor y periodista en la sección latinoamericana de Radio France Internationale. Cuando *Palinuro de México* se tradujo al francés; recibió el reconocimiento de la crítica francesa y el Premio al Mejor Libro Extranjero en Francia 1985, convirtiéndose en el primer mexicano galardonado con

¹¹ *Ibid*, p. 31.

dicho premio. “Hizo su ingreso al servicio exterior mexicano en junio de 1986, como consejero cultural, ascendió a agregado cultural en la Embajada de México en Francia”¹². En 1986 ganó el premio Radio Nacional de España al mejor programa en español de carácter literario por su “Carta a Juan Rulfo”.

La actitud crítica que gestó como productor intelectual se mantuvo durante su estadía en el extranjero en las colaboraciones periodísticas que enviaba a México para el diario *El Día* y la revista *Proceso*.¹³ En éstas, sobre todo en las segundas, destaca sus constantes análisis y críticas a las prácticas políticas —el suceso que agudiza esta actitud crítica es el conflicto de la Guerra de las Islas Malvinas— a la economía, al consumismo y la cultura occidental. Algunos de estos ensayos, en su mayoría producidos en Londres, profundizan sobre los nuevos procedimientos de mercantilización del intelectual y del artista en una sociedad consumista y mediática:

Pero su significado es más impresionante aún: cuando las instituciones que en más de un sentido pertenecen al Estado o al *establishment* —o a los dos— comienzan a interesarse y apoderarse de los fenómenos que tuvieron un origen en la crítica dirigida contra ellas mismas, la conclusión es que tales fenómenos han sido neutralizados y han dejado de ser una expresión de rebeldía.¹⁴

A pesar de estar en el extranjero, otra de las temáticas alrededor del cual giran algunas reflexiones, es sobre un posicionamiento de crítico latinoamericano que no olvida los problemas de América Latina, conformándolo como una “vocación de latinoamericano”¹⁵. Dicha vocación lo obliga a mirar críticamente los posicionamientos y la idiosincrasia

¹² Óscar Mata, *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala y el Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, 1991, p.19.

¹³ Véase, Fernando del Paso, *Obras III. Ensayo y obra periodística*, (introd.) Elizabeth Corral Peña, FCE, México.

¹⁴ *Ibid*, p. 161.

¹⁵ Véase, Elizabeth Corral Peña, “Estudio Introductorio”, *Ibid*, p. 21.

inglesa respecto a los problemas geopolíticos del mundo, en especial de Latinoamérica. Esta conciencia crítica crea una sensibilidad propia en la que el lenguaje español y la idiosincrasia mexicana son hilos conductores y distintivos del analista que construye una posición ética-moral a través del periodismo:

Sí, es muy cómodo, desde una mesa ante la cual hay una ventana, y tras la ventana unos árboles color verde estanque, y más allá de los árboles una ciudad bella y ajena y silenciosa, escribir una novela sobre un estudiante de medicina que muere en México en 1968. O escribir otra sobre la aventura imperial de Fernando Maximiliano de Habsburgo, y recibir becas y premios, y después venir aquí a proclamar una vocación continental, latinoamericana, sólo para regresar al exilio voluntario para seguir viviendo tan lejos de todo lo mío, en la impunidad, encerrado en una torre casi de marfil, y de las palabras, y para las palabras. Fue este sentimiento de culpa el que un día me decidió a usar esas palabras, el lenguaje [la patria grande], que el único o al menos el principal instrumento que tengo para conocer mi mundo y comunicarlo, de una manera más directa y eficaz, más sencilla, para denunciar la realidad. Comencé así a hacer periodismo, a escribir artículos en los que traté de aprovechar la experiencia que sólo un largo exilio podía darme y que era, es, una nueva perspectiva de la historia: la nuestra y la de Europa.¹⁶

Pero también hay un posicionamiento como ente productor de arte acechado por un mercado capitalista brutal que convierte la sensibilidad en un producto de compra-venta y a la actitud crítica en parte del *establishment*.¹⁷ Además, la crítica literaria especializada es adverso al arte al situarse entre la obra y el lector, ya que malversa o desvirtúa el sentido y significado del producto artístico, deshumanizándolo al grado en que el artista, es decir, lo humano en la obra pierde peso en la interpretación de la misma, lo que escandaliza a del Paso.¹⁸

Así, del Paso ya no sólo se coloca como un productor de obras literarias, sino como un intelectual cuyo proyecto creador es capaz de acercarse a otros discursos y analizar la

¹⁶ Fernando del Paso, "Mi patria chica, mi patria grande", *Proceso*, no. 301, 9-ago-1982, pp. 48-52. Discurso pronunciado al recibir el IV Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos por su novela *Palinuro de México* el 3 de agosto de 1982 en Caracas, Venezuela.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Fernando del Paso, "El Reino Hundido", *Ibid*, p. 158.

¹⁸ *Ibid*, "Magritte, o la búsqueda de un rostro", p. 196.

realidad latinoamericana, sin importar que se encuentre en el extranjero, manteniendo su presencia en el campo intelectual mexicano. Por ejemplo, en 1979, desde Londres, escribe para la *Revista de la Universidad*, el texto titulado “La imaginación al poder. El intelectual y sus medios.” Dicho texto es la inauguración de la colaboración columnística de Fernando del Paso en esta revista y es también un análisis breve del papel del intelectual en la sociedad moderna, caracteriza una concepción del intelectual, al mismo tiempo que realiza su propia incursión en este arquetipo.

Se trata de un llamamiento a todos los escritores jóvenes a renunciar a la idea del “escritor puro”, imposible en la América Latina de la segunda mitad del siglo XX, figura que no hace frente a la realidad inmediata en la que está situado sino que la niega o, realiza un acto de escapismo mediante el “arte puro”. Frente a esto, del Paso pronuncia que es el momento de que los escritores hagan frente a dicha realidad:

Pero no he venido aquí a hablar de política, sino a hacer una exhortación a todos aquellos escritores latinoamericanos, españoles o chicanos que se sientan comprometidos con la realidad de su pueblo o de su país -o de todo un continente, como es el caso particular de los latinoamericanos-, y que por lo mismo deseen y se atrevan a asumir un papel orientador, con todos los riesgos que implique para su prestigio...¹⁹

La dicotomía de escritor comprometido con las causas sociales y escritor puro es evidente aquí, el primero es sensible a las demandas de la sociedad civil, a sus problemáticas y, en este sentido, es el portavoz del pueblo; mientras que, el escritor puro niega la realidad inmediata para construir una obra estetizante que no retome la realidad social. Ahora bien, este papel orientador es, para del Paso lo que caracteriza al nuevo intelectual moderno: según su reflexión, el intelectual debe valerse de todos los medios posibles para orientar al pueblo, para hacerle llegar la educación de la que el escritor es el privilegiado portador.

¹⁹ Fernando del Paso, “La imaginación al poder. El intelectual y los medios”, *Revista de la Universidad de México*, no. 2 (oct. 1979), pp. 15-16, p. 15.

En la década de 1979, la televisión era el principal medio de comunicación masivo del que el intelectual moderno debía valerse, sin embargo, hace una crítica subrepticia a los intelectuales que han usado este poder masivo para entronizarse, para construirse un aura de sapiencia universal.

Cuando se habla del escritor o el "intelectual" en la televisión, suele imaginárselo -o suele imaginarse él mismo-, en una tribuna, solo, frente a las cámaras en el papel del conferencista que dialoga con el público -o monologa, mejor dicho, que da cátedra desde la pantalla. Cuando más, se le imagina dirigiendo mesas redondas o participando en ellas.²⁰

Sin embargo, propone una forma otra de ser intelectual, en la que la imaginación aporta un sentido de humildad, al mismo tiempo que hace posible la creación de un intelectual-reportero que comunica la realidad para el pueblo a través de la televisión. "Implicaría renunciar en lo posible a la idea del escritor frente a las cámaras, rodeado de gloria y sapiencia, y aceptar un papel más modesto, aunque no necesariamente menos importante: el papel de reportero, el papel, a veces, ya no de entrevistado, sino de entrevistador."²¹ El papel que su experiencia como publicista tiene es el de un analista de programas televisivos en los que, según su perspectiva, falta una visión más imaginativa que rompa las barreras de los medios de comunicación.

Este texto es iluminador sobre la postura crítica-creadora de Fernando del Paso, su trayectoria y su presencia y peso en el ámbito nacional de las letras: frente a los hechos represivos del 68, decidió autoexiliarse luego de ganar una beca en el extranjero, lo que afectó su visibilidad en las letras mexicanas. Su postura crítica y su militatismo lo llevó a

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 16. Esta idea del escritor-intelectual-reportero hace eco en la figura emblemática en Latinoamérica de José Martí en el que se conjuntan armónicamente la actividad creativa, el ánimo de crítica periodística al ámbito político y social y el activismo político en la realidad inmediata.

tomar actitudes que pocos de sus contemporáneos adoptaron, lo convierten en el espejo de su propio artículo, configurándose como el continuador de una tradición del intelectual difusor de la cultura. Se coloca pues, entre los escritores que se “atrev[e]n a asumir un papel orientador, con **todos los riesgos que implique para su prestigio**”²², como el desaparecer de la esfera pública nacional por un lapso de tiempo considerable.

Aunque sus obras son de un esteticismo extremo, en ellas subyace una crítica a las nociones asentadas por la sociedad mexicana como el lenguaje y la historia, al mismo tiempo que hace referencia a una realidad inmediata de la urbe, como los movimientos obreros y estudiantiles. Sin embargo, su peso en las letras mexicanas es el de un excelente narrador —homenajado y reconocido de manera general estos últimos años— mas, no el de un intelectual crítico-orientador-ciudadano responsable con su realidad inmediata.

De este modo, podemos caracterizarlo por sus preocupaciones estilísticas, por sus recursos retóricos, por las polémicas que estructuran su discurso como ente socialmente articulado en la bisagra histórico-cultural que fue la generación de medio siglo. En él, en su soporte creativo y su reflexión pública convive la caracterización del escritor a partir del medio siglo que, si bien, no tiene el renombre de Carlos Fuentes, sí alcanza un grado de la buscada independencia y autonomía de su actividad creativa respecto del Estado.

En 1992 regresó a México investido ya como el intelectual crítico de las tácticas de represión, normalización y violencia del Estado, de cualquier Estado, y como un escritor que aceptaba el reconocimiento público, no como un placer, sino como una obligación ética de responsabilizarse de las obras producidas: aceptar su lugar en el capital cultural. De este modo, hace explícita la relación entre el productor y su proyecto creativo:

²² *Ibid.*

La celebridad puede, entonces, no sólo ser legítima y legítimo el deseo de alcanzarla, sino también bienvenida, y hasta cierto punto, inevitable, como ocurre siempre que la obra de un artista es apreciada por un gran número de personas. Le corresponde al poeta sobrellevar su fama con elegancia y discreción, sin olvidar que los extremos se tocan: peca sin duda de gran arrogancia el que presume ser el más humilde de todos.

[...] En ocasiones anteriores, cuando he aceptado un reconocimiento, he afirmado, y hoy lo reitero, que cada vez que se premia a un artista, se deja de premiar a muchos otros que también lo merecen.²³

Así, asumió el cargo de director de la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad de Guadalajara lo que le ha permitido continuar con su obra literaria. Ha colaborado en numerosos suplementos y revistas culturales tanto nacionales como internacionales, como son *El día*, *La Jornada*, *Alfil*, *Casa de las Américas*, *Crisis*, *Diálogos*, *Eco*, *Plural*, *Proceso*, *Vuelta*, *L'80 Zeit Schrift für Literatur und Politik*, *Die Horen*, *Ord & Bild*, *México en la Cultura* y *La Cultura en México*.

El 5 de diciembre de 2013 fue distinguido con el doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Guadalajara y en abril de 2014 fue galardonado con el Premio Internacional Alfonso Reyes, el mismo día que cumplió 79 años. El siete de marzo de 2015 se le otorgó el Premio José Emilio Pacheco a la Excelencia Literaria, el cual se otorga en esta nueva edición de la Feria Internacional del Libro en el Estado de Yucatán (FILEY). El mismo año le fue concedido el Premio Cervantes por su trayectoria creativa.

Actualmente, su obra pasa por un proceso de revaloración, en el que se disipan las preguntas sobre el valor de sus obras y obtiene el reconocimiento público general del campo intelectual. Reediciones de su obra narrativa completa, las compilaciones de su ensayística y obra periodística y las diversas discusiones que se producen sobre su legado para las letras mexicanas por escritores jóvenes, como la producida por el sinaloense

²³ Fernando del Paso, "Yo soy un hombre de letras" en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, *Op. Cit.*, p. 1217-1218. Discurso de ingreso a El Colegio Nacional. México 12 febrero 1996.

Eduardo Antonio Parra, son los procesos por los que los valores estéticos de su obra son actualizados para las nuevas generaciones, quienes de esta forma pueden acercarse a las obras de un escritor vivo que logró darle un sesgo interesante a la literatura mexicana.

Capítulo 2

Las novelas delpasianas y los valores estéticos.

Como ya se trató de delinear, un productor de arte es un sujeto situado en un campo cultural determinado que circunscribe sus producciones a una sensibilidad circundante, ya sea para continuar o desafiar los valores estéticos vigentes: las producciones literarias son, además de un capital cultural, parte del posicionamiento del productor respecto a cierta tradición estética. Una producción literaria en un campo cultural es la representación de las tensiones en los valores estéticos siempre en movimiento dialéctico: rechaza algunos, reproduce y resignifica otros. Las reacciones sucedidas en un campo cultural determinado a propósito de un hecho literario manifiestan fielmente los choques entre tradiciones literarias.

Un corpus compuesto de reseñas, polémicas literarias, entrevistas, prólogos y antologías, aunados a la recuperación de las relaciones de una red de escritores, editores y periodistas, arrojan luz sobre el lugar que dicha obra —y, por ende, el productor— adquiere en una tradición literaria, así como también de las fluctuaciones en dicha tradición. Las obras de Fernando del Paso son parte de un campo cultural en transición: la tradición realista y rural entraba en tensión con una sensibilidad cosmopolita y moderna de los jóvenes escritores. Dicha tensión influyó en la constitución de las novelas delpasianas y, a partir de ella, fueron recibidas y valoradas. Se trata de tres momentos: primero un momento de suma expectación ante la que suponían sería la novela renovadora de las letras mexicanas —*José Trigo*, 1966—, seguido de una decepción lectora y, finalmente, lecturas menos apasionadas que interiorizan los valores estéticos de *José Trigo* y *Palinuro de México* (1977).

2.1 EL SÍNDROME DE LA ESPERA.

La nueva estabilidad económica y política experimentada durante la década de 1950 propició que la vida cultural mexicana tuviera un auge especialmente marcado. Se crearon revistas en las que los intelectuales podían discutir, reflexionar y dar a conocer sus opiniones al público, como la *Revista Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura*²⁴. Lo que conformó a los escritores no sólo como creadores de ficción, sino como figuras públicas con opiniones que cobraron un peso para la sociedad. Ya fueran opiniones sobre política, sobre la vida cultura, publicaciones o hechos internacionales, se conformó la identidad de un intelectual que debía actuar en todas las esferas de la vida.

La publicación y celebración de la novela de Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958)²⁵ muestra la aceptación y hambre por otro tipo de novelas en las que la fragmentación, la ciudad, la modernidad eran no sólo una preocupación estética, sino también una expectativa lectora. Así, al mismo tiempo que se configuraba un nuevo perfil de intelectual también el público lector se modificó: se volvió más crítico y ávido de nuevas expresiones, nuevos retos que nivelaran la imaginación con la estética en un mismo proyecto innovador y modernizador.

La región más transparente es un parteaguas en el campo cultural mexicano, se configura como uno de los más emblemáticos nuevos proyectos creativos: con influencias

²⁴ Esta revista tiene un papel especial como centro de reunión para los escritos de los autores de la generación, que más tarde son acusados de conformar una mafia literaria en la que el acaparamiento de los espacios para publicar tiene un tinte de exclusión hacia muchos otros ajenos al grupo. Fenómeno que el mismo Fernando del Paso difunde: “Es que en mis tiempos la literatura estaba dirigida por una especie de mafia. Existía *México en la Cultura*; la revista *Diálogos*, de El Colegio de México; la *Revista de la Universidad* y la *Revista de Bellas Artes* y párele de contar. Todo estaba dominado por unas cuantas personas, muy valiosas sí, pero era difícil publicar.” Carmen Álvarez Lobato, *Op. Cit.*, p. 200.

²⁵ Publicada por primera vez en el Fondo de Cultura Económica.

de la narrativa norteamericana, sobre todo de John Doss Passos, alejada del realismo decimonónico, autorreflexiva y con una multiplicidad de voces que configuran el lenguaje caleidoscópico propio de la ciudad, se convierte en el paradigma de la nueva expresión moderna mexicana. Además, por primera vez, la protagonista es la ciudad de México, sin adjetivos²⁶, representada por alguien que residía en ella y cuya vivencia era diferente a la experiencia de sus antecesores.

Al mismo tiempo, en 1965, al salir Arnaldo Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica, fundó una nueva editorial: Siglo XXI cuya impronta era la de ser la casa editorial de nuevos escritores cuyos proyectos escriturales desafiaran las convenciones. A través de Rulfo, Orfila Reynal pidió expresamente en una carta del 26 de abril de 1966 informes sobre la novela inédita de Fernando del Paso para ser publicada en su nuevo sello editorial:

Mi querido amigo:

Le pedí a Juan Rulfo le expresara a usted que tenía interés en comunicarme aunque fuera por teléfono, para que me diera alguna información más precisa sobre la marcha de su trabajo.

En efecto, como ajustando los planes de publicaciones para los meses inmediatos y como sé que usted tenía un especial interés en publicar su novela en una fecha determinada, me interesaría que conversáramos sobre sus planes para también poder darle yo alguna seguridad a ese respecto.

Espero pues que pueda llamarme entre 9 a.m. y 15 p.m. al 23-75-04

Quedo aquí su afmo. amigo

ARNALDO ORFILA REYNAL²⁷

²⁶ En obras anteriores la ciudad era vista como el lugar de perdición y depravación de los jóvenes o como un monstruo que devoraba a cualquiera que se adentrara en ella.

²⁷ José Juan de Ávila, “*José Trigo: medio siglo de un clásico*”, *Confabulario. Segunda época*, (16-Julio), 2016. Dichas cartas hasta ahora inéditas y las que aún permanecen en la obscuridad son un interesante corpus para investigaciones futuras, pues en ellas se puede rastrear una red de autores y editores cuya colaboración constituye una serie de valores estéticos constantes en sus proyectos creativos.

Este hecho aumentó la expectativa lectora: una nueva editorial, a cargo de Orfila Reynal²⁸, quien había sido la cabeza del FCE apoyando proyectos críticos y novedosos y ayudando con esto a renovar las letras mexicanas, pedía la primera novela de un escritor poco conocido, debía tratarse de una novela con algo especial. En 1966, Siglo XXI estrena su colección de literatura con la primera novela de un escritor novel: *José Trigo* de Fernando del Paso. Además, el manuscrito de dicha novela fue ganador de la beca del Centro de Escritores Mexicanos en 1965 y contó con el aval de Juan José Arreola y Juan Rulfo.

Dado que las figuras de Arreola y Rulfo ya se habían agenciado un halo de misticismo literario, el hecho de que la nueva novela publicada por Siglo XXI contara con su respaldo, despertó las expectativas modernizadoras de los lectores. Por si esto fuera poco, la editorial llevó a cabo una amplia promoción mercadotécnica que pretendía presentar la novela, pero que, de alguna manera, condicionó la recepción de la misma. Entre las estrategias de promoción se dieron entrevistas, se publicaron reseñas y comentarios a una novela de la que sólo se conocía un adelanto, pero que aún no estaba disponible en el mercado. Entre las entrevistas realizadas, sobresale la realizada por Juan Carvajal en el suplemento *La Cultura en México*²⁹ fue una de las principales condicionantes para la recepción de *José Trigo* y “Tanto los avales como la entrevista

²⁸ Arnaldo Orfila Reynal fue echado del FCE por orden del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, debido a la publicación de *Los hijos de Sánchez* de Óscar Lewis por ser un libro que el discurso oficial consideraba que denigraba al mexicano. Se trata de un estudio sobre la pobreza en las grandes urbes, en específico en la Ciudad de México, durante el proceso de modernización. Junto a él, se retiraron de FCE una red de escritores que nutrirían al sello Siglo XXI: Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Octavio Paz y muchos otros ya conocidos en el campo cultural y otros noveles. Véase Carlos Fuentes, “Cien años de Orfila Reynal”, *El País*, (16-ene-1998).

²⁹ Alejandro Toledo refiere que esta entrevista salió a la luz el 8 de junio de 1966 en *El impero de las voces*, Era/UNAM, México, 1997, pp. 22-26.

dieron pie al síndrome de la espera.”³⁰ Dicho síndrome de la espera radica en la esperanza exacerbada de que la nueva novela de del Paso cumpliría al pie de la letra todas las expectativas lectoras del público más crítico y consciente del hecho literario.

Esto se debe a que, en estas declaraciones condicionantes, se hablaba de que *José Trigo* sería una obra propia de un genio, que se trataba del *Ulises* mexicano. Sin tener un soporte manifiesto, es decir, la novela completa, la crítica del momento de la publicación tuvo su asidero en dichas afirmaciones, por lo que, cuando la novela finalmente se imprimió, muchas de las declaraciones jugaron en contra de la novela. Se crearon lugares comunes, las expectativas fueron defraudadas o mal satisfechas debido al gran interés que se había despertado³¹ y sólo con el paso del tiempo y las lecturas más concienzudas, despojadas de prejuicios, se esfumarían dichos prejuicios de la novela³².

Un recuento escueto pero profundo de las lecturas hechas a *José Trigo* nos servirán para demostrar el cambio en la opinión pública sobre las novelas de Fernando del Paso, fenómeno que, en cierto modo, se repitió con la segunda novela *Palinuro de México* de 1977. El recuento que a continuación se presentará en forma de “momentos críticos” ayudará a condensar y entender el curso que tenían las lecturas y críticas alrededor, más que de una obra, de un experimento narrativo.

³⁰ Miguel G. Rodríguez Lozano, *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, México, 1997, p. 21.

³¹ Estoy en desacuerdo con Alejandro Toledo que habla de una especie de ensañamiento personal en contra del escritor por parte de los críticos. Para mí, se trata de una crítica reveladora de las circunstancias en las que fue escrita y, por lo tanto, de la forma en que *José Trigo* fue recibido.

³² Sin embargo, la tensa situación en la que quedó el escritor luego de las disputas lo llevó a buscar el aislamiento del campo cultural mexicano a través de un largo autoexilio.

Según Miguel G. Rodríguez Lozano³³, hasta 1991 existen cinco etapas en la crítica sobre *José Trigo*, organiza las perspectivas críticas en un orden cronológico que evidencia el cambio paulatino en la crítica. El primer momento crítico, para Rodríguez Lozano y, debido al peso que tuvo en la recepción de la obra, es la entrevista que Carvajal realizó a Fernando del Paso, ya que sus declaraciones condicionaron la forma de leer el libro al mismo tiempo que marcó ciertas directrices que la crítica retomaría con demasiado hincapié:

Entre las ideas sustanciales que expresó Del Paso en la entrevista y que luego ha repetido la crítica está: a) *José Trigo* no es precisamente una novela; b) hay una relación entre la mitología azteca y los personajes de la novela; c) *José Trigo* es un libro donde la preocupación es el lenguaje; d) es un libro de experimento y e) en *José Trigo* aparecen distintos estilos.³⁴

En el segundo momento crítico, es el estilo lo que preocupa, según Rodríguez Lozano, a los primeros críticos y reseñistas del libro. Sin embargo, se trata de una preocupación por un estilo que, en las declaraciones anteriores prometía mucho, pero que en la novela, para los críticos de este momento, es un fracaso. Se preguntan si es una obra que de verdad valga la pena llamarle literatura. Otro de los puntos que rescatan es la estructura particular e intrincada de la obra que, según ellos, entorpece la lectura haciendo la experiencia aún más engorrosa, pues no hay ningún paralelo en la literatura mexicana que ayude a su comprensión.

Ahora bien, algo más que hay que rescatar de esta crítica y que no apunta Rodríguez Lozano, es el reconocimiento de algunos de los reseñistas y críticos de que aunque el valor

³³ Miguel G. Rodríguez Lozano, *Ibid.* Aunque estoy de acuerdo con la organización que Rodríguez Lozano ha desarrollado, existen algunas observaciones sobre la crítica que me parecen pertinentes y que haré en el momento necesario.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

literario de *José Trigo* está en cuestión, es un libro que no se parece a la producción literaria del momento:³⁵ “No es esta una novela que pertenezca al tono de la literatura de hoy; no se refiere ni a los jóvenes ni a los laberintos del erotismo. Se refiere a los hombres del pueblo...”³⁶

Siguiendo la misma línea, la reseña de Alberto Díazlastra, “Se busca a *José Trigo*”³⁷, en el primer punto rescata que la lectura de la novela no sólo requiere, sino que exige a un lector activo que se haga partícipe de la obra en el momento de la lectura:

...el libro me obligaba al juego, me perdía en el laberinto tejido por Fernando del Paso en busca de innumerables pasajes que condujeran a cualquier parte, o le hacía el juego a su otra persecución detrás de las palabras, otras veces me asaltó la sospecha de que el autor me tomaba el pelo y de que incluso mi desconocimiento estaba previsto. Y aún otras —muy pocas—, sentí que el juego me llevaba de la mano y justamente al momento lacio del lector-hembra.³⁸

Así, ante todos estos juegos en los que el lector corre el riesgo de perderse, Díazlastra redacta una guía escueta para aquellos lectores no iniciados que se enfrenten al texto, poniendo de manifiesto que es una lectura para iniciados. Sin embargo, tanto el autor de la reseña como Juan Goytisolo afirman que, de la lectura “el provecho no estaba de acuerdo con el esfuerzo”³⁹. Perdidos entre los experimentos del lenguaje, en los que no pasa una página sin tener que consultar el diccionario, la novela se convierte para los lectores en un fracaso comunicativo en el que la arritmia en la lectura resulta ser el mayor inconveniente. Sin embargo, el reseñista logra vislumbrar la decepción en su lectura: “*José Trigo* es una

³⁵ Recordemos que para la década de 1960 la llamada Literatura de la onda, estaba en pleno auge entre los narradores jóvenes. Cabe resaltar que los narradores de la onda, eran un poco más jóvenes que del Paso.

³⁶ Por ejemplo, el caso del artículo de José Luis Martínez, “*José Trigo* de Fernando del Paso”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, no. 8 (abril, 1968), pp.1-10. p. 10.

³⁷ Alberto Díazlastra, “Se busca a *José Trigo*”, *La cultura en México*, n. 262, feb. 22, 1967, pp. XII-XIII.

³⁸ *Ibid*, p. XII.

³⁹ *Ibid*..

novela a la que el crítico se acerca con demasiado rigor quizá, acicateado por la enorme ambición de la misma.”⁴⁰ Así, queda de manifiesto que frente a la enorme expectativa que provocó la novela, su lectura posterior es, naturalmente, decepcionante.

El tercer momento es lo que Rodríguez Lozano llama: “la aparición de la crítica extranjera”, la diferencia radica en el alejamiento de las declaraciones de del Paso en cualquier medio para acercarse al libro por sí mismos. Aunque se trata de pocas publicaciones, “confirma el interés que suscitó *José Trigo* fuera del país...”⁴¹ Lo que llamó la atención de la crítica extranjera fue, por un lado, la multiplicidad. Se habla de una novela en la que “el lector se enfrenta a un novela más compleja y elaborada, con ambientes, estilos, conflictos, personajes (en plural).”⁴² Por otro lado, también llamó la atención el rescate de la vida popular-obrera de la ciudad de México.

El cuarto momento es el que comprende los años de 1972 y 1981, cuando se consolida *José Trigo* dentro de la literatura latinoamericana gracias a la crítica más amplia, concienzuda y seria. En este momento es de especial atracción el sentido mítico que se construye en la novela: al mismo tiempo que refiere a un suceso particular dentro de una historia igualmente particular, la mexicana, se crea un tiempo mítico contrario a la concepción histórica. Un estudio que representa un parteaguas crítico es el trabajo de Nora Dottori⁴³, “Es un estudio que se puede definir como estructuralista, ya que analiza los “planos” en que está construida la novela de Fernando del Paso.”⁴⁴ Dottori fragmenta la novela en cinco planos de significación, que son: la lengua, lo narrativo y poético, los

⁴⁰ *Ibid*, p. XIII

⁴¹ *Ibid*.

⁴² Miguel G. Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 27.

⁴³ Nora Dottori, “*José Trigo*: el terror a la historia”, en Jorge Lafforge (comp.), *Nueva novela latinoamericana I*, Paidós, Buenos Aires, 1972, pp. 262-299, 1972.

⁴⁴ Miguel G. Rodríguez Lozano, *Op. Cit.* p. 28.

planos históricos y los planos combinados. Gracias a la convivencia de diversos planos, en la novela se crea un tiempo mítico en el que sucede la acción, un tiempo que no tiene un pasado o un futuro claros. Este tiempo cancela la historia para ser un presente eterno ininterrumpido, lo que da de resultado la concepción del tiempo mítico. Dentro de esta misma preocupación, por la forma en que está constituida la novela, convierte la historia en mito, Dagoberto Orrantia estudia la relación entre los personajes y la mitología azteca.

Comienzan a aparecer estudios que colocan los focos de atención en pequeños centros significativos, “Ya no se trata de generalizar y abarcar la obra en su totalidad; más bien se particularizan algunos temas (personajes, espacio, humor), con lo cual se da la oportunidad de conocer mejor la novela.”⁴⁵ Como el trabajo de Esther Seligson⁴⁶ en el que se interna en la relación entre Buenaventura y el propio José Trigo y señala que, a pesar de que todo gira alrededor de José Trigo, en realidad, el núcleo de la novela es Buenaventura, pues es a través de la narración y periplos de Buenaventura que se construye el soporte discursivo de la novela.

El quinto momento abarca los años de 1981-1991, periodo de tiempo en el que se darían a conocer las otras dos novelas que integran la trilogía delpasiana, *Palinuro de México* y *Noticias del imperio*. En este momento crítico destacan los trabajos de Óscar Mata y Aralia López González. El primero señala que la mala recepción del libro en un principio se debió a que se consideró como novela a lo que, desde su punto de vista, debía ser considerado como una colección dispersa de cuentos. Por otra parte, para López González se trata de realizar la inscripción de la novela dentro de la tradición mexicana y, demuestra que *José Trigo* es una obra clave en el desarrollo de la novela mexicana por

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ Esther Seligson, “José Trigo: una memoria que se inventa”, 1976 Cfr. En Toledo Alejandro (comp.), *El impero de las voces*, Era/UNAM, México, 1997.

contener en ella nuevas perspectivas, como el sujeto obrero. Es la completa aceptación en México de la novela por críticos especializados. Hasta aquí el recuento de Rodríguez Lozano.

Aunque los siguientes artículos y el sexto momento sobre *José Trigo* salen de los intereses particulares de este trabajo, me parece importante señalar, esbozar simplemente este otro momento de la crítica porque es lo que se hace en la actualidad y, en cierta manera refleja el modo en que estamos estudiando las otras novelas de del Paso. Así, este sexto momento que propongo, continúa con la propuesta de López González y se caracteriza por realizar desde diversos frentes la vinculación de *José Trigo* en la tradición mexicana, ya sea desde los recursos estilísticos o las posiciones artístico-sociales-políticas o bien, las preocupaciones históricas, etc.

Por poner un ejemplo, el estudio realizado por Ryan Fred Long en 2002 titulado *The State, 1968 and the Mexican Novel*⁴⁷, analiza la manera en que la historia y la violencia del aparato opresor del Estado en México están representadas en *José Trigo*. Al mismo tiempo, Long inserta la novela en un grupo de novelas que rescatan la transición hacia la urbanización de la ciudad, en la que la legitimidad del poder, del Estado y todas las verdades absolutas —sobre todo, La Historia con mayúsculas— entra en crisis.

Para Long la novela más cercana a *José Trigo* es la ya mencionada, *La región más transparente*, sin embargo, sostiene que en la segunda, el proceso de violencia de la subjetividad hacia ciertos sectores de la población por parte del discurso oficial queda totalmente oculto. Mientras que, en la novela de del Paso eso es precisamente lo que la hace única: la develación de los procesos de violencia sobre los obreros ferrocarrileros de

⁴⁷ Ryan Fred Long, *The State, 1968 and the Mexican Novel*, Department of Romance Studies, Duke University, E. U., 2002.

Tlaltelolco-Nonoalco, quienes ven su mundo desaparecer por el plan modernizador del Estado.

Además, Long llama la atención sobre el hecho de que, desde el momento mismo en que inicia la narración, existe el fracaso de la literatura, pues la naturaleza monológica del narrador no puede retratar el mundo dialógico de la colectividad ferrocarrilera. Además de que toda narración conlleva un sesgo temporal de la acción, lo que refuerza el aislamiento del narrador. “Thus del Paso’s novel does not close with a promise that remains to be fulfilled. Instead, it labors to describe a promise that the novel, as a genre, can no longer communicate.”⁴⁸

Así, podemos apreciar que desde la coyuntura en la que *José Trigo* salió de la imprenta, la crítica sufrió un desarrollo muy particular que revela no sólo las reconsideraciones que la obra de un autor provoca, sino también la transición del canon novelístico mexicano. Dicha recepción cambiante también fue evidente en la forma en que el segundo libro, *Palinuro de México*, fue leído, criticado y, finalmente, aceptado.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

2.2 PALINURO DE MÉXICO Y LA CRÍTICA ACADÉMICA.

Escrita enteramente en el extranjero, primero durante la estadía de del Paso en Iowa City, en donde habitó como escritor invitado, y terminada en Londres, en donde el autor se asentó desde 1971 hasta 1985⁴⁹, desde su publicación en 1977⁵⁰, *Palinuro de México* despertó el interés de los lectores críticos, sin embargo, en esta ocasión no estuvo condicionada por hechos extraliterarios que caracterizaran su lectura⁵¹. Para la época en la que esta segunda novela se publicó, *José Trigo* comenzó a ser revalorada desde nuevas perspectivas gracias a la crítica extranjera, lo que ayudó a que *Palinuro* se publicara en un ambiente menos predispuesto. Se sabía ya del ánimo experimental del autor, de su ejercicio exploratorio del lenguaje y su ánimo estructural poco tradicional, por lo que la naturaleza fragmentaria, miscelánea genérica y la preocupación por la historia, propia también de *Palinuro* ya no tuvieron la misma recepción que la novela anterior.

A continuación, un breve recorrido por los distintos momentos de la crítica alrededor de *Palinuro de México*. Apelaré a la forma de “momentos” críticos para organizar los trabajos diversos, pues me parece que de esta manera, se pueden recrear los centros de significación que llamaron la atención del lector que creó la crítica. Además, de esta manera podemos construir un mapa de la crítica que, al mismo tiempo, nos ayude a ubicarnos dentro de la producción y la discusión.

⁴⁹ Y en donde exploraría al mismo tiempo la veta periodística y ensayística en columnas del periódico *El Día* y en la revista *Proceso*. Véase, Fernando del Paso, *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Prol. Elizabeth Corral Peña, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵⁰ La novela se publica por primera vez en Madrid en 1977 bajo el sello editorial Alfaguara, pero no es sino hasta 1980 que se publica en México.

⁵¹ Se habían publicado dos capítulos en diferentes revistas culturales, dando más de una perspectiva sobre la novela. Dichos capítulos son: “Consideraciones sobre el incesto” en *Diorama*, (28 jul. 1974) y “El ojo universal” en *Plural*, num. 42, (marzo-1975).

En el primer momento crítico hay libros misceláneos que, en función de mostrar una lectura panorámica de la novela, se detienen en diversas temáticas, sin profundizar en ellas. Se trata de libros introductorios al mundo ficcional de una o varias novelas del autor, por lo que no están dirigidas a un público especializado, son guías útiles de los complejos universos de las novelas. El libro misceláneo sobre la novela delpasiana *Los mundos de «Palinuro de México»* de Mónica Mansour de 1986⁵², establece mediante una metáfora que se trata de una novela- universo, ya que cuenta con una estructura compleja en la que se intenta abarcar todos los pequeños aspectos que conforman este universo ficcional. Afirma que la primera dificultad de estudio de la obra es la imposibilidad de resumir la anécdota o reducir la novela a dicha anécdota. Así, propone la existencia de varios mundos en la novela, que están sobrepuestos, se niegan, se anticipan o se cuestionan. Para la crítica, los mundos presentes en la novela son: a) el tiempo y el espacio; b) la medicina que representa el tema principal y que significa muchas cosas (por ejemplo, el cuerpo humano, los sentidos y las capacidades, las enfermedades, etcétera); c) el sujeto que sufre un constante desdoblamiento; d) el movimiento estudiantil de 1968; e) el sexo, el humor y el lenguaje; f) el amor y el sexo; g) Walter y la erudición; h) publicidad-enfermedad-humanidad; i) y, por último, lenguaje y mundo.

El libro de Óscar Mata, *Un océano de narraciones*⁵³ de 1991 tiene como objeto de análisis la trilogía de las novelas del autor, de este modo caracteriza un estilo propio del autor que se mantiene más allá de una sola novela. A cada una de ellas dedica un ensayo en los que toca diversos tópicos constitutivos. En el dedicado a *Palinuro de México* problematiza la noción de *Palinuro* como una novela, pues la génesis del libro como una

⁵² Mónica Mansour, *Los mundos de «Palinuro de México»*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.

⁵³ Óscar Mata, *Un océano de narraciones: Fernando del Paso, op. cit.*, 1991.

colección de cuentos⁵⁴ es clara para el crítico. En realidad, para Mata, el libro es una acumulación de diversas anécdotas e historias cuyo argumento principal es un tanto pobre: las aventuras de un joven estudiante. Así, y debido a lo disperso que es el volumen, Mata ofrece un estudio de las “células narrativas” que componen y atraviesan la novela. Una de dichas células es el vínculo de la obra con el *Uyiseses* de James Joyce, figura de primordial importancia e influencia para del Paso; otra célula narrativa es la influencia de *La tumba sin sosiego* de Connolly; una tercera célula es la que revela que *Palinuro* es un libro autobiográfico, pues contiene innumerables referencias a la vida del autor, una cuarta es la que aborda la dimensión de Palinuro científico en la que se estudia la procedencia de las referencias médicas presentes en el libro. Otra “célula narrativa” que será un punto importante para nuestro análisis, es la del desdoblamiento del personaje de Palinuro en el primo Walter y la presencia metanarrativa del autor del Paso.

Del mismo modo, el libro de Inés Sáenz *Hacia la novela total: Fernando del Paso*⁵⁵ realiza un recorrido por la trilogía de novelas delpasianas. El hilo conductor del libro es la experimentación con el lenguaje que el autor lleva a cabo en las novelas, para Sáenz dicha experimentación significa un parteaguas en la literatura mexicana y es parte constitutiva del estilo del autor, al mismo tiempo que trata de agotar las posibilidades del lenguaje, conformándose como “novelas totales”. De esta manera, dedica ensayos a profundizar en la experimentación del lenguaje presente en cada una de las novelas.

El ensayo dedicado a *Palinuro de México*, “La imaginación el poder” parte de la concepción inabarcable de la novela, por lo que Sáenz establece algunas líneas de

⁵⁴ En efecto, en un inicio, *Palinuro de México* fue planeado como una colección de cuentos que, posteriormente adquirió el cuerpo de una novela. Podemos decir que se trata de una novela debido a que todo se desarrolla en un mismo universo: los mismos personajes pueblan todos los segmentos de la novela y hay un hilo conductor, a pesar de lo complejo de la estructura narrativa.

⁵⁵ Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.

investigación que ayudan a la comprensión total de la novela, dichas líneas son: el mito y el lenguaje. El tono premonitorio persistente en toda la novela es para Sáenz un elemento estructural, ya que adelanta datos sobre el destino fatal de los personajes. Esto recuerda a la estructura de la tragedia griega, en la que los presagios de infortunio son el detonante de la acción, de esta manera, Palinuro como personaje, está emparentado con los héroes trágicos. Así, la línea argumental principal de la novela sería el viaje del héroe hacia su autodestrucción.

De la misma naturaleza, pero mucho más técnico y menos ensayístico es el libro de Robien W. Fiddian del 2000, *The novels of Fernando del Paso*⁵⁶. La diferencia más importante entre ambos libros es el enfoque que cada uno de los estudiosos tiene: Mata no profundiza en las relaciones intertextuales, mientras que para Fiddian este aspecto es el hilo central y conductor de su estudio. Por otro lado, al dirigirse a un público angloparlante realiza un recuento de las diversas corrientes literarias que se desarrollaban en México en el momento de la publicación de las novelas delpasianas. Por ejemplo, el movimiento literario denominado *La Onda* y la liberación del lenguaje, vinculado a la novela *José Trigo* y el surgimiento de la *Nueva novela histórica* y la vinculación de *Noticias del imperio* a este movimiento literario. De esta manera, al mismo tiempo que profundiza en las novelas de del Paso y realiza un progreso estilístico, también presenta una rápida y superficial historia literaria de México a partir de la década de 1960 que sirve de guía para el lector no familiarizado con la literatura mexicana.

⁵⁶ Robin W. Fiddian, *The novels of Fernando del Paso*, University Press of Florida, U.S.A., 2000.

El siguiente momento crítico está compuesto por trabajos ensayísticos misceláneos que abordan diversos tópicos de la novela, profundizando en varios aspectos de la novela.⁵⁷ Es decir, no intentan abarcar de manera íntegra a la novela y sus mecanismos de unidad, sino que se concentran en una parte particular, pero constitutiva del texto; al contrario de los anteriores, éstos buscan una profundidad en particularidades de la novela. Además, muchos de ellos discuten acerca de la vinculación o desvinculación de la novela con un género literario o un estilo específico, es decir, la intertextualidad con otras producciones literarias.

⁵⁷ Debido a que esta producción es copiosa, sólo retomo los que me parecieron más cercanos a mi propia investigación. Sin embargo, aquí unas referencias más: Ignacio Trejo Fuentes, “Introducción a *Palinuro de México*”, Cfr. Alejandro Toledo, *op. cit.* En él, Trejo Fuentes realza una desvinculación respecto a la literatura tlaltelolca cuyo tema central son los sucesos ocurridos el 2 de octubre en Tlaltelolco. Debido a que en la novela se explora un universo literario que no depende de la masacre de estudiantes, ésta no se convierte en el tema central y, por lo tanto, no lo considera parte de esta literatura.

Fabienne Bradu, “La picaresca de la desilusión” Cfr. Alejandro Toledo *op. cit.* Tal como lo dice en el título, Bradu vincula la novela delpasiana con el género de la picaresca, sin embargo, dicha vinculación se trata de un contrapunto de la tradición, pues según la crítica, al contrario de las grandes novelas picarescas, después de las aventuras y desventuras se aspira a un ideal del sujeto, en *Palinuro de México* dichas aventuras llevan al fracaso del ideal.

Elizabeth Corral Peña, “Pintado a máquina”, “Palinuro en la escalera: una comedia sobre el 68” y “El horror al vacío en *Palinuro de México*”, en *Recuerdos pintados, imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, CONACULTA, México, 2009. En el primero, la crítica profundiza sobre la relación indiscutible de la novela con la pintura, una constante a lo largo de esta, pues en ella se construyen murales pictóricos con el lenguaje. Mientras que el segundo es un estudio de la pieza de teatro inserta en la novela, “Palinuro en la escalera”, la relación intertextual con “La comedia del arte” en la que, con ayuda del humor, el erotismo, lo escatológico y la polifonía, se replanteaban sucesos sociales. Los dos niveles en que la obra está construida, según la autora, son dos niveles de realidad que se complementan, ya que uno es la parodia y exacerbación de la otra. El constante cambio de personalidad de los personajes y las diversas versiones de la información son para Corral Peña, una crítica a la actitud de los mexicanos respecto a los hechos ocurridos el 2 de octubre en Tlaltelolco y, además, una denuncia de la dificultad de conocer “la verdad” de los hechos ante tantas divergencias y cambios del discurso oficial.

Finalmente, el tercero se trata de una vinculación de los procesos literarios con el neobarroco, concepto creado por Severo Sarduy, en el que el humor, la parodia, la proliferación de metáforas y lo carnavalesco son los vasos comunicantes con el estilo neobarroco latinoamericano.

En 1981, Robin W. Fiddianes, escribió un artículo sobre la novela delpasiana, *A world of words*⁵⁸ en donde subraya que *Palinuro* trata de parodiar y llevar al extremo las imperfecciones de la comunicación verbal, pues en el libro nunca se logra una comunicación plena debido a la enorme cantidad de datos y anécdotas que entorpecen de alguna forma la comunicación entre los personajes. Además, profundiza en la forma en que el lenguaje es trastocado por los juegos de Estefanía y Palinuro, que terminan por trastocar a la realidad misma.

“Humor surrealista en *Palinuro de México*”⁵⁹ de M. Amparo Ibéñez Molto de 1986 estudia la forma en que está construido el humor de la novela, sutil pero recurrente y que, en capítulos como “La Priapíada” se convierten en el protagonista. Así pues, el humor tiene su base constitutiva “en el absurdo, en la incongruencia, en la radical alteración de un orden lógico y en el triunfo absoluto de la fantasía y la libertad creadora del autor sobre la realidad.”⁶⁰ De esta manera, el humor recalca la naturaleza ficcional de la novela, lo que le da la facultad de alterar la realidad que en ella se representa.

“Neobarroco y carnaval medieval en *Palinuro de México*”⁶¹ de 1991 de Alfonso González estudia algunas de las influencias de la novela, con la conciencia de que se trata de una tarea inconclusa, pues éstas son en extremo abundantes. González afirma que la novela tiene un estilo, según el término de Severo Sarduy, predominantemente neobarroco que se complementa con la noción del carnaval acuñada por Bajtín y otros recursos, como

⁵⁸Robin W. Fiddianes, “A world of words”, 1981, Cfr. *Bulletin of Hispanic Studies*, Institute of Hispanic Studies. Vol. LVIII, núm. 2. Liverpool, (abril-junio 1981), pp. 121-133.

⁵⁹ M. Amparo Ibéñez Molto, “Humor surrealista en *Palinuro de México*”, 1986.

⁶⁰ *Ibid*, p. 160.

⁶¹ Alfonso González, “Neobarroco y carnaval medieval en *Palinuro de México*”, *Hispania*, Los Ángeles, California State University, vol. 74, num. 1, 1991, pp. 7-20.

son “la sustitución de un significante por otro; la proliferación; la condensación, la intertextualidad; las metáforas culteranas; los neologismos; etcétera.”⁶²

Otro ejemplo es el análisis de Carmen Álvarez Lobato, “Identidad y ambivalencia: una lectura de *Palinuro de México* desde el grotesco”⁶³ en el que la ya mencionada influencia de la novela de Connolly reaparece. Sin embargo, la problematización de Álvarez Lovato radica en la construcción de una identidad individual e histórica, es decir, una identidad ambivalente: personal y colectiva. Además, recalca el desasosiego que produce el no contar con una identidad estable, pues según Álvarez Lovato, la identidad construida en la novela delpasiana es una fragmentación que refleja la sociedad dividida que circunda al personaje principal. Finalmente, la única identidad que se construye es la de Palinuro como ícono de la juventud sacrificada en 1968. La estética de lo grotesco sirve para caracterizar y concretar esta única identidad posible para Palinuro: la de un monstruo caleidoscópico, múltiple, fragmentado, pero bello en el que el mito y la historia conviven.

El tercer momento crítico se compone de trabajos de corte académico dirigidos a un público especializado y profesional, responden a la metodología científica pero que, por tratarse de trabajos escolares, pertenecen a una línea diferente a los anteriores. A partir de teorías de los estudios de la literatura —en algunos se unen estas teorías a conceptos de otras disciplinas como la sociología y la filosofía produciendo estudios interdisciplinarios—, realizan una investigación acerca de estudios anteriores, señalando lo ya discutido y problematizan sobre diversos aspectos de la novela. Se trata de trabajos muy actuales y profundos que, por un lado, funcionan como una metonimia —es decir, que

⁶² *Ibid*, p.35.

⁶³ Carmen Álvarez Lobato, “Identidad y ambivalencia. Una lectura de *Palinuro de México* desde el grotesco”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, no. 1 (ene.-jun. 2008), Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, pp. 123-139,1991.

mediante el estudio de una parte o de un tópico apuntan a clarificar los mecanismos íntegros de la novela— que ayuda a la interpretación completa de ésta y, por el otro, el estudio profundo de la novela revela sus vínculos con otras novelas que forman parte de una sensibilidad específica.

De esta manera, primero están los trabajos que intentan develar el funcionamiento de la novela a partir del estudio de un tópico específico. Del año 2010, es la tesis de licenciatura titulada “El doble en *Palinuro de México*”⁶⁴ de Jorge I. Estrada Benítez, quien se acerca a una voz narrativa del libro: Walter. Se propone definir su identidad individual e histórica dentro de la novela para desligarlo o perpetuarlo como el doble de Palinuro. Al final, establece que Walter es un doble en el que un individuo se divide en dos sujetos, sin embargo, cada uno de los dobles representa discursos diferentes, irreconciliables e incluso contrarios entre ellos: el discurso de Walter son las ideas y las palabras y el de Palinuro es la experiencia y lo inefable. Más adelante profundizaré en este trabajo debido a que aportará teóricamente a la discusión sobre los narradores de la novela que pretendo desarrollar

Por otro lado, Luis Alfonso Martínez Montaña elaboró la tesis para obtener el Diploma de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX titulada: “El juego con la autoría en *Palinuro de México* de Fernando del Paso.”⁶⁵ En su tesis, Martínez Montaña establece un diálogo del famoso artículo de Roland Barthes “La muerte del autor” con la novela de Fernando del Paso como una muestra de que el autor aún está presente en las obras posmodernas.

⁶⁴ Jorge I. Estrada Benítez, “El doble en *Palinuro de México*”, UNAM, México, 2010.

⁶⁵ Luis Alfonso Martínez Montaña, “El juego con la autoría en *Palinuro de México* de Fernando del Paso.”, UAM-Azcapotzalco, México, 2013. Quiero recalcar el enorme trabajo de investigación de Martínez Montaña, su estado de la cuestión es uno de los más extensos, claros y pormenorizados que hay sobre *Palinuro de México*.

Martínez Montaña establece, además, que Fernando del Paso juega y dialoga con el texto de Barthes cuando, por un lado, borra la figura del autor al recalcar que se trata de una obra de ficción pero, por el otro, deja huellas de su participación en la nota introductoria y en la nota final que enmarca la obra en sí. Se trata, según Martínez Montaña, de un guiño que el autor hace para dar a entender el juego autoral que hay en la novela.

Ahora bien, establece que el autor dejó en su obra pequeños indicios de su relación con la ficción, de dos formas distintas en cada parte de la novela: en la primera parte el autor implícito se desdobra en narrador autodiegético, se confunde con Palinuro y, que a su vez, crea diversos alter egos como Fabricio, Molkas y Walter. Llama la atención esta parte de la reflexión de Martínez Montaña, pues arguye que cada uno de los distintos personajes que conviven con Palinuro y que son sus coetáneos son alter egos del propio Palinuro y que representan distintas facetas del protagonista. Esto se debe, según Martínez Montaña, a que en la novela no hay suficientes elementos que ayuden a deslindar un personaje de otro, es la misma razón por la que prefiere denominarlos como actantes en lugar de usar el vocablo personajes.

Por otro lado, en la segunda parte de la novela, el ocultamiento del autor se revela en el desdoblamiento de Palinuro en el capítulo titulado: “Esta casa de enfermos”, en el que Palinuro es guiado por un colega sin nombre, pero en el que se pueden encontrar referencias al autor. Además, también recalca las diversas menciones que se hace a lo largo de la novela del autor, aunque sea de forma velada.

En segundo lugar, están los trabajos que, a partir de un estudio profundo de la novela, la vinculan a otras producciones literarias, revelando una sensibilidad específica en el campo intelectual. Mediante esta vinculación se crea una tradición en la que las preocupaciones estéticas compartidas se convierten en valores literarios que en la

producción posterior se rescatarán para resignificarlos, ya sea para diferir o para consentir con ellos. De 1997, *El sujeto intelectual en la literatura mexicana a partir de 1968*, tesis doctoral de Itzá A. Zavala-Garrett⁶⁶, inserta a *Palinuro de México* dentro de las obras que reflexionan sobre el suceso histórico del 2 de octubre de 1968, evento que caracterizará la entrada de México a la posmodernidad.

La novelística que reflexiona sobre el 68 se caracteriza por contener cambios formales importantes con respecto a la novela realista. Hay un viraje a lo que Zavala-Garret llama el nuevo realismo: “Este "nuevo" realismo se caracteriza por estar consciente de que toda obra está mediatizada por un lenguaje cargado de significación y su propósito de ficcionalizar se detecta claramente. Esta estética literaria no intenta una interpretación del origen, sino la búsqueda de lo particular, del sujeto como tal.”⁶⁷ La desmitificación de la legitimidad del poder y de las verdades absolutas, así como la crítica a las estrategias del poder son otras características de esta novelística.

Ahora bien, la problemática que Zavala-Garret aborda radica en la representación del sujeto en este tipo de novelas. Señala que, en *Palinuro de México*, el sujeto es representado como un complejo de contrariedades que no tienen una posible reconciliación. Esta convivencia de contrarios en el sujeto se evidencia en la yuxtaposición de perspectivas y relatos, que tratan de responder a la incógnita de la identidad del narrador. Por otro lado, en el personaje principal, Palinuro, está representado el *carpe diem* juvenil que se destruye

⁶⁶ Itzá A. Zavala-Garret, *El sujeto intelectual en la literatura mexicana a partir de 1968*, Universidad Autónoma de Querétaro y Western Michigan University, 1997.

⁶⁷ *Ibid*, p. 171.

con la irrupción violenta de la Historia: las manifestaciones estudiantiles que culminaron en el emblemático 2 de octubre.⁶⁸

Del 2010 es la tesis doctoral de Mark Daniel Anderson, *La novela total en México: teoría y práctica*⁶⁹ en donde también adscribe la novela delpasiana a un grupo de narrativa concreto: la novela total. “The expression is most commonly engaged to describe the broad scope of technical and thematic interests that characterize these texts as well as their use of expansive strategies of representation often associated with the technical innovations of the modern novel (intertextuality, genre-bending, fragmentation, enumeration, a “baroque” linguistic texture).”⁷⁰ Así, Anderson se propone estudiar la práctica de esta teoría en el caso particular de México.

Incluye a *Palinuro de México* en un grupo en donde están novelas como *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada, de Jorge Volpi *En busca de Klingsor* y *La piel del cielo* de Elena Poniatowska. Sin embargo, recalca que en la novela delpasiana priva la naturaleza vanguardista que trata de desautomatizar al lector a través del humor, de las imágenes escatológicas, el carnaval y, sobre todo, el lenguaje que trata de sacar al lector de su zona de confort para enfrentarse a la novela.

Por otro lado, afirma que en las novelas de del Paso existen tensiones estructurales que se pueden apreciar en diversos niveles: la tensión existente entre las técnicas narrativas innovadoras y los valores latentes culturales latinoamericanos. Además, para Anderson, el

⁶⁸ Hay que destacar el hecho de que los hechos ocurridos en la novela delpasiana corresponden a una manifestación ocurrida en agosto del 68.

⁶⁹ Mark Daniel Anderson, *The Total Novel in Mexico: Theory and Practice*, University of California Riverside, 2002.

⁷⁰ *Ibid*, p. 2 Nacido en la década de 1960 acuñado por los mismos autores como una expresión propia de un espíritu americano, uniendo las creaciones literarias de toda América Latina bajo una sola directriz.

vanguardismo de las novelas delpasianas contienen también una tensión entre la toma de una postura política y una postura ascética, que intenta que en el lector surja una consciencia política compleja que lo obligue a adquirir una postura ante lo que lee. Al contrario de las vanguardias europeas o estadounidenses, en del Paso, la vanguardia significa innovaciones técnicas que revelan una crítica al ejercicio del poder sobre el pueblo en medio de una transición, problemática o realidad social conflictiva.

Así pues, de estos trabajos académicos de grado de reciente elaboración se revelan dos formas de estudiar *Palinuro de México* con diferentes propósitos: 1) insertar a *Palinuro de México* dentro de la tradición mexicana, por lo que se le compara o estudia en conjunto con otras novelas mexicanas y, 2) análisis profundos que particularizan la novela dentro de la tradición mexicana, que es lo que la convierte en una novela excepcional y clave para el desarrollo de las letras mexicanas. Aunque la crítica ha sufrido cambios importantes desde el momento de la publicación de la novela, se trata de especificar, profundizar y particularizar lo que al inicio llamó la atención de los lectores.

Como pudimos observar, no existe la tensión que se dio con la recepción de *José Trigo*, lo que nos revela una lectura menos prejuiciada del *Palinuro* y, de esta manera, percatarnos que, en el camino de una novela a otra, existe un cambio de paradigma de lectura en México. Dicho cambio en el campo literario mexicano se inserta en las creaciones literarias, pues éstas modifican su estética y la forma de representar el mundo, demostrando que las obras literarias son hechos situados. *Palinuro de México* no es la excepción, por lo que, estudiaremos a profundidad la nueva forma de representar el mundo, concentrándonos en un recurso que caracterizará los hechos literarios actuales: la obsesión de contar el mundo a través de un narrador inestable.

Capítulo 3

Los narradores de *Palinuro de México*: problema teórico.

En todo texto escrito, lo primero que encuentra el lector es una voz narrativa que lo conduce a través de la totalidad del texto. Esta voz es la que intermedia entre el mundo del lector y el mundo ficcional; del mismo modo, es la entidad que plantea las cosas, es decir, quien le plantea al leer el contrato de lectura para que él decida si se interna o no. Es también lo que distingue —es uno de los elementos más característicos— un texto de ficción narrativa de cualquier otro tipo de texto. En el caso de los textos narrativos ficcionales, el narrador es una de las representaciones más importantes y una parte fundamental, pues sin alguien que cuente una historia, nadie sería capaz de escucharla o, en este caso, de leerla. No sólo se trata de una entidad que se representa de esta manera, sino que también se trata de la voz que presenta todo el mundo ficcional al lector: gracias a él, el lector puede sumergirse en el mundo que se le presenta.

Por otro lado, también es la voz que condiciona el conocimiento que el lector tendrá acerca del mundo ficcional, pues depende de qué, cuánta y de qué calidad o fidelidad cuente la información que comunica al lector para que éste sea capaz de reconstruir el mundo ficcional, ya sea por partes o en su totalidad. Es por ello que el narrador puede ser una vía de clasificación y decodificación del relato. El narrador ordena el tiempo y el espacio en que realiza la narración, sin embargo, uno de los rasgos distintivos que el lector debe tomar en cuenta es que existe más de un tipo de narrador y, por lo tanto, más de una forma de presentar la información.

Al hablar del narrador, la clasificación de Gerard Genette⁷¹ es ya fundamental, se trata de una herramienta útil para clasificar el modo en que la información de un texto es presentada. En la teoría de Genette, al analizar al narrador, se trata de indagar sobre su relación con los hechos que narra: sobre su proximidad o lejanía, su participación o nula participación respecto a lo que relata. Hay que recordar que Genette partió de la escuela del estructuralismo, en la que se concebía al texto como un conjunto de estructuras que se relacionan entre sí para dar sentido a la obra. Es por ello que el narrador no es sino una estructura más cuyas relaciones con las demás son objeto de estudio.

Así, tenemos las categorías que él sentó en su teoría narratológica y que todos podemos recitar de memoria: omnisciente, intradiegético, extradiegético; en primera, segunda o tercera persona; focalizado y sus diferentes grados de focalización. Es decir, el narrador sólo es, en tanto se relaciona con los demás componentes de una obra, cómo se relaciona con los personajes, con el tiempo de la diégesis, etc. Sin embargo ¿cómo clasificar al narrador cuya relación con los demás componentes es difusa? ¿Qué hacer con el narrador que se separa de la historia que está contando, de los personajes que presenta al lector, del universo que organiza para él, sin nunca parar de narrar?

Mieke Bal, en su *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*⁷², discute con varias teorías narratológicas la forma de abordar un texto, los conceptos clave y la mejor manera de concebir un texto narrativo. Uno de los principios fundamentales para Bal es la definición de un texto narrativo que: “Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una historia.”⁷³ El papel del narrador o, como ella lo denomina, el agente narrativo es el del sujeto que emite los signos lingüísticos que conforman la historia.

⁷¹ Gerard Genette, *Figuras III*, LUMEN, España, 1989.

⁷² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, España, 1990.

⁷³ *Ibid.*, p. 13.

“Cuando [...] hable del agente narrativo o del *narrador*, querré decir el sujeto lingüístico que se expresa en el lenguaje que constituye el texto.”⁷⁴

Es decir, la naturaleza lingüística del narrador lo separa de cualquier otra misión que no sea la de narrar, le brinda independencia que no tiene en otro modelo narratológico: una subjetividad propia que surge del acto de narrar. Una subjetividad creada de signos lingüísticos que caracteriza su propia voz y actuar. Así pues, la narración objetiva no existe “Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra.”⁷⁵

Para Bal una de las confusiones más comunes es la de identificar al narrador, al personaje y al focalizador como el mismo agente. Sin embargo, aclara que es una confusión lógica, pues la focalización es una manipulación de la información sumamente efectiva y sutil. A través de un análisis de la frase identifica que, en realidad, se trata de diferentes agentes: uno que narra y otro que ve, es decir, el *focalizador* y el *focalizado*. Que coincidan en un punto de la narración no quiere decir que se conviertan en el mismo y único agente. Incluso en la narración en primera o en tercera persona, siempre existe un distanciamiento y acercamiento respecto del narrador a otro agente. “ Se trata de un recurso —ya mencionado por Genette— que permite filtrar los acontecimientos a través de sus ojos (y, por lo común, colorearlos con el *páthos* dominante en su conciencia).”⁷⁶

La focalización tampoco es totalmente objetiva, pues toda perspectiva o visión supone un observador que constituye una subjetividad fija, por lo tanto, no existe la focalización cero que Genette plantea. Todo narrador habla desde un “Yo” aunque enuncie

⁷⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁶ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, España, 1996, p. 139.

“él”, ya que todo lo enunciado pasa por su subjetividad (aunque se trate de una subjetividad ficcional). Para la crítica holandesa, toda focalización es una segunda restricción de información —la primera es la del Agente Narrativo— y al mismo tiempo es una manipulación, por lo que hay que prestar especial atención a las palabras dichas y las no dichas por los personajes: realizar un análisis a nivel de la frase.

El concepto de focalización de Mieke Bal resuena en el narrador de una manera totalmente distinta. Para empezar, pasa de ser simplemente el narrador para ser configurado como “Agente narrativo” que es el sujeto cuya expresión está constituida únicamente por palabras, las que articulan el texto mismo. Bal le otorga independencia al narrador, se convierte en una entidad que, en su discurso, revela una subjetividad propia, una identidad única que permea todo aquello que relata y que, sin embargo, posee un grado de independencia de la focalización y del actor del relato. De hecho, me parece que Bal, al contrario de Genette, propone indagar el grado en que es independiente y no su relación con el conjunto, pues su análisis se centra en la naturaleza lingüística del narrador.

De esta manera, la teoría de Mieke Bal nos ayudará a descubrir la identidad del narrador, incluso en los casos en los que parece que nadie narra. Mediante el análisis de la subjetividad verbal del ente que habla podremos descubrir si de verdad se trata de varios narradores yuxtapuestos o de un solo narrador que gobierna sobre las perspectivas de sus múltiples planos de subjetividad, varios pero pertenecientes a un solo sujeto enunciativo.

Para apoyar este análisis sumamente formal retomaré los estudios sobre el doble y el narrador que ya antes se han apuntado. Brevemente los señalo: El trabajo de Óscar Mata, *Un océano de narraciones*, sobre todo cuando aborda la dimensión narrativa de la novela. De acuerdo con Mata, hay que distinguir una triada de narradores: Palinuro, el primo

Walter y un narrador en tercera persona que, en ocasiones, hace su aparición de manera explícita.

Retomaré también la célula titulada “Palinuro narrativo” en donde el crítico manifiesta que la trama del libro es poco clara, pues contiene novelas cortas, varios cuentos y otras pequeñas historias. Esto se debe a que la génesis narrativa está en lo oral, por lo que, en ocasiones, dice el crítico, parece que asistimos a la narración de una historia para un grupo de niños. Así, con la intención de ser un poco más claro, Mata da un mapa narrativo de la novela en el que se presenta de manera sucinta lo que se aborda en cada uno de los capítulos. Recalca también que los hechos que sustentan el libro son escasos, lo que abundan son las referencias, anécdotas y digresiones.

Por otro lado, en la célula en la que aborda el desdoblamiento del autor como narrador, es decir, como Palinuro y como el primo Walter, analiza los capítulos 11, 18 y 22. En ellos, asegura Mata, se encuentran frisadas tres facetas del escritor, el redactor de textos publicitarios que fue, el médico afamado que quiso ser y el escritor exiliado que era durante la escritura del libro.⁷⁷

El trabajo de Jorge I. Estrada Benítez, *El doble en Palinuro de México*, en donde realiza el análisis sobre la figura del primo Walter y nos ayudará a dilucidar la naturaleza de doble del mismo. Estrada analiza al doble con la ayuda de los paradigmas del doble a través del tiempo y se concentra en la teoría de Lubomir Doležel. Según este teórico, hay cuatro paradigmas constituyentes para el estudio del doble: a) Modo de construcción, que se refiere al tipo de doble del que se habla: la división de un individuo en dos sujetos, la fusión de dos individuos en uno o, la metamorfosis; b) variantes sintagmáticas, en otras palabras,

⁷⁷ Aunque me parece válida esta interpretación y sirvió para los propósitos del crítico, me parece que existen otras formas de problematizar la identidad del narrador y los diferentes desdoblamientos de los personajes. Una de esas formas es la que trato de explorar en el presente trabajo.

la posibilidad de los dobles de aparecer o excluirse en la misma escena; c) variantes paradigmáticas, es decir, la posibilidad de los dobles de ser el mismo tanto física como moralmente y, d) variedades de autenticidad; una muestra clara explícita de la independencia del doble: un anclaje al cuerpo. Así, llega a la conclusión de que Walter es un doble en el que un individuo, una subjetividad se divide en dos entes.

En cuanto a las variantes sintagmáticas, Walter y Palinuro conviven en varios pasajes de la novela, por lo que no puede ser definido por dichas variantes. Sin embargo, las variantes paradigmáticas son una posibilidad de estudio, debido a las diferencias morales entre Palinuro y Walter develadas en sus enunciados. Estrada arguye, por ejemplo, el desprecio que Palinuro demuestra por la aplastante erudición de Walter, no obstante, no se puede delinear a ninguno de los personajes por su físico debido a que no existe ninguna descripción de ellos.

Ahora bien, Estrada plantea como elemento de anclaje al cuerpo el chaleco de rombos que siempre lleva Walter, sin embargo, en la novela, Walter presta en varias ocasiones su chaleco a Palinuro. Por lo que, lo único que singulariza a Walter es su nombre y su discurso. Cada uno de los dobles representa discursos diferentes, irreconciliables e, incluso, contrarios entre ellos: el discurso de Walter son las ideas y las palabras y el de Palinuro es la experiencia y lo inefable. Sin embargo, Estrada propone un estudio más detallado de los caracteres de los posibles dobles, pues es ahí en donde se encuentra la clave para deslindarlos o para no separarlos.

Debido a que los personajes son presentados de esta manera por el narrador, Estrada hace un breve análisis del narrador en los momentos en los que Walter y Palinuro están juntos para dilucidar cómo presenta a cada uno. No discute sobre la identidad del narrador, pues, asegura que éste nunca revela su identidad, pero establece que continuamente focaliza

en Palinuro, sin hacer lo mismo con otros personajes. Así, el discurso y la perspectiva de Palinuro permean la narración.

En esta relación, Estrada se acerca a los tres narradores que relatan la vida de Palinuro: el que narra su infancia, en el que Palinuro es el narrador heterodiegético de su propia infancia; el que narra las aventuras como estudiantes de medicina, en donde aparece la voz de la conciencia de Palinuro y, por último, el narrador de los acontecimientos del cuarto en la Plaza de Santo Domingo, uno que se caracteriza porque ser un “Nosotros” en el que se incluye a Estefanía.

Así, Palinuro nunca es un Yo, siempre está atravesado por algo o alguien más. No se trata de una individualidad fija y cerrada. El narrador focaliza constantemente en Palinuro, quien está, de hecho, mejor delineado que los otros personajes, los cuales, están supeditados a la perspectiva de Palinuro, pero él nunca es sólo Palinuro. De hecho, Palinuro vive en la otredad y Walter está supeditado a éste debido a la constante focalización en él. Por ello, Estrada establece que Walter es el doble de Palinuro, pero al mismo tiempo, es su complemento. Al mismo tiempo es una forma de autoconocimiento y autoconsciencia; esta confrontación entre Palinuro y Walter en realidad es la conformación de una identidad, pues Walter es la voz de la conciencia de Palinuro.

Estas diferentes posturas críticas ayudarán a construir la identidad del narrador, o de la multiplicidad de narradores presentes en la novela. Esta identidad, a su vez, nos señalará si se trata de diversos narradores o de uno solo que esconde su voz tras diversos artilugios para dejar que otras preceptivas sean expuestas a la luz. Si se trata de varios narradores, es la representación de una realidad compleja, sin embargo, si se trata de un solo narrador que constantemente se disfraza, se trata de representar lo complejo de la percepción de la realidad. La existencia de una subjetividad que permea todo el texto a través de la voz

narrativa, nos hablaría del efecto de la realidad en el sujeto —la fragmentación— y la inexistencia de ella nos revelaría la representación de la realidad sin filtros, tal y como es: múltiple y simultánea.

Voces simultáneas

Óscar Mata denomina como “obsesión narrativa” el experimento narrativo que es *Palinuro de México*, al constante desdoblamiento de la voz narrativa y la convivencia de más de una voz a lo largo del texto. Dicha obsesión narrativa radica en que, cada una de las voces presentes en la novela, con una forma particular y única se dedica a narrar: anécdotas sobre aventuras, amores, momentos significativos, teorías sobre la esencia humana y tesis argumentativas.

De este modo, *Palinuro de México*, además de ser una obsesión por narrar, es también una constante vista desde un abismo narrativo que se desdobra para mostrar otras realidades, sin embargo, cada una de ellas obedece a cierto interés, propósito y jerarquía, lo que las condiciona. Cuáles son dichas condicionantes y cómo unen a la multitud de voces presentes en la novela, así como la identificación de cada una de estas voces y, finalmente, ¿existe alguna razón para dicha multiplicidad de voces, además de la experimentación narrativa?

En la novela existen tres agentes narrativos principales o tres voces que constantemente se entremezclan y dan la impresión de una gran multitud. Aunque no tienen un orden de aparición, están condicionadas por las temáticas que cada una de ellas narra. Además, cada una de estas voces es emitida por un agente narrativo diferente, la enunciación de cada uno de ellos es característica y los distingue de los otros modos de narración. Los tres agentes narrativos tienen un comportamiento errático: pueden aparecer

dos de ellos en un mismo capítulo, una sola voz dominar todo un capítulo o aparecer los tres agentes en un mismo capítulo. Estos tres agentes narrativos son: Palinuro, Walter y los otros. Cada uno de ellos tiene no sólo una temática propia, sino un tono, una perspectiva y una forma de narrar el mundo, lo que compone el caleidoscopio que es *Palinuro de México*.

a) PALINURO O LA PLURALIDAD DEL ALMA INDIVIDUAL⁷⁸

Palinuro de México gira alrededor del personaje Palinuro, en todas sus facetas como sujeto social cambiante, supeditado al tiempo y a una subjetividad que lucha por abarcarlo todo: amante-primo, hijo, estudiante, amigo, nieto, médico, artista. Todo gira alrededor de él, todas las narraciones son significativas para entender al personaje mismo: en medio del abismo narrativo la figura de Palinuro es el centro que jamás se toca. Palinuro es un agente narrativo constantemente presente que, al mismo tiempo que narra su vida, se distancia de sí mismo y explora sus diferentes facetas como ser social.

Palinuro narra su propia vida como si se tratase de la de otro personaje⁷⁹, “Palinuro es el narrador heterodiegético de su propia vida.”⁸⁰, situado desde un futuro indeterminado, narra su vida como si los hechos le hubieran ocurrido a otro personaje ajeno a él. Sin embargo, dicho relato no es del todo homogéneo, hay tres momentos narrativos a los que recurre no sólo para narrar su vida, sino también para tratar de aprehenderla para sí mismo.

⁷⁸ Teoría enunciada en la novela por el personaje de la tía Luisa, según la cual, una persona no es sólo una cosa, sino varias a lo largo de su vida. Dicha variación depende del rol social que el sujeto esté interpretando en un momento determinado. (Capítulo 21, “Una bala cerca del corazón y consideraciones sobre el incesto”). Por ejemplo, una madre no es sólo una madre, sino que también es hija, nieta, esposa, amante, trabajadora, estudiante, mujer, etc. Hay una correspondencia de esta tesis con la tesis de Antonio Machado sobre la esencial heterogeneidad del ser que se explora en el *Juan de Mairena*, en el que la escritura, desde un apócrifo, crea un juego de voces y de realidades similares a las que aparecen en la novela delpasiana.

⁷⁹ Para Jorge Estrada, esta narración es llevada a cabo por otro agente narrativo, pues la distancia temporal que separa al agente narrativo del personaje que comete la acción, los convierte en entes separados e independientes. Véase p. 66.

⁸⁰ Jorge I. Estrada Benítez, *op. cit.*, p. 66.

En la búsqueda de su identidad y esencia, Palinuro se acerca de diferente forma a su vida, dependiendo del momento específico que quiere recuperar.

Así, tenemos a) la infancia de Palinuro, b) su vida fuera de la vieja casona y, finalmente, c) la vida y hechos en el cuarto de Santo Domingo. Tres momentos que, al enunciarlos parecen simples, pero que en la narración se desbordan sobre la página en blanco para abarcar cada una de las facetas de Palinuro. Es importante separarlos, pues la forma en que se narra y, por tanto, la forma en que se presenta y se aprehende ese relato es diferente en cada uno de los momentos.

1. Memoria e imaginación: la infancia

El primer agente narrativo que aparece en la novela es un Narrador Externo (NE): “La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó toda la vida, en el corazón de Palinuro.”⁸¹ El tiempo pasado de los verbos principales refiere que la voz enunciativa se sitúa en un punto futuro con respecto a los hechos que está narrando. Sin embargo, focaliza en el personaje de Palinuro: “Entre sus muertos queridos estaba...” Así, tenemos que:

NE [FP]⁸²

Pero conforme la narración continúa, el agente narrador cambia su naturaleza a través de pequeñas frases que se “cuelan”⁸³ y que revelan la identidad de este Narrador Externo. La primera de ellas modifica el grado de participación del enunciante: “Y esto decidió para siempre su destino, el de Estefanía y el **mío**”. De esta manera, el NE se convierte en un Narrador Personaje (NP). Finalmente, este personaje no es otro que Palinuro mismo: “El tío

⁸¹ Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Plaza Janés, Barcelona, 1999, p. 9.

⁸² FP: Focalizador Personaje según la clasificación de Mieke Bal.

⁸³ Recordemos que en el hecho literario ningún detalle es gratuito, todo está premeditado y destinado a un propósito: la significación.

Esteban había esperado muchos años a que creyéramos mi prima y yo — es decir, Estefanía y yo—, para encontrar oyentes.”⁸⁴

Sin embargo, no se trata del mismo Palinuro, el agente que narra lo hace desde un futuro indeterminado en el que es capaz de verlo todo: las acciones y los pensamientos no sólo de Palinuro infante, sino de todos los demás personajes que rodean al pequeño Palinuro en la vieja casona. De esta manera, dos de los tres agentes propios de una narración —narrador, personaje y focalizador— coinciden en el mismo nombre: Palinuro.

NP-Palinuro [FP-Palinuro]

Los enormes ejercicios narrativos de este agente tienen un propósito muy específico de reparar una limitación: la de aprehender o fijar el momento exacto en que su identidad fue formulada. ¿En qué momento Palinuro comenzó a ser Palinuro? “A Palinuro, en cambio, lo conocí mucho tiempo después y nuestros recuerdos en común tienen muy poca relación [...] en cambio, sí que tienen que ver — los recuerdos míos y de Palinuro— con otras sensaciones.”⁸⁵ Este intento pone en evidencia el hecho de que la personalidad y la identidad está en constante cambio, nunca asentada por completo y que es modificada por múltiples factores, entre ellos el encuentro con los otros, con uno mismo, con el conocimiento y con la experiencia del mundo.

Ante la imposibilidad de narrar el momento preciso en que Palinuro comenzó a ser él mismo, el narrador focaliza en los personajes que, de alguna manera, ayudaron en la primera construcción del sujeto. Ya que un niño no es todo lo que lo rodea, el narrador se permite visitar las perspectivas de aquellos que rodean al Palinuro infante. Así, tenemos un

⁸⁴ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵ *Ibid*, p. 33.

recuento de los capítulos en los que este agente narrativo, que llamaremos Palinuro Adulto, narra la vida y personajes importantes del que llamaremos, Palinuro Infante.

- Capítulo 1 “La gran ilusión”: El tío Esteban. Estefanía y el asco a las palabras.
- Capítulo 2 “Estefanía en el país de las maravillas”: sobre el autoconocimiento de Palinuro. El abuelo Francisco y sus desdoblamientos.
- Capítulo 19 “Una historia, otras historias”: sobre el viaje a Zacatlán. Los adjetivos en el cuarto de Santo Domingo.⁸⁶

Ahora bien, de estos capítulos, “La gran ilusión” y “Estefanía en el país de las maravillas” son un mismo bloque, pues en ambos las narraciones de otros tienen una importancia central. No hay narración de hechos como tal, sino de actos narrativos contados a Palinuro infante, en el primero del tío Esteban y, en el segundo, del abuelo Francisco, ambas figuras son modelo para la construcción del personaje. Sin embargo, en cada uno la focalización es diferente. Así, en “La gran ilusión” el agente narrativo focaliza en el tío Esteban: “Las campanas de la catedral de Leopoldstadt tocaban a rebato cuando el tío Esteban nació, a la orilla izquierda del Danubio...” De esta manera, tenemos:

NP-Palinuro Adulto [FP-tío Esteban]

La vida del tío Esteban es un paralelo de la vida de Palinuro: ambos con ambiciones médicas frustradas, con amores arrebatadores —el tío Esteban con la enfermera polaca y Palinuro con Estefanía— y comparten el amor de Estefanía. No existe en esta narración marca alguna que señale la intermediación perspectiva de Palinuro Infante entre Palinuro

⁸⁶ Este capítulo es, en especial diferente a los anteriores pues, mientras los otros son de experiencias significativas, este es más bien la anécdota de una aventura infantil, es decir, el viaje a Zacatlán y el encuentro con el enano Vigil. Acontecimiento que relata dirigiéndose a Estefanía, recurso que aparece en varios momentos de la novela, pero no cuando se trata de narrar la infancia de Palinuro. Además, es el único capítulo que sirve como un puente entre la infancia de Palinuro y la vida en el cuarto de Santo Domingo junto a Estefanía en donde se trata del Palinuro amante.

Adulto y la narración de la vida del tío Esteban. Incluso cuando se relata el miedo de Estefanía a las palabras, es el mismo agente narrativo quien lo hace: “El tío Esteban no quedó muy convencido, pero esa mañana en que se sentó en el jardín, mi prima Estefanía decidió dominar el asco para siempre. Y lo logró durante muchos años. Es decir, pudo ocultar el terrible asco que le producían las palabras.”⁸⁷ Aunque focaliza en Estefanía:

NP-Palinuro Adulto [FP-tío Esteban]

Caso distinto, en el capítulo “Estefanía en el país de las maravillas”, el abuelo Francisco lleva a cabo él mismo la narración de sus vidas pasadas, las comillas indican el inicio de su discurso y señalan la escritura fiel de sus palabras:

«Bueno, años no. Tenías menos de un año. Incluso menos de un mes, menos de una semana, menos de un día. Con decirte que ni siquiera habías cumplido una hora o un minuto y ni siquiera un segundo...Pero en cuanto naciste ¡Dios mío, en cuanto se nace el tiempo se le echa encima a uno, y ya nunca lo deja en paz a ninguna hora del día»⁸⁸

Así, el agente narrador no focaliza en el abuelo Francisco, sino que se trata de la reelaboración de un recuerdo de Palinuro Infante sobre el abuelo Francisco. Es la reelaboración de un diálogo entre los dos personajes cuyo formato se mantiene:

NP-Palinuro Adulto [FP-Palinuro Infante] P-abuelo Francisco

De esta forma, el agente narrativo no abandona la focalización en Palinuro, ha sacrificado su naturaleza omnisciente para centrarse en la visión de un personaje en específico: “Esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no es lo que *es*, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes *creen* que es.”⁸⁹ El lector no debe perder de vista que toda la información dada por este narrador estará condicionada a una visión subjetiva correspondiente a Palinuro Adulto que trata de

⁸⁷ *Ibid*, p. 24.

⁸⁸ *Ibid*, p. 41.

⁸⁹ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, España, 1973 p. 77.

hacerse pasar como un narrador omnisciente, pero cuya información siempre conllevará un filtro de subjetividad.

Dicho cristal de subjetividad es evidente en la primera parte de este capítulo, pues el narrador profundiza sobre su relación con el protagonista de la novela: “Es muy difícil saber quién fue más importante para mí, si Palinuro o Estefanía.”⁹⁰ Tema recurrente a lo largo de la novela y que se concentra: quiénes somos y cuándo comenzamos a serlo.⁹¹ Aunque el agente narrativo se distancia del personaje, más adelante se reconcilia con este en una serie de experiencias inenarrables: “...y, en cambio, sí tienen qué ver —los recuerdos míos y de Palinuro— con otras sensaciones. Por ejemplo, la de ir brincando charcos de vitrola azul una y otra vez, a la salida de los laboratorios de la escuela...”⁹²

Finalmente, agente narrador y personaje se unen en el futuro incierto desde el que enuncia [NP-Palinuro], en el que todo el cúmulo de experiencia se une en un todo: la identidad de Palinuro. Sin embargo, esta comunión está atravesada por la intervención del otro: su amor y larga historia con Estefanía:

Pero nadie me supo prevenir que al jugar con esas lágrimas que visitan el rostro de Tántalo sediento sin que nunca mojen sus labios, yo también iba a quedarme, siempre, con una sed de saber más de ti, Palinuro, y de ti también Estefanía, y yo mismo confundido sin saber quién fue primero: si tú, Estefanía, o **yo, Palinuro.**⁹³

Por otro lado, el capítulo “Una historia, otras historias” es la única aventura infantil fuera de la vieja casona materna. Un viaje a Veracruz y una pesca milagrosa que el agente narrador recrea para Estefanía: “¿Te acuerdas, Estefanía? El café de la Parroquia con sus

⁹⁰ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 31.

⁹¹ Cuestión que el primo Walter se encarga de llevar hasta su máxima expresión en varios momentos de la novela.

⁹² *Ibid.*, p. 33.

⁹³ *Ibid.*, p. 34.

cafeteras rematadas por cascos romanos...”⁹⁴ Dicha recreación del pasado funciona como un punto de quiebre entre el otro (Estefanía) y el yo (Palinuro), resolviendo la confusión anterior: “Estefanía sí recordaba. Lo que sucedía es que no lo recordaba con las mismas palabras que yo, no con la emoción, alegría o nostalgia que yo esperaba.”⁹⁵

Ya que la experiencia es individual, lo es también la reelaboración de los hechos, es decir, la memoria también es un ejercicio de subjetividad. Así, esta reelaboración confirma la identidad de Palinuro y condensa todas sus fragmentaciones anteriores. Aunque su infancia es relatada como un suceso extraño y ajeno, desde la distancia temporal, finalmente el ejercicio de la memoria une el presente y pasado en un tiempo simultáneo.

Ahora bien, los tres capítulos inician con un NE que paulatinamente se convierte en el protagonista de la novela, transformando al agente narrador en NP que se desdobra en el tiempo y logra focalizar en sí mismo. Según Mieke Bal, no existe real diferencia entre un NE y un NP, pero “podría relacionarse con una diferencia en la intención narrativa.”⁹⁶ Esto se debe a que la intención del NP será la de convencer de que lo que se narra es verídico, mientras que el NE “...la intención puede ser la de señalar la presencia de la inventiva.”⁹⁷ Es decir, recalcar la naturaleza ficticia de la narración.

Esta otra intención nuclear del NE se repetirá constantemente a lo largo de la novela centralizado en el personaje de Palinuro y alcanzará su máxima expresión en el capítulo “Del sentimiento tragicómico de la vida”, del que hablaremos en otro apartado. Situado entre la realidad y la ficción, el agente narrativo puede desafiar los límites de una y otra en una constante experimentación narrativa, con la libertad suficiente para realizar

⁹⁴ *Ibid*, p.556.

⁹⁵ *Ibid*, p. 561

⁹⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁷ *Ibid*, p, 128.

desdoblamiento infinitos. Entre la memoria y la experiencia, el pasado y el presente, la realidad y la ficción, el discurso de un yo y un él, Palinuro se construye a sí mismo, con la intención de aprehenderse en un momento específico. Búsqueda de sí mismo que, finalmente, es imposible terminar.

2. LA VIDA FUERA DE LA VIEJA CASONA O EL ENCUENTRO CON EL MUNDO.

Cuando Palinuro es pequeño acompaña a su madre a una cita médica y, al contemplar un cuadro que representaba a la muerte, juró convertirse en médico para nunca dejar morir a mamá Clementina, por ello, el segundo núcleo narrativo de Palinuro es su vida como estudiante de medicina. Dicha vida estudiantil se caracteriza por tratarse de una serie de aventuras juveniles, narradas en un tono jocoso y con una gran profusión de adjetivos, cuyos personajes constantes unen este ciclo de narraciones. Sin embargo, dicha vida juvenil tiene diversas dimensiones sociales, así como antes se exploran las facetas de niño, hijo y nieto; ahora se trata de exponer las propias del Palinuro amigo, amante, estudiante de medicina y publicista.

Del mismo modo en que en el apartado anterior vimos que, al retratar la construcción de la subjetividad, el agente narrativo cambia, también sucede en el presente apartado, cuya división podemos establecer de la siguiente manera: 1. El estudiante de medicina, 2. Las aventuras de los tres amigos y, 3. El publicista. Aunque en varios de estos apartados existen vasos comunicantes, anécdotas que unen una experiencia con otra—como en el capítulo 4 “Unas palabras sobre Estefanía” en donde Palinuro les habla a sus amigos sobre su prima, uniendo dos facetas de su vida en un mismo momento— cada uno de ellos son narrados por agentes narrativos distintos y cada uno de ellos abarca diferentes capítulos de la novela, por lo que, se desarrollan de manera distinta.

2.1 EL ESTUDIANTE DE MEDICINA O EL ENCUENTRO CONSIGO MISMO.

Un ciclo de aventuras extraordinarias vertebran este apartado narrativo, hechos insólitos y absurdos que escapan de toda lógica, tal como encontrarse, convivir y discutir con uno mismo como si de otro ser se tratara. Dicho ciclo es narrado, al inicio y al igual que el que

narra la infancia del personaje, por un NE que, sin embargo, da la palabra a los personajes —hecho que se explicita por el uso de signos que denotan un discurso ajeno al del narrador—: “«Doctor Palinuro, válgame Dios, ¿qué hace usted allí?» «Lo que a usted no le importa. Entréguele una copia de la llave a este jovencito y váyase a desverbenar sus comadreos a otra parte...”⁹⁸

Más adelante en la narración, el agente narrativo propio de este ciclo hace su aparición de manera explícita: “Y tú —me dijo Palinuro— no te asombres de verme así.”⁹⁹ De este modo, el agente narrativo se conforma como un personaje que habla desde dentro de la diégesis, dicho narrador personaje no es otro sino Palinuro mismo. Este estilo directo que contrasta de manera explícita con el estilo en que se narra la infancia del personaje — en donde priva el estilo indirecto—, en el que las palabras exactas de las voces de los personajes se dejan oír sin evidente modificación de parte del agente narrativo, es una de las características más notables de este ciclo. Si bien, en toda la novela coexisten el estilo directo, indirecto e indirecto libre¹⁰⁰, es en este ciclo de la vida fuera de la casona en la que el diálogo se hace más presente.

Esto se debe a otra de las características principales del presente ciclo: este agente narrativo [NP-Palinuro], narra la diégesis para un receptor específico: Estefanía. “Me senté a la orilla de la cama, y por un instante supremo pensé, *Estefanía*, que jamás podría compartir un cuarto con un tipo como Palinuro...”¹⁰¹ Así, el lector asiste a un juego de doble narración, por un lado, un agente narrativo relata los hechos desde la perspectiva de

⁹⁸ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ El estilo indirecto libre sólo está presente en el capítulo titulado “Del sentimiento tragicómico de la vida” en la que el NE abandona la batuta y hay un monólogo de Walter que inicia hacia la mitad del capítulo “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy”.

¹⁰¹ Fernando del Paso, *op. cit.*

un personaje, convirtiéndose en un NP-Palinuro; por el otro, el agente narrativo se distancia de los hechos, los comenta, agrega información, se dirige a Estefanía, configurándose como un NE.

El cambio de un nivel a otro y la distinción entre ellos se da por diversos marcadores: los signos « » que enmarcan el discurso de los personajes y del agente narrativo configurado como NP-Palinuro, por la presencia del diálogo y la intervención de varios personajes, sobre todo los dos Palinuro, además de pequeñas intervenciones aclaratorias, acotaciones entre los diálogos que sirven sólo para especificar posicionamientos físicos, entonación en las diversas voces, etc. El agente narrativo caracterizado como NE articula desde la primera persona del singular, en una especie de monólogo en el que las digresiones aparecen constantemente y, el vocativo llamando la atención, preguntando y dirigiéndose a Estefanía son particularidades de este agente narrativo.

Aunque dicha dupla de agentes narrativos está presente en todo el ciclo de **La vida fuera de la vieja casona**, la relación de Palinuro con Palinuro Doctor, se profundiza en capítulos específicos:

- Capítulo 3 “Mi primer encuentro con Palinuro”: el encuentro con otro yo.
- Capítulo 5 “El ojo universal”: el asco de Palinuro.
- Capítulo 23 “La cofradía del pedo flamígero”: la última aventura.

Ahora bien, en cada uno de estos capítulos los dos agentes narrativos aparecen en distinto orden y con una intención ligeramente distinta. Así, en el capítulo 3, en el que el otro yo, el Palinuro Doctor aparece por primera vez, se trata de presentarlo y caracterizarlo como un personaje independiente del NP-Palinuro. Para Óscar Mata este personaje es la idealización

del joven Palinuro sobre lo que algún día llegará a ser en el futuro y que se expresará de forma más explícita en el capítulo 18¹⁰²: un médico respetado, aunque sea por la comunidad en la que vive, cuya erudición y elocuencia¹⁰³ sean evidentes y le proporcionen el don de la buena plática.

Mientras que el NP-Palinuro tiene la función de separarse del personaje mediante el comentario dirigido a Estefanía. Sin embargo, este agente se posiciona en un futuro hipotético respecto a los hechos que comenta, pues comenta detalles que están más adelantados respecto a la diégesis que narra: “De las cuarenta y cinco apariciones de Palinuro en mi vida, ésa, la primera, jamás la olvidaré. La relojería del invierno, exacta en su blancura, se prendió al primer escalón sepia de la casona colonial de la plaza de Santo Domingo, tú la recodarás muy bien Estefanía...”¹⁰⁴ Incluso, llega a dar una pista sobre el final de Palinuro: “La portera me precedió en la escalera donde tú y yo encontraríamos una noche a Palinuro arrastrándose para alcanzar la gloria...”¹⁰⁵ De esta manera, se construyen dos personajes cuyo discurso contrasta marcadamente, pues uno habla desde un futuro incierto y el otro es narrado por éste.

Si bien el NP nunca se autodenomina como Palinuro, existen ciertas señales de que se trata del personaje cuya infancia fue relatada en el ciclo anterior, la principal de ellas es la relación con Estefanía, que constantemente se reitera. “Palinuro también te conoció a ti

¹⁰² Óscar Mata, *Ibid*, p. 53-54. Aunque Mata se refiere más al Dr. Palinuro al que se hace referencia en el capítulo 18, en el que es el director de un hospital psiquiátrico, podemos encontrar un primer delineamiento de dicho personaje en el capítulo 3.

¹⁰³ Es importante notar la relación que hay entre este personaje, doble de Palinuro fabricado desde las expectativas del joven estudiante, con el primo Walter, doble de Palinuro desde la vivencia; ya que ambos son portadores del chaleco de rombos de colores, única posesión de Walter que lo caracteriza y define su personalidad. Además, ambos tienen en gran valor la erudición, la elocuencia y ambos realizan largas digresiones acerca del quehacer médico. Véase, p. 58.

¹⁰⁴ Fernando, *op. cit.* p. 58-59.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 59.

esa tarde, Estefanía. O, mejor dicho, comenzó a conocerte.”¹⁰⁶ Esta relación es el elemento principal que separan a un personaje de otro, es decir, de Palinuro respecto al Palinuro Doctor, ya que condiciona la narración e intervención de uno y otro. Sin embargo, hay momentos es los que, dentro del diálogo, el discurso de ambos se acerca y se confunden las voces.

Dicha confusión en los discursos está reforzada por la ausencia de descripciones físicas de los personajes, la única mención a estas condicionantes subraya la categoría de iguales, caracterizándolos como dobles: “Me pegué un susto cuando te vi entrar, porque creí que me había desdoblado. Somos iguales, como dos gemelos univitelinos. O quizás sea más correcto decir que tú eres como yo seré y que yo soy como tú eras...»¹⁰⁷ Esta confusión deliberada es un juego constante en la novela: desdoblamientos en el personaje principal, mas, como agente narrativo Palinuro Doctor siempre está supeditado al NP, Palinuro. Así, la narración siempre es llevada a cabo por el NP.

Sin embargo, en el capítulo 23 esta dicotomía de agentes narrativos desaparece hacia la mitad del capítulo. Narrativamente, dicho capítulo contiene una división muy marcada entre los dos agentes narrativos, así, está dividido en dos partes que se distancian diametralmente una de otra. En la primera parte de este capítulo el NP establece las coincidencias entre el Palinuro Doctor y sus dos amigos, Molkas y Fabricio: “De Molkas, Palinuro heredó la vulgaridad.”¹⁰⁸ “Y de Fabricio (pero sobre todo del primo Walter), Palinuro heredó la retórica.”, configurando así, la llamada Cofradía del Pedo Flamígero. En esta sección el NP narra aventuras que ejemplifican las dos características del Palinuro

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 69.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 61.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 687.

Doctor ya antes mencionadas y cuya vivencia compartieron a Estefanía “Llegó la tarde, Estefanía, escuchamos *Eine kleine Natchmusik*.”¹⁰⁹

Mientras que, en la segunda parte del capítulo este agente narrativo desaparece para dar lugar a una narración propia de un NE: “Antes, sin embargo, de que sus amigos Molkas y Fabricio olvidarán para siempre a Palinuro, antes de no saber que nunca —o quizás nunca— habían conocido al verdadero Palinuro, tuvieron la oportunidad de vivir con él la última de dos grandes aventuras.”¹¹⁰ Dicha aventura es el descenso a la cueva de Caronte, el cuidador del Panteón Dolores que había cavado una cueva para vender los huesos del lugar.

Este NE relata desde una distancia incierta los acontecimientos: ya no forma parte de la acción y tampoco narra para un auditorio en específico. Su discurso está señaladamente separado respecto al de los personajes, gracias al estilo directo en el que las intervenciones de los personajes están señaladas con un símbolo (« »). Esta narración que ya no agrega comentarios personales a los hechos y que no está dirigida a algún lector en específico caracteriza a este narrador como uno nuevo, diferente del NE que vimos arriba, cuya narración está dirigida a Estefanía. Un agente narrativo cuya identidad no podemos concretar, pero sí podemos comenzar a delinear como un agente narrativo diferente a Palinuro Infante, Palinuro estudiante de medicina y el Palinuro Adulto que narra desde una distancia temporal su infancia. Dicho NE reaparece en el siguiente apartado, en el que Palinuro no sólo se enfrenta a sí mismo, sino también a los otros.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 690.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 702.

2.2 LAS AVENTURAS DE LOS TRES AMIGOS O EL ENCUENTRO CON EL MUNDO.

El segundo ciclo de este apartado es, narrativamente un poco diferente del anterior, se trata de las aventuras de los tres amigos estudiantes de medicina: Palinuro, Molkas y Fabricio. Del mismo modo que en el apartado anterior, hay dos agentes narrativos que relatan las aventuras: Palinuro (el estudiante de medicina) y el último NE que narra el descenso a la cueva de Caronte, cuya narración tiene una forma semi impersonal.

Ahora bien, este apartado abarca varios capítulos de la novela, por primera vez:

- Capítulo 4 “Unas palabras sobre Estefanía”:
- Capítulo 7 “En nombre de la ciencia”:
- Capítulo 14 “Más confesiones: la buena y la mala leche de Molkas”:
- Capítulo 16 “Una misa en technicolor”:
- Capítulo 20 “La Priapíada”:

El primer capítulo, “Unas palabras sobre Estefanía”, contiene vínculos con el siguiente ciclo narrativo (LA VIDA EN EL CUARTO DE SANTO DOMINGO), en realidad se trata de una juerga de Palinuro con sus amigos y otros, en la que Palinuro les relata su amor por Estefanía. Por lo que, narrativamente pertenece al presente ciclo. Dicho relato ocurre en la cantina de Pepes y es relatada a un grupo conformado por: Don Próspero, el General del ojo de vidrio, Molkas, Fabricio, un organillero, la viejita de las muñecas, el billetero, Palinuro Doctor y Palinuro.

Ahora bien, la narración de Palinuro se caracteriza por largas descripciones que detienen la narración en las que las enumeraciones, las series de adjetivos y las paradojas cargan el discurso de este agente narrativo. “Pura, inocente, impávida, como si nada

hubiera pasado entre nosotros, como si no hubiéramos hecho tantas cosas que habrían obligado a los abuelos a dar vueltas en sus tumbas de haberlo sabido [...] así era mi prima.”¹¹¹ Sin embargo, hay marcas que funcionan como una especie de enmarcado de cuándo y cómo es que ocurre la narración, “Tan es así, señores, — *le dije al general que tenía un ojo vidrio, al billetero, a don Próspero y a todos los otros amigos cuando volví a la cantina para cumplir mi promesa*— tan es así que de Estefanía yo podría hablar como Clemente de Alejandría [...]”¹¹²

Así, Palinuro como agente narrativo tiene un discurso particular y único que puede ser diferenciado del articulado por otros agentes narrativos. Una de las principales características es su estabilidad: todo el capítulo está narrado por este agente narrativo que se ocupa, mayormente, de realizar descripciones. No hay desdoblamientos narrativos que desvíen el foco de la narración y se trata de una enorme enumeración de imposibles sexuales y amorosos, de la descripción de las paradojas esenciales de Estefanía, pero no de un ejercicio narrativo.

Ahora bien, esto contrasta de manera marcada con el agente narrativo que aparece en los demás capítulos del ciclo. En el capítulo 7 “En nombre de la ciencia”, aunque inicia como la continuación del capítulo 5 “El ojo universal”, la narración ya no está dirigida a Estefanía y priva un NP que, un poco después es reemplazado por un NE que relata las costumbres onanistas de Molkas y la eyaculación precoz de Fabricio. Este NE se separa de los hechos que relata y de los personajes involucrados en ellos y construye una visión del mundo propia que no comparte con ningún personaje y que nunca relata en primera persona, sino en la tercera persona del singular y plural: él y ellos.

¹¹¹ *Ibid*, p. 86.

¹¹² *Ibid*, p. 87.

El «él» al que hace referencia constante es el personaje de Palinuro, hay que destacar el hecho de que este agente narrativo, a pesar de construir su discurso como el de un ente independiente y totalmente separado de los personajes, el único personaje sobre el que realiza un acercamiento mayor, al único que focaliza de manera constante es, precisamente a Palinuro. Se trata de observaciones sobre los pensamientos de Palinuro, sobre sus sensaciones y emociones durante el devenir de la narración y el lector sólo tiene esta perspectiva de los hechos.

No hay tal acercamiento hacia los personajes de Molkas, Fabricio o el primo Walter que en ocasiones es mencionado junto a los tres amigos, quienes se configuran como «ellos». No hay pues, individualización de estos personajes o detalles particulares que los caractericen como personajes independientes, se trata de un conglomerado siempre uniforme: ellos. Pues, si bien hay anécdotas que los separan diametralmente uno del otro, no hay, en este ciclo, un discurso propio de los personajes que el NE haga visible para el lector. Se configuran más como actantes que como personajes cuya reflexión y visión del mundo sea explícita en la novela. Por ejemplo, ni en el caso de Molkas, ni en el de Fabricio nunca en toda la novela son responsables de alguna narración, siempre se encuentran supeditados al NE.

Este agente narrativo es el mismo en los siguientes capítulos del ciclo, es decir, en el 14 “Más confesiones: la buena y la mala leche de Molkas”, 16 “Una misa en technicolor” y 20 “La Priapíada”. Ya sin intervenciones de otros agentes narrativos y sin que el discurso sea atravesado por diversas voces, en estos capítulos es el NE el que controla y lleva la narración sin interrupción. Lo cual, para Mata¹¹³ refuerza el tono de novela de aventuras que este ciclo posee. Así, este agente narrativo caracteriza el encuentro del personaje

¹¹³ Óscar Mata, *op. cit.*, p., 63.

principal con el mundo, es decir, con personajes que están fuera de su círculo familiar de acción. Algo similar ocurre en el siguiente apartado narrativo.

2.3 EL CUARTO DE SANTO DOMINGO.

Una faceta más de la vida de Palinuro cuando es amante de Estefanía y construyen una vida de pareja totalmente independientes de la familia de los abuelos en un cuarto que comparten en la plaza de Santo de Domingo. Dicho ciclo comprende los siguientes capítulos:

- Capítulo 6 “Sponsalia Plantarum y el cuarto de la Plaza de Santo Domingo” (la segunda parte)
- Capítulo 8 “La muerte de nuestro espejo”
- Capítulo 10 “El método Olendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio”
- Capítulo 15 “Trabajos de amor perdidos”
- Primera parte del Capítulo 25 “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo”

Lo más característico de este ciclo narrativo es que el agente narrativo se presenta como un Nosotros que engloba tanto a Palinuro como a Estefanía. Sin embargo, el discurso que el lector encuentra es, en todo momento, el de Palinuro: las largas descripciones, las listas de adjetivos y las paradojas continuas. Estefanía nunca es focalizada directamente y, su discurso se presenta a través del NP Palinuro y sólo cuando hay un diálogo entre ambos personajes, es más, su discurso siempre está entre signos que refieren palabras ajenas a las del narrador (« »). De este modo, esa primera persona del plural es, en realidad, un enmascaramiento de un NP-Palinuro que permea todo el ciclo.

Ahora bien, el capítulo 6 inicia con una anécdota sobre la tía Luisa, sin embargo, eso pertenece a otro ciclo en el que más tarde ahondaremos, entonces, profundizaré en la segunda parte del capítulo, pues es la que nos interesa. Esta segunda parte narra el modo en que Palinuro y Estefanía invierten el tiempo y el espacio: construyen el universo entero alrededor del cuarto de Santo Domingo y éste, a su vez, se organiza a partir de una fotografía de Estefanía.

Fue esta fotografía el primer objeto que llevamos a nuestro cuarto de la Plaza de Santo Domingo, después de mandarle hacer un paspartú de color índigo y un marco de hoja de oro. Después y siempre en relación de la fotografía, fuimos adquiriendo y llevando al cuarto todos los objetos que aún sin proponérselo hacían juego con ella...¹¹⁴

En este momento surge el Nosotros para referirse a la pareja de amantes, pero cuya vida es narrada exclusivamente por Palinuro. Otro de los marcadores de que la narración está a cargo de Palinuro es que se dirige a un auditorio, sin embargo, en esta ocasión no queda claro quién o quiénes son dicho destinatario: “Para que tengas una idea aproximada de nuestro cuarto, puedo darte todas sus medidas.”¹¹⁵ Dicha indeterminación del auditorio crea un juego en el que el NP-Palinuro habla directamente con el lector, sin intermediaciones modificando la relación de este con el texto, pues le brinda cierto efecto de realidad en el que las acciones podrían suceder en la realidad del lector. “En cuanto a las distancias que nos separaban y nos unían, lo que más puedo decirte es que también fueron incontables.”¹¹⁶

En el siguiente capítulo del ciclo, “La muerte de nuestro espejo” existe una posible determinación del auditorio en cuestión: “Y si te hablo de los objetos que teníamos en nuestro cuarto de la Plaza de Santo Domingo, es porque quiero contarte, señor general,

¹¹⁴ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 154.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 155.

señor billetero, don Próspero y querido amigo Palinuro, las cosas increíbles que nos sucedieron con ellos.”¹¹⁷ De esta manera, sería una especie de continuación de lo iniciado en el capítulo 4: la descripción de la vida de Palinuro junto a Estefanía a sus amigos de parranda.

Esto se afirma en otras frases contenidas en el siguiente capítulo del ciclo: “El método Olendorf y el general que tenía cien ojos de vidrio”, lo cual crea una triada de ciclos que funciona como narraciones-espejos en los ciclos de LA VIDA EN EL CUARTO DE LA PLAZA DE SANTO DOMINGO, una parte de LAS AVENTURAS DE LOS TRES AMIGOS O EL ENCUENTRO CON EL MUNDO en la que Palinuro describe a su prima para sus amigos y, en el ciclo EL ESTUDIANTE DE MEDICINA O EL ENCUENTRO CONSIGO MISMO, cuando narra a Estefanía su encuentro con Palinuro.

En los tres hay un NP-Palinuro que cuenta a otros, pero en los dos primeros ciclos el efecto de narraciones-espejos funciona de manera más clara, ya que el NP-Palinuro narra a Estefanía las aventuras con sus amigos y, a sus amigos, sus amores con Estefanía. Ambos usan el recurso de un auditorio específico, en ellos existe una reminiscencia de la narración oral y en ambos existe el tono de novelas de aventuras. Se trata de los mismos personajes, pero con distinta función: en una son receptores o escucha de la narración y en otra, actores partícipes de ésta. El tener un escucha que reciba la historia de Palinuro tiene una función específica dentro del universo de los personajes: legitima que las acciones relatadas en verdad ocurrieron, les da cierto efecto de realidad como ocurre en algunas autobiografías.

Dicha legitimación tiene dos efectos: realza el asombro de los hechos fantasiosos y crea un pacto de realidad del personaje con el lector, pues el que otros personajes además de él y de su doble (Walter, de cuya existencia real no hay pruebas contundentes)

¹¹⁷ *Ibid*, p. 181.

interactúen y convivan con él y, además lo escuchen, lo dimensiona dentro de su propia narración. Además, dichos juegos narrativos lo constituyen más que como un personaje actor, como un personaje narrativo: su máxima acción dentro de la novela es un constante e incesante ejercicio de narración, siempre está contando su vida a alguien más. Así, un ciclo refleja al otro: ambos refieren a una parte de la vida de Palinuro en la que interactúa con otros personajes que no son él mismo y ambos son referidos por Palinuro a otros personajes.

Ahora bien, en este capítulo 8 hay un distanciamiento evidente del agente narrativo respecto del Nosotros que había presentado antes y su discurso se apropia de un Yo: “Lo primero que hacía *yo* al regresar a mi cuarto y después de besar a Estefanía...”¹¹⁸ Dicha separación e independencia no vuelve a unirse a un Nosotros uniforme, sino que todo lo que resta del ciclo reafirma dicha independencia no tanto de Palinuro respecto a Estefanía, sino de Estefanía respecto a Palinuro. Estefanía goza de una independencia tal, que ni el agente narrador la transgrede en busca de su discurso o pensamiento y es que, por otro lado, Estefanía no es el foco de la narración, mientras que Palinuro sí.

2.4 LA PUBLICIDAD Y EL CENTRO PSIQUIÁTRICO.

Este ciclo narrativo está compuesto por dos capítulos de la novela:

- Capítulo 11 “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias”: El mundo de la publicidad.
- Capítulo 18 “La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos”: Psiquiátrico.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 181. Las cursivas son mías.

Aunque en cuestiones de temática estos dos capítulos están hermanados, narrativamente son diferentes uno respecto al otro. El primero de ellos es narrado por un NE que, al igual que en el ciclo anterior, se distancia de los hechos y no interviene en la acción: “O en otras palabras: cansado, harto, triste y crecido, [Palinuro] pensó en despedirse por segunda y última vez de su primera infancia, y por la primera y también la última vez de su adolescencia...”¹¹⁹ Este narrador cuya identidad nunca se devela, tiene el poder de entrar y salir a placer de la mente de Palinuro, de los hechos de la diégesis, pero lo que lo caracteriza es que, en el devenir de estos capítulos, la narración nunca cesa.

Para otros agentes narrativos, como Palinuro, en ocasiones priva la descripción y la reflexión filosófica por sobre la narración, sin embargo, el agente narrativo NE de este ciclo se encarga de narrar sin interrupción. Tampoco hay opiniones o comentarios explícitos que desvíen el curso de los hechos narrados, así como tampoco existen intromisiones del agente en el mundo ficcional. Y, aunque el narrador puede focalizar libremente sobre Palinuro, esta focalización tampoco es completa o exhaustiva, de esta manera se impide que la visión del personaje permee completamente todo el capítulo.

Se trata de un límite en el que el poder del narrador sobre el mundo ficcional y la manipulación de la información que narra es lo más importante de los capítulos, gracias a este poder, el narrador tiene la libertad de efectuar una parodia del género de la publicidad que va de la mano de las diferentes Islas que Palinuro visita. El uso de este género, el publicitario, aumenta su efecto en el lector, ya que al mismo tiempo que se lee sobre los diferentes artificios publicitarios, la narración adquiere este mismo tono, convirtiendo al capítulo mismo en un anuncio publicitario de la publicidad.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 260.

Está inspirado en los viajes de Gulliver y libros de viajes similares, algunos de ellos citados por Del Paso. Tiene como protagonista al narrador de la novela, quien trabajó 14 años—símbolo de la eternidad, sobre todo por las tardes, cuando se contempla la vida que hay más allá de los ventanales de las agencias— en el negocio de la publicidad. Palinuro recorre 28 islas (dos veces la eternidad: de ida y vuelta, o los siete círculos del infierno en los cuatro puntos cardinales). [...] Se trata de una burla feroz y despiadada de un trabajo odiado, pero que cuesta mucho abandonar...¹²⁰

Ahora bien, en el capítulo 18 “Esta casa de enfermos” sucede un efecto similar pero cuyo centro de enfoque es una disciplina y no un oficio o artificio. En esta ocasión se trata de la visita de Palinuro —un Palinuro cuya trayectoria como médico es amplia y reconocida, por lo que, se sugiere que podría tratarse de un sueño del protagonista o, una aventura surrealista— a un hospital psiquiátrico al que llega para tomar el cargo de director. Este capítulo se presenta con la forma de un diálogo del que la única voz que el lector percibe es la del guía de Palinuro: un presunto enfermero que, de la misma manera en que Virgilio¹²¹ guía a Dante a través de los infiernos, este enfermero guía a Palinuro a través de los diversos pabellones psiquiátricos¹²². Sin embargo, hacia el final del capítulo se devela que, dicho enfermero es, en realidad, otro paciente del psiquiátrico.

Así, aunque se presente como un diálogo entre estos dos personajes se trata de un largo monólogo pues, en realidad, nunca hay una respuesta explícita a lo que el narrador dice. Si bien, en el discurso de este enfermero/loco/guía se puede adivinar la presencia de

¹²⁰Óscar Mata, *op. cit.*, p. 53. En el análisis de Mata, la figura del autor y la relación autobiográfica son lo más importante en la novela, de ahí sus referencias a la vida del autor. Para mí, aunque no niego dicha relación, no es de mi interés profundizar en ello, pues en su estudio, Mata ya lo ha hecho. Del mismo modo, en la cita, Mata afirma que el capítulo en cuestión tiene como protagonista al narrador de la novela, lo que no aclara el estudioso es ¿cuál de todos los narradores de la novela? Es obvio, por el discurso, que se refiere a Palinuro, pero éste no es único narrador presente en la novela.

¹²¹ Existe pues, una referencia a Virgilio, esta vez como personaje dentro de una obra literaria, *La divina comedia*. Si Palinuro es un personaje de una obra de Virgilio, en este capítulo se denota el hecho de que Virgilio mismo terminó ficcionalizado en la obra de Alighieri, resaltando el poder de la ficción sobre la realidad.

¹²² Que resultan ser siete, al igual que en el texto de Dante.

otro discurso que contesta sus preguntas o apelaciones, nunca se le deja escuchar explícitamente, no se le da voz en el relato: “¿Qué hora tiene usted? ¿Dice usted que le han robado su reloj American Waltham, recuerdo de su tío Esteban?”¹²³

Este monólogo que inicia como un cortés diálogo, va perdiendo sentido a lo largo del capítulo que está dividido en siete partes, las cuales abarcan cada uno de los pabellones psiquiátricos del hospital. Se trata de una progresión en la que no son sólo las enfermedades psiquiátricas las que van en aumento, también la narración misma sufre un cambio. El monólogo del enfermero/loco/guía llega a tener tintes de monólogo interior en el que no existen límites estables entre lo que el personaje piensa y lo que dice. De esta manera, se intenta ficcionalizar el proceso de la locura en el que poco a poco se desdibujan los límites entre la realidad y la subjetividad.

En segundo lugar, cuando yo era un niño que apenas llegaba a conocer adonde ahora llegan mis rodillas, doctor, soñaba con conocer la Selva Negra de Alemania: aquí la tiene usted, a la izquierda. A la derecha, y al fondo, el Sequoia National Park de California, con los únicos árboles racacielos del mundo.¹²⁴

Del mismo modo en que en el capítulo 11 se parodia el género de la publicidad, en éste se logra parodiar el discurso de la psiquiatría. Las enfermedades que se tratan en este hospital psiquiátrico no son las que normalmente encontraríamos: “Nos encontramos naturalmente en el Pabellón de las Secreciones, Flujos y Deyecciones, como usted quiera llamarles”¹²⁵ Y, del mismo modo, tampoco el tratamiento de las mismas es el tradicional, pues no se trata de encontrar una cura a los males de los enfermos, sino de procurar la enfermedad, llevarla hasta al paroxismo, a grado tal en que ya no se sientan enfermos: “Sencillamente hacemos

¹²³ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 524.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 526.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 515.

esto con el objeto de afirmar que la actitud de nuestros enfermos ya no es delirante, [...] pues, no son tal cosa sino la verdad pura.”¹²⁶

Así pues, este agente narrativo, NP, pone en entredicho la relación de la locura con la cordura y, en otro nivel, de la ficción con la realidad. Además, es el único narrador que no corresponde a ninguno de los personajes de la diégesis de la novela, pero que sí tiene identidad reconocible. Estos dos capítulos abordan la manera en que Palinuro se inicia como trabajador, ocupando un nuevo rol social que, hasta el momento, nunca antes había experimentado. Si bien, el segundo podría tratarse de un sueño también significaría otra faceta o plano existencial del que no hay otro registro narrativo en la novela.

A pesar de que en la novela abundan las voces, como hemos visto todas ellas están supeditadas a un NE que controla y manipula la información que da al lector. Además, los múltiples ejercicios narrativos de Palinuro (narrando todo el tiempo para otros) multiplican los niveles narrativos y la voz de Palinuro, quien en cada nuevo ciclo se esfuerza por aprehender su vida y hacerse dueño de la misma, sin ser capaz de lograrlo. Ahora bien, en la novela sólo hay una voz que tiene el mismo poder enunciativo que Palinuro, su primo Walter. Sin embargo, este personaje es objeto de otro experimento narrativo que lo convierte, sin ser el protagonista, en el personaje más libre de la novela.

¹²⁶ *Ibid*, p. 529.

B) WALTER: A TRAVÉS DEL ESPEJO NARRATIVO.

1. WALTER VISTO POR EL OTRO

Walter merece ser tratado de diferente manera a los demás personajes debido a una característica: es al único que se le atribuye completamente la batuta narrativa¹²⁷. Si bien, su nombre se menciona en innumerables momentos de la novela bajo la visión de diversos personajes, como personaje activo, aparece en dos capítulos que participa de la acción y sólo en uno él narra con completa autonomía respecto del NE que permea toda la novela. Aunque ya existen trabajos que abordan su naturaleza de doppelganger, narrativamente aún no se ha profundizado en él como narrador independiente que es. Antes de hablar de cualquier similitud o diferencia con Palinuro, caracterizaré su participación en los capítulos en los que aparece.

Los capítulos en los que Walter participa como personaje activo son “La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo” y “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy.” Ambos capítulos son narrados por el agente narrativo NE que también narra el ciclo SOBRE LOS OTROS, sin embargo, presenta algunos cambios significativos en su discurso cuando se trata de narrar y presentar al primo Walter. Si bien, se trata de un NE, en el capítulo “La mitad triste, la mitad alegre del mundo”, en el que se narra un diálogo entre Palinuro y Walter en la cantina La Española, durante todo el capítulo focaliza externamente en Walter, por lo que el lector sólo puede ser testigo de sus palabras, mas no de sus pensamientos.

¹²⁷ Además, Walter es considerado el doble de Palinuro si los consideramos desde su dimensión de personajes, sin embargo, como narradores son dos entes independientes. Véase *El doble en Palinuro de México* de Jorge Estrada Benítez para un análisis detallado de Walter desde el doble.

Algunas observaciones fugaces funcionan como focalizaciones internas, actúan por omisión de un discurso posible del personaje pero que resulta importantes resaltar, pues denotan el dominio del NE sobre el discurso de los personajes por ejemplo: “Y Walter hubiera seguido hablando, diciendo y tronado, si Palinuro, después de ordenar más caracoles y más cervezas, no hubiera desviado la conversación para regresar esta vez ya no a la sala de autopsia...”¹²⁸ El narrador conoce las intenciones del personaje de discurrir más tiempo y las hace explícitas en su discurso aunque el monólogo de Walter no se lleve a cabo realmente.

Sin embargo, el NE no sólo transmite las palabras de Walter: algo ocurre únicamente en este capítulo: el NE expresa algunas observaciones sobre Walter. Dichas valoraciones se tratan de series de adjetivos que delinean al personaje, separándolo de su contraparte Palinuro, además, la repetición del nombre de su nombre recalca dicha distinción entre ellos, es decir, que dicha descripción indirecta de Walter se realiza en contraste a Palinuro: “Walter el elegante, Walter el del chaleco de rombos y Walter el que había vivido en Londres...”¹²⁹ “Walter el sabelotodo...”¹³⁰

Además, dichas intromisiones en el discurso implican cierto desdén del NE hacia Walter y, en contraste cierta inclinación hacia la complicidad con Palinuro. Otro elemento que recalca dicha complicidad entre el agente narrativo y Palinuro es el hecho de que éste sí es focalizado internamente por el agente narrativo: “Pero Palinuro ya no deseaba escuchar nada de disecciones...”¹³¹ “...agregó Walter recogiendo el guante demasiado tarde (pensó

¹²⁸ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁹ *Ibid*, p. 204.

¹³⁰ *Ibid*, p. 215.

¹³¹ *Ibid*, p. 207.

Palinuro)”¹³². Estas disparidades en la focalización hacen que el lector sea testigo del diálogo en diferentes niveles: de Walter sólo se presentan las palabras dichas, su enunciación, mientras que de Palinuro tanto sus palabras como algunos pensamientos intervienen en el devenir de la narración.

Así, un personaje se delinea por su enunciación y por los comentarios que rayan en lo despectivo del NE, mientras que el otro se delinea como un personaje más complejo, pero también más cercano al NE, pues su enunciación y sus pensamientos son rescatados para el lector. “La importancia de esta focalización intermitente reside en que no sólo crea la diferencia moral entre los personajes, sino también la rivalidad.”¹³³ A pesar de que este diálogo, por momentos se convierte en una reflexión filosófica de Walter acerca del cuerpo humano, la memoria y la medicina, su discurso pierde peso, ya que el verdadero foco de la narración está en Palinuro.

Es decir que, este agente narrativo NE se relaciona de diferente manera con cada uno de los personajes, lo que modifica la focalización y la perspectiva del capítulo. Del mismo modo, la supuesta objetividad del narrador se desmantela, pues la focalización y las valoraciones implícitas acerca de los personajes develan una inclinación hacia uno y un distanciamiento y prejuicio hacia el otro, es decir, una subjetividad que controla la información que se le da al lector. Este capítulo advierte al lector sobre la subjetividad presente en el NE, lo que convierte su discurso de narrador confiable por ser externo y

¹³² *Ibid*, p. 226.

¹³³ Jorge Estrada Benítez, *op. cit.*, p. 51. Ya que no se puede separar físicamente por medio de las descripciones de los personajes a los primos Palinuro y Walter, Estrada recurre al elemento moral —entendido como una unidad entre el actuar y el decir, en el que la palabra se convierte en acción— de las enunciaciones de los personajes para caracterizarlos separadamente. Seguiré dialogando con su trabajo, debido a que, desde una perspectiva diferente —en el que la filosofía de Heidegger (el concepto de mismidad), Sartre (el contrapunto de la anterior: ipseidad) y los estudios de Ricoeur (del habla como acto) son las principales directrices del análisis— llega a tocar la dimensión de Walter como ente enunciadador.

omnisciente en poco confiable debido a sus preferencias en el momento de la focalización. Así, se demuestra que el agente narrativo caracterizado como NE está íntimamente ligado a Palinuro: su perspectiva discursiva es fabricada en función a la perspectiva de Palinuro, sin que por ello sean el mismo personaje o la misma subjetividad hecha de palabras.

Dicha separación se hace evidente en el siguiente capítulo “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy” en el que el mismo agente narrativo, con las mismas características, aborda una de las singularidades más distintivas de Walter: su erudición. Aunque Walter es el protagonista de este capítulo, la perspectiva de Palinuro sigue permeándolo todo, partiendo de su perspectiva, se trata de demostrar que la erudición de su primo, más que una ayuda, es un estorbo: “Porque no se puede ser inteligente — pensó Palinuro— y lastimar a las personas que se quiere cuando uno está tratando de hacer lo contrario...”¹³⁴ Esto se debe a que la erudición no es de utilidad en las relaciones interpersonales, tan importantes para Palinuro, pero es de suma importancia para mantener una imagen personal de sí mismo ante los demás que es lo que intenta Walter.¹³⁵

A partir de esta característica peculiar de Walter el NE narra diversos momentos en los que su erudición provoca irritación entre los demás personajes¹³⁶ y el ridículo de Walter frente a los demás habitantes de la vieja casona. Así, debido a la mediación del NE, Walter es presentado al lector desde un caleidoscopio de visiones, lo que le otorga una dimensión

¹³⁴ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 333.

¹³⁵ Su erudición nace del intento por agradar más a sus tíos, pues si se recuerda, son ellos quienes responden, primero con simpatía ante la erudición de Walter — les causa gracia que desde pequeño ya sabía muchas cosas de memoria— y luego con desagrado —cuando la misma erudición lo convierte en un ser incapaz de empatía sentimental.

¹³⁶ Para Estrada Benítez el narrador realiza una focalización sobre los demás personajes, lo que demuestra que el narrador domina la información y así, se desmiente la propuesta de Mieke Bal sobre que los personajes se presentan a sí mismos mediante sus palabras. Sin embargo, me parece que en los postulados de Bal no existe tal confusión, pues señala que hay que poner atención a las palabras que los personajes dicen y las que **no** dicen. Así, un personaje sólo se presenta a sí mismo cuando sus palabras no están intermediadas por el narrador, ya que la manipulación de éste sobre las palabras de los personajes puede modificar el estatus de la elocución de los personajes.

de realidad distinta de la que Palinuro se autoconstruye al narrar para otros: él no necesita narrar para legitimar su existencia, las diversas visiones que hay de él demuestran por sí mismas la interacción de Walter con su mundo.

Además, esta particularidad de Walter es apreciada únicamente por Palinuro y el tío Esteban, para quienes el saber enciclopédico es la única vía en que pudieron acercarse a la medicina debido al asco del primero y la vida del segundo. Es decir, ante la nula posibilidad de ejercer la medicina, lo único que queda es el saber enciclopédico. Walter, por su parte, no sólo es capaz de recolectar saber enciclopédico, sino también de ejercer la medicina —la cual no ejercerá por razones que no se explican en la novela—, convirtiéndose en la máxima contraparte de Palinuro.

Sin embargo, en este capítulo, aunque Walter no lleva la batuta narrativa, lleva a cabo un monólogo en el que por primera vez sus palabras comienzan a liberarse de la manipulación que el narrador hace de su discurso. Es decir, que Walter comienza a presentarse a sí mismo mediante su discurso, son estas palabras el primer acercamiento directo entre Walter y el lector, a pesar de que antes ya había existido una presentación — bastante subjetiva— y un prejuicio del mismo a través del narrador.

El monólogo de Walter discurre sobre la propiedad del cuerpo y surge como respuesta a las preguntas de Palinuro sobre cuándo comienza a ser dueño de sí mismo:

Hasta que el primo Walter se apareció en su vida —también como venido de ninguna parte— y una madrugada, a la salida de la cantina de La Española, después de haber bebido como cosacos toda la noche, le dijo algo así como: «Y en fin: aunque hubiera sido el cerebro del muchacho, de todos modos no podía ser su cerebro, ¿me entiendes?»¹³⁷

¹³⁷ F. del Paso, *op. cit.*, p. 350.

Aunque persiste una mediación del narrador debido a las marcas al inicio del monólogo («»), se trata de un estilo indirecto libre en el que la huella de dicha manipulación se vuelve muy difusa y en apariencia, el personaje habla libremente. Así, desde el inicio de esta auto representación del personaje, que es su habla, Walter exhibe su erudición, su lenguaje variado y su dificultad de construir una empatía con los otros:

Quizás nos convendría partir de Locke — opinó Walter— para tratar de averiguar si la propiedad de nuestros órganos es posible. En otras palabras, si podemos ser dueños de nuestro hígado, nuestro esófago y nuestra vena cava, para poner tres ejemplos. He elegido Locke, porque me parece que lo primero que habría que hacer sería definir en dónde comienza y en dónde termina la propiedad de las cosas.¹³⁸

Pero no es sino hasta el siguiente capítulo que su monólogo se expande y se libera por completo del NE, al mismo tiempo que se presenta a sí mismo.

2. WALTER POR ÉL MISMO.

Ahora bien, en el capítulo “Del sentimiento tragicómico de la vida”, por primera y única vez, un personaje toma la batuta narrativa sin ninguna intervención del NE que permea toda la novela. Se trata de monólogo disfrazado de diálogo¹³⁹ en el que Walter le cuenta a Palinuro —cuya figura se adivina en el discurso de Walter por diversas marcas de las que hablaré más adelante— sobre un día en su estadía en Londres. Describe la ciudad e incluso inserta la metaficción de “Los dos hermanos”, así como también reflexiones sobre la creación literaria.

¹³⁸ F. del Paso, *op. cit.*, p. 350.

¹³⁹ Cuyo inicio, según Estrada Benítez está en el capítulo doce, véase su trabajo, *Op. Cit.* p. 57.

Es un agente NP-Walter cuya narración no intenta ser objetiva, sino, más bien, recalca su naturaleza subjetiva, al mismo tiempo que es una relación íntima del personaje con su primo, el lector es testigo de la relación de Walter consigo mismo. Lo cual contrasta con el NE del capítulo anterior que, califica y juzga constantemente a Walter. El capítulo está dividido en siete partes en las que, lo más característico de este apartado narrado por Walter, es que la narración se convierte en un monólogo, en el que las descripciones eruditas y los datos curiosos están a la orden, supeditados a sentimientos o reflexiones del personaje.

Por lo demás viejo, los ingleses se arreglan cada mañana los parches del cabello, se atan las cintas de la voz, se cosen la lengua, se abrochan los ojos, se almidonan la sonrisa y comienzan a caer del cielo sobre La City, de bombín y paraguas, como los había pintado Magritte. Bueno, no exactamente, porque aunque todos los ingleses sin iguales, unos son más iguales que otros. Me he acordado mucho de ti, primo, mientras caminaba por Londres del brazo de Eliot.¹⁴⁰

Las huellas del receptor Palinuro son partes constitutivas del discurso de Walter: sin éste el discurso de Walter no tiene sentido, en la medida en que sabe que es escuchado por su primo/doble articula su discurso¹⁴¹. No sólo está presente en los constantes vocativos dispersos en el capítulo, sino también en el pensamiento de Walter quien, a pesar de todo, no deja de preguntarse qué es lo que su primo estará haciendo o dónde estará en algún momento determinado. Además, hay constantes referencias a los diálogos y diatribas previas que ambos habían sostenido en encuentros anteriores, como el llevado a cabo en la cantina La Española, así como también múltiples comparaciones entre él, Walter y Palinuro. De este modo, Walter se sitúa como un ente ligado intrínsecamente a Palinuro:

¹⁴⁰ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 630.

¹⁴¹ Para Estrada Martínez el escucha no tiene mayor importancia para Walter, éste articula su discurso sin importarle si hay o no quién lo escuche, sin embargo, es una progresión en el discurso: en un inicio sí es importante el lugar de Palinuro como escucha.

“¿Dónde estabas tú entonces, primo? ¿Dónde mientras yo pasaba frente a la Galería Nacional de Arte de Londres?”¹⁴²

...mientras tú te jurabas, como me juré yo algún día recibirte de médico para aprender a describir el barniz del cráneo y la red fluviátil que rodea la vida, para aprender a disecar cadáveres mansos y a detectar la propagación marcial de la adrenalina, yo, tu primo Walter, caminaba con mi paraguas y mi chaleco de rombos caminaba ir Charing Cross Road y husmeaba en las librerías de viejo...¹⁴³

Se trata de una relación parecida a la que Palinuro fabrica con sus amigos y con Estefanía: son el detonador de la narración y, al mismo tiempo, son los legitimadores de los hechos. Sin embargo, lo que diferencia a Walter es que, poco a poco, su discurso se independiza de la necesidad de ser escuchado por alguien más: a partir del tercer fragmento este constante referirse a Palinuro desaparece y en su lugar aparece la completamente libre narración de Walter en Londres —día que además es su cumpleaños— y crónica de la ciudad: los pubs, las calles, las librerías, los londinenses y un libro: “Del sentimiento trágico de la vida” de Miguel de Unamuno.¹⁴⁴

A partir de este fragmento, la erudición de Walter, la misma que el NE del capítulo anterior había calificado despectivamente hace irrupción en la narración: constantemente interrumpe deteniendo la narración, desdoblándola en una especie de pequeñas narraciones o datos curiosos que complementan, pero multiplican la narración misma, por ejemplo:

¹⁴² Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 643.

¹⁴³ *Ibid*, p. 631.

¹⁴⁴ Ya desde el título del capítulo se entabla esta relación de hipotexto del libro del filósofo español y, durante el capítulo, Walter discurre sobre algunos de los temas que aborda Unamuno, como la propiedad del cuerpo, la conciencia, la existencia, etc. No ahondaré mucho en esta relación de intertextualidad, pero me parece que es de suma importancia para el entramado de la novela, ya que el cuestionamiento que Unamuno plantea en “Del sentimiento trágico de la vida” sobre la existencia del hombre como un ente de ficción, como un sueño de Dios es, a mi parecer, uno de los hilos constructores de la novela delpasiana. En ésta, mediante los excesos del sexo y la escatología —dos de los elementos que ligán al hombre a una existencia verdadera para Unamuno— *Palinuro de México* recalca su carácter de ficción y, al mismo tiempo, utiliza el recurso de otros personajes que legitimen la existencia de un ser de ficción: Palinuro.

Porque no sólo Carlos Marx murió en Londres, viejo, sino también la revolución proletaria internacional. No tengo ni idea si Engels murió allí o en Manchester, aunque sé que sus cenizas, porque así lo quiso, fueron esparcidas en las playas de Eastbourne, donde pasó algunas temporadas con Marx. ¡Cómo si las playas de inglesas no fueran lo suficientemente inhóspitas!¹⁴⁵

Incluso durante la metanarración de “Los dos hermanos en el fragmento quinto, su erudición y la ininterrumpida descripción de Londres, irrumpe constantemente en el devenir de la diégesis.

Se trata de dos hermanos, dije cruzando Sackville Street. Uno era un arquitecto, agregué saludando al edificio de la Royal Academy, victoriano y renacentista y magnífico. Pero al igual que los arquitectos de Swift, el propósito de su vida fue el de construir templos con hermosas cúpulas, comenzando no desde los cimientos, sino desde arriba, desde las cúpulas, dije enviando un beso, de recuerdo y por encima del Arco del Almirantazgo a la soberbia cúpula de la catedral de San Pablo. Qué construcciones hay en Londres, primo: la catedral de Westminster...¹⁴⁶

Así, la erudición de Walter que irrumpe en la narración, alabando, sopesando, criticando, anotando la narración, es su principal distintivo respecto al Palinuro narrador y al otro agente narrativo. Sin embargo, esto no pasa inadvertido para el personaje mismo: Walter es conciente de su obsesión con los datos curiosos, con las palabras redundantes, del mismo modo en que Palinuro descubrió el encanto re-creativo de las palabras pero, para Walter, las palabras sirven para nombrar científicamente y dividir al cuerpo humano:

Ah, primo, yo también me enamoré de las palabras, y a su conjuro, cuando tuve mis primeras clases de laboratorio en la preparatoria, se agregó la magia de las formas y los colores: los globos de vidrio de Jena, los crisoles de níquel y los serpentines, los tubos de decantación y las reportas que parecían pipas para gigantes gordos y transparentes.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 655.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 672.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 644.

De este modo, las palabras están supeditadas a la ciencia de la medicina pues, para Walter sirven para clasificar al cuerpo que, inevitablemente está enfermo de mortalidad. Ésta es una concepción acumulativa del lenguaje, pues al lado de la medicina, el lenguaje se desdobra en un léxico técnico y específico: términos médicos, órganos, instrumentos, químicos, fármacos, médicos, etcétera. Se trata de un meta lenguaje que no intenta remplazar a la realidad, ni recrearla —al contrario de la intención de Palinuro—, sino sólo definirla, cercarla.

Es una función metalingüística que permea la erudición enciclopédica de Walter y que radica justo en ser enciclopédica: remite a algún dato leído en algún libro. Así pues, las referencias, la sabiduría y la concepción del mundo de Walter se originan de una lectura con una función metalingüística, el lenguaje no crea sentido: refiere a objetos, personas y sucesos hechos de palabras, un lenguaje que, por sí mismo, no dice nada: es un vacío lleno de palabras que refieren a otras palabras, como una enciclopedia.

Pero mis colecciones son de puras palabras, como el libro de Hermes donde las letras mayúsculas eran templos y frases ciudades, o como el barco de Cervantes que viaja al Parnaso, cuya popa está compuesta por sonetos y la <<la gavia, toda, de versos fabricada>>. Mis colecciones, en otras palabras, son como los ladridos sin perro de Pablo Neruda o las muecas sin gato de Lewis Carroll. Puedo citar un verso de Mallarmé: *la chair est triste, hélas, et J'ai lu tous les livres!*, pero no puedo enseñarte a Mallarmé.¹⁴⁸

Son palabras carentes de dimensión real, intrínsecamente unidas a una memoria prodigiosa para los datos. Esta característica de Walter asombra a Palinuro precisamente por la capacidad de recordar datos históricos, lejanos a él, mientras que, por otro lado, Walter es incapaz de notar su falta de tacto en el momento presente. Desconectado de su realidad

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 663.

inmediata, Walter siempre realiza juegos de memoria que lo descontextualizan y confunden la realidad con la memoria: “No sé siquiera, hasta qué punto todo esto sucedió, y lo recuerdo fielmente y, hasta qué punto tiene más de imaginación que de memoria.”¹⁴⁹

Sin embargo, la memoria también es un punto, más que de encuentro, de choque entre los primos, pues la capacidad prodigiosa de memoria de Walter, la caracteriza como un hecho concreto, mientras que para Palinuro la memoria es un acto re-creativo. De esta manera, la narración de Walter crea una oposición entre la perspectiva de los dos primos “Walter y Palinuro se contraponen por su relación con el conocimiento: el primero con las ideas y las palabras; con la experiencia y lo inefable el segundo...”¹⁵⁰

Así, partiendo de las palabras dichas por ambos personajes podemos distanciarlos y caracterizarlos como entes independientes diametralmente diferentes uno de otro. Al ser Walter el único capaz de sostener un monólogo que no necesite de soportes como un escucha, ni un desdoblamiento de su voz para narrar, además de que el NE no interviene para cercar las palabras de Walter, se constituye como el único personaje en toda la novela que tiene una libertad que ningún otro personaje comparte.

Ahora bien, en la novela hay otras narraciones cuyo objeto no son ni Palinuro ni Walter, sino otros personajes de la novela. Se trata de nuevos experimentos narrativos cuya experimentación no modifican la línea argumental principal. ¿Quiénes son ellos? Estas narraciones, ¿tienen algún sentido en la novela o sólo se trata de una muestra de la extensión del mundo de la diégesis? Y ya que no tiene como objeto principal la vida de

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 670.

¹⁵⁰ Estrada Benítez, *op. cit*, p. 47. Más adelante, en otro apartado (LOS OTROS), profundizaremos en la relación de Palinuro con las palabras.

ninguno de los personajes antes tratados, quienes desde sí mismos narran su vida y a sí mismos, ¿quién narra estas otras anécdotas?

c) LOS OTROS: LA PASIÓN DE NARRAR.

A pesar de que la novela gira alrededor de Palinuro, hay otras anécdotas y narraciones que sirven de apoyo y contra punto para la historia de Palinuro, sin embargo, cada una de ellas tiene un lugar estratégico respecto a la narración de la vida de Palinuro. Estas narraciones alternas dan cabida a nuevos experimentos narrativos sin tener que trastocar, desviar o profundizar más en la historia principal, que es la narración de la vida de Palinuro. En palabras de Mata: “La obra es un conjunto de historias que se congregan en torno a la figura y el mito de Palinuro, quien resulta, por así decirlo, el esqueleto de la novela, formada por una trama principal muy desdibujada, algunas novelas cortas y varios cuentos amén de centenares de pequeñísimas historias.”¹⁵¹

Ahora bien, dichas narraciones tienen características en común y un papel dentro de la novela¹⁵². Dentro de sus particularidades compartidas están: en general, no componen por sí mismas un capítulo independiente y aislado, sino que son partes de algunos capítulos de la novela, todas componen un mismo mundo narrativo que comparten el mismo repertorio de personajes que habitan en la vieja casona, es decir, se trata de un mundo familiar. Además, más que sucesos sobresalientes, son hechos cotidianos y aparentemente irrelevantes que, sin embargo, marcan la vida del personaje. Se trata de sucesos despojados de toda heroicidad que intentan más bien, reelaborar la experiencia y la vida de sujetos comunes. De esta manera, estas narraciones en las que nada sucede —en el sentido de que no hay acciones—, contrastan con las aventuras increíbles del joven Palinuro al lado de sus

¹⁵¹ Óscar Mata, *Un océano de narraciones*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵² Hay cientos de otras pequeñas anécdotas diseminadas a lo largo de la novela que, por no ser narraciones consideradas como actos narrativos independientes, es decir, que señalen una anomalía dentro de la narración principal, no se consideraron en el presente análisis. Hay una puerta abierta para investigaciones posteriores en este respecto.

amigos de parrandas en las que ocurren cosas fuera de la realidad, como extraer varios penes de la morgue para escandalizar al barrio local con bromas.

Hay que señalar que la única función de los sustantivos de parentesco sólo es la de señalar la relación que los personajes tienen con Palinuro, no implican ninguna relación con el agente narrativo. De esta manera, todos los personajes pertenecientes a la vieja casona, excepto Estefanía —aunque, en ocasiones Palinuro sí la nombra como “mi prima”—, tienen un sustantivo de esta naturaleza.

Estas narraciones están insertas en los siguientes capítulos:

- Capítulo 6 “Sponsalia Plantarum y el cuarto de la Plaza de Santo Domingo”: el amor de la tía Luisa y Jean Paul.
- Capítulo 13 “El pan de cada día”: la ofensa que Palinuro promete vengar.
- Capítulo 17: “O my Darling Clementine”: la agonía y muerte de mamá Clementina.
- Capítulo 21: “Una bala cerca del corazón”: el ejemplo narrativo.
- Capítulo 25: “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo”: el cierre del ciclo re-creativo.

Uno de los personajes recurrentes como objetos de narración es la tía Luisa, quien de joven viaja a París en donde conoce y se enamora del botánico francés, Jean Paul, quien es asesinado en Guadalajara poco antes de sus nupcias con la tía Luisa.

En el capítulo 6 se narra la obsesión de la tía Luisa¹⁵³ por París, el encuentro y enamoramiento de Jean Paul, la muerte de éste. Narración de sólo 10 páginas, está a cargo

¹⁵³ La tía Luisa y su amor por Jean Paul nacido del conocimiento botánico del francés, es el puente que comunica esta anécdota con la siguiente parte del capítulo: la organización del universo alrededor del cuarto de la Plaza de Santo Domingo que, a su vez, está ordenado a partir de una foto

de un agente narrativo externo (NE) cuya narración quiere emular un relato oral. Algunos indicadores de un agente narrativo propio son frases hechas y propias del habla oral que sólo recalcan la indeterminación de la fuente de información: “Nadie sabe...” “Hay quien dice”. Del mismo modo, en el discurso de este agente narrativo, se retoman frases de otros personajes, manteniendo un tono oral, que recuerda a una conversación: “Además, ¿no decía él —el abuelo Francisco— que uno siempre puede enamorarse de una persona por muchas causas? «Nunca se casen por dinero, cásense por amor —les decía a sus hijas—. Pero enamórense de un hombre rico y serán más felices.»”¹⁵⁴

Sin embargo, dicho agente narrativo no ofrece ninguna opinión abiertamente personal y su información es objetiva y concreta: “La tía Luisa, entre otras cosas porque nació en París en el corazón del Faubourg Saint-Honoré, vivió toda su vida con la hora de Francia.”¹⁵⁵ Esto denota un conocimiento omnisciente y matemático de los hechos, lo que recalca su naturaleza externa de lo relatado. El único personaje a quien realiza una focalización es Jean Paul instantes antes de que sea asesinado para describir sus fantaseos acerca de su vida al lado de la tía Luisa, con la que pronto se casaría. Esta focalización a los fantaseos de un personaje, crea dos realidades — una, los fantaseos de Jean Paul en los que imagina su muerte en su cama matrimonial a los 83 al lado de la tía Luisa y, otra, la realidad en la que se narra su asesinato—, a medida que la muerte del personaje se efectúa, se entremezclan, dándole la facultad al agente narrativo de confundir la realidad, el asesinato de Jean Paul con dichas ensoñaciones del personaje:

Diez segundos después, el hombre le cortó la yugular. Un minuto y veinte segundos más tarde, sesenta años antes de morir en su cama y veintiocho de que fuera descubierto el

de Estefanía. Dicha fotografía, tomada por la tía Luisa, retrata a Estefanía bajo un árbol en Veracruz, lugar en donde está enterrado Jean Paul.

¹⁵⁴ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 135.

manuscrito del indio Juan Badiano, seis semanas después de haber llegado a México y 23 años después de haber llegado al mundo, Jean Paul murió, desangrado, cinco horas después de un derrame cerebral, [en el terreno de su fantasía, en la que muere viejo] dos días antes de sus funerales, 83 años después de haber llegado al mundo y 60 después de haber muerto, asesinado, en un parque de Guadalajara.¹⁵⁶

Un agente narrativo con las mismas características narra el capítulo 13 “El pan de cada día”, capítulo dividido en dos partes en las que, en la primera, se narran varias anécdotas de los habitantes de la vieja casona, es decir, el mundo infantil de Palinuro, mientras que, en la segunda, el centro es un momento de específico y de impacto en la infancia de Palinuro: la humillación de papá Eduardo por el tío Felipe.

En la primera parte del capítulo, se narra la vida en la vieja casona, a partir de la visión del niño Palinuro: las diferentes relaciones entre los personajes y la rutina que organiza la vida dentro de la vieja casona es el centro de la narración. La figura principal, alrededor de la cual se articula el capítulo es el Palinuro infante, por lo que, durante todo el capítulo el agente narrativo sostiene una focalización interna vinculada a él: “Entre otras cosas en su vida, Palinuro fue un niño.”¹⁵⁷ Aunque a lo largo del capítulo dicha focalización es abandonada en diversos momentos para centrar el foco de la narración en otros personajes, siempre parte de la relación de dichos personajes con Palinuro: “Pero ser niño era también tener un abuelo materno...”¹⁵⁸. Así, aunque es narrador por una NE, la focalización permanente sobre Palinuro, hace que la visión de éste permee todo el capítulo y la descripción de la vida dentro de la vieja casona.

Desde esta posición, el agente narrativo muestra el mundo infantil e imaginario de Palinuro en el que el lenguaje será un descubrimiento importante, ya que, para el personaje significa el hallazgo del asombro ante el don de conocer por primera vez las cosas y

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 144.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 359.

¹⁵⁸ *Ibid*.

nombrarlas: “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 apreciaran por la sola magia de sus nombres, y porque lo mágico estaba hecho de transparencias y del sacrificio de la saliva y la fuga de las vocales.”¹⁵⁹

Dicha cualidad del lenguaje es para Palinuro un instrumento para recrear la realidad que lo circunda, principalmente la vida dentro de la vieja casona y, sobre todo, reinventarse a sí mismo. De esta forma, el lenguaje se convierte en el ejercicio de aprehender el mundo y a sí mismo, pero al mismo tiempo, la potencia creadora del lenguaje le da la facultad de alterar la realidad, de moldearla y brindarle nuevos sentidos que, de otra forma, no serían posibles. Lo que más interesa del lenguaje es que se convierte en la facultad y el espacio para reinventar no sólo sucesos, sino también sujetos: “...donde a Palinuro le sería permitido seguir inventándose a partir de sus miserias subterráneas y sus contradicciones, y donde todos los excesos estaban permitidos.”¹⁶⁰

Sin embargo, esta reinvención de sí mismo requiere de una condición: el desdoblamiento “Porque una vez hecho el hallazgo, y jurado y compartido el secreto, la vida de Palinuro se transformaba casi en otro ser como él mismo, en otro *yo* que habría de ser testigo de su hechura...”¹⁶¹ Dicho otro *yo* estaría formado de palabras pero, al mismo tiempo, sería el dueño de las mismas, capaz de usarlas a su antojo y capacidad, de trastornar la realidad dentro de la ficción y de borrar los límites entre la fantasía y la realidad. Este

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 364. Dicha fascinación por el poder del lenguaje es lo que lleva a Palinuro a intentar recuperar su vida y sus recuerdos a través del lenguaje. Sin embargo, para que esto se pueda llevar a cabo, Palinuro debe desdoblarse, convertirse en otro que, al mismo tiempo sea lo que él ya no es “Porque una vez hecho el hallazgo, y jurado y compartido el secreto, la vida de Palinuro se transformaba casi en otro ser como él mismo, es otro *yo* que habría de ser testigo de su hechura...”, p. 372.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 371.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 372.

doble de palabras se encarga de re-elaborar, reinventar a Palinuro, no obstante, para lograrlo, primero re-elabora el mundo alrededor de Palinuro, lo que lo constituyó de primera mano: la familia en la vieja casona.

Así, durante la segunda mitad del capítulo la narración deriva hacia la nueva invención del ámbito familiar, retornando a las relaciones interpersonales en la vieja casona, es decir, la forma en que los distintos personajes interactúan y los juegos de poder que se dan entre ellos y cómo esto afecta a Palinuro, quien, no lo olvidemos, está reinventándose. Dicha organización, casi siempre velada, se hace evidente durante el desayuno de una mañana “que Palinuro recordaría para siempre”¹⁶². En esta segunda parte, el NE abandona la focalización sobre Palinuro para desviar el foco hacia papá Eduardo y su pequeña lucha simbólica por el poder dentro de la vieja casona:

...papá Eduardo que trabajaba con las manos en el departamento de contabilidad de una casa comercial del centro de la Ciudad de México, apergollado a los libros y las cifras con cadenas de papel con una cinta de esparadrapo en la boca, fumando a escondidas por el orificio de una cerradura un cigarrillo Elegante mientras sus manos, que más habían nacido para pescar en las teclas del piano corcheas de corazón de nácar, saltaban de un número a otro.¹⁶³

Mediante esta focalización externa, el agente narrativo narra la vida de papá Eduardo, resaltando los momentos de frustración: cuando su padre lo obliga a olvidarse del piano, la actividad de la contaduría y la incapacidad para mantener por sí mismo a su familia, lo que lo hace depender económicamente de sus suegros. Es importante resaltar que en esta narración, las palabras no dichas—el reclamo al padre: “y cuando adivinó las palabras que El Niño Eduardo enjugaba en su boca”¹⁶⁴—, el silencio —la amarga resignación a los

¹⁶² *Ibid*, p. 376.

¹⁶³ *Ibid*.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 378.

designios de los suegros “permanecía callado mientras remojaba en el café con leche el pan que el destino y la abuela le habían asignado”¹⁶⁵—, las palabras dichas por papá Eduardo: “Así, con todas sus letras se lo dijo a Felipe.”¹⁶⁶—, la riña con el tío Felipe— y la vuelta al silencio —“papá nunca volvió a hablar en la mesa”¹⁶⁷—, son un hilo conductor a través de la vida del personaje.

Dicha historia de fracasos y frustraciones culmina con la riña con el tío Felipe quien, al ser nombrado “vago” y “mantenido” y, deshecha la mentira de que es un dedicado estudiante de medicina, golpea varias veces a Esteban. Éste termina desmayado en el comedor, con los lentes rotos, la boca hinchada y la determinación de nunca volver a hablar. Sin embargo, después de los golpes, el agente narrativo focaliza esta vez internamente en Palinuro, para resaltar que para Palinuro éste es un momento significativo en el que la vida y la figura de su padre sufrió un cambio: “Palinuro, además de las tres veces que el tío Felipe golpeó a papá Esteban, durante muchos años vería ante sus ojos la misma escena que volvía hacia adelante y hacia atrás como una película delirante...”¹⁶⁸

El hilo conductor hecho de palabras crea una dicotomía Palinuro/Esteban ya que, como vimos, en la primera parte del capítulo, Palinuro se autoconstruye como dueño de las palabras para sí mismo, para recrear su mundo aunque eso signifique un desdoblamiento necesario de sí. Mientras que papá Esteban no puede hacerse de las mismas debido a que intenta que sus palabras se conviertan en una acción en la realidad, imponiéndola a los otros. De esta forma, esta anécdota sobre papá Esteban conforma una experiencia

¹⁶⁵ *Ibid*, p.377.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 379.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 382.

¹⁶⁸ *Ibid*.

significativa para Palinuro, un momento constitutivo en el que las palabras adquieren una dimensión de potencia creadora y re-productora de la realidad.

De igual forma sucede en el capítulo 17 “O my darling Clementine”, dividido en dos partes, en la primera todo gira alrededor de la figura materna y de una palabra en específico: *mamá*. El mismo agente narrativo NE, focaliza internamente en Palinuro para hacer un recorrido a los momentos significativos que “cargaron” de sentido la palabra para el personaje:

Y *mamá* era una palabra tan viscosa, tan gastada por los tiempos y las epidemias. Porque decir *mamá* era conceder con las miserias de un lenguaje inocente, era tratar de rodearla de zoológicos y fiestas de cumpleaños y adjudicarle una cabeza blanca y unas arrugas inolvidables, cosas que mamá nunca tuvo o que al menos Palinuro no recordaba que hubiera tenido.¹⁶⁹

Momentos clave en los que el amor a la madre está estrechamente vinculado con la conciencia ambivalente del temor/deseo de su muerte y del cual, nace el personaje del primo Walter:

...él estaba con su primo Walter, y luego mamá estaba muerta en el jardín y el primo se acercaba a verla. Palinuro le iba a decir al primo Walter que no hablara tan alto pero recordó que ahora mamá estaba muerta y que de ahora en adelante él podría gritar y cantar y disparar los cañones de sus ejércitos de plomo. Pero cuando vio que mamá estaba muerta en el pasto, quieta como una momia de musgo, amenazada por las plantas trepadoras y los escarabajos blindados, Palinuro se arrepintió y se despertó con el corazón dando saltos y mamá Clementina estaba a su lado, como siempre [...] «Tuve una pesadilla y soñé que mi corazón era mi primo Walter» [...] «Soñé que te morías, mamá, soñé que yo deseaba tu muerte con todo mi primo Walter».¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 465.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 467. En toda la novela se exploran múltiples posibilidades del ser pero en este capítulo se explora brevemente un estadio que no aparecerá en otra parte de la novela: el estadio en potencia. Se trata del aborto que mamá Clementina sufre durante su primer embarazo, anterior a la concepción de Palinuro. Este producto no nato es denominado Palinuro Primero, mientras que, el Palinuro protagonista de la novela es llamado Palinuro Segundo, el hermano menor. Este Palinuro Primero es por quien mamá Clementina realiza innumerables trabajos en busca de la maternidad, pues la concepción de Palinuro Segundo no es tan laboriosa. El aborto de Palinuro Primero prepara el terreno para Palinuro Segundo.

Así, presenciamos la dolorosa separación de Palinuro respecto a sus padres: se separa del padre debido al sobajamiento de éste ante el sujeto más vil de la vieja casona: el tío Felipe, el vago, mentiroso, el solapado y por su incapacidad de adueñarse del lenguaje. A pesar de que papá Eduardo intenta liberarse del yugo y hacerse de las palabras, y con ello cambiar la realidad inmediata, no lo logra y sólo queda la humillación y el rechazo de los suyos. Mamá Clementina, con su naturaleza chantajista y sus confesiones sobre lo insatisfecha que está con su marido y su vida, erosionan la relación entre madre e hijo, que no se recupera hasta su muerte.

Al igual que en el capítulo anterior, el agente narrativo focaliza en papá Eduardo para relatar su vida de frustraciones. En este capítulo realiza una focalización externa en mamá Clementina para narrar una vida de expectativas defraudadas, sobre embarazos fallidos y los trabajos para concebir a Palinuro, sobre un matrimonio mediocre y sobre un hijo que no cumple sus promesas, en la que el chantaje es la única forma de lograr menos mediocridad.

Mamá no quiso escuchar más promesas de Palinuro y esa tarde, entre la ensalada y la sopa, o entre la carne y el postre, quién lo iba a saber, me duele la pierna, dijo; y el tenedor cayó sobre un plato con un brillo especial. <<Es un calambre>> dijo Palinuro. <<No —dijo mamá—: es una embolia, la última.>> Mamá quiso caminar pero se dobló como una muñeca de trapo, así que Palinuro la cargó para llevarla a la cama y luego la cargó para siempre...¹⁷¹

Finalmente, el agente narrativo vuelve a Palinuro para narrar cronométricamente la agonía, muerte, velorio y entierro de mamá Clementina.

De esta manera, podemos entender al Palinuro Primero como un ser en potencia que, según el razonamiento de Aristóteles, refiere a aquello que puede llegar a ser, en contraposición al ser en Acto, que de hecho es. Así, Palinuro Primero es la semilla del árbol que nunca florece pero que precede al Palinuro Segundo, la semilla que se transforma en árbol. Este ser en potencia está ungido con todas las expectativas de mamá Clementina; mientras que, Palinuro Segundo no puede cumplir las expectativas de la madre ya que es un ser en acto: independiente y completo.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 480.

Otro capítulo cuya atención gira alrededor de otros personajes distintos a Palinuro es “Una bala cerca del corazón y consideraciones sobre el incesto” (capítulo 21). Este capítulo, de nuevo dividido en dos, es especial dentro de la novela, puesto que la primera parte constituye una metanarración, un universo narrativo dentro del universo que ya es la novela. No me detendré mucho en ella, a pesar de mi interés debido a que no es el objeto de mi investigación, sin embargo, abordaré la manera en que está relatada este metarrelato.

En él se narra el encuentro del abuelo Francisco durante sus años como militar con el “gringo viejo”¹⁷² a quien debía llevar para su ejecución frente a Pancho Villa. Ahora bien, este relato está enmarcado por un agente narrativo externo cuya narración inicia con un diálogo—A. N.¹⁷³ 1—: “»Ah, ¿tú quieres que te cuente uno de los recuerdos favoritos del capitán?»”¹⁷⁴ para el que las marcas al inicio de la oración señalan el discurso de otro agente distinto, sin que por ello el primer agente narrativo tenga que abandonar la batuta narrativa. Se trata, pues de un préstamo.

Este discurso distinto es el del abuelo Francisco quien relata la historia a Palinuro, sin embargo, como una caja china, la narración se desdobla: ocurre una segunda narración. El abuelo Francisco, como agente narrativo—A. N. 2— se desdobla a sí mismo para focalizar en el Francisco joven, el capitán Francisco Villareal de las fuerzas de Villa que va en busca de un supuesto espía gringo viejo: “De modo que usted que le hace al inglés, capitán, vaya a ver a ese pinche gringo a ver qué le saca.”¹⁷⁵ Las marcas particulares de dicha narración del abuelo Francisco son, por un lado, las constantes llamadas de atención a

¹⁷²Este personaje es, según el autor, una parodia del personaje de Ambrose Bierce, “Parker Addersson, filósofo”. Véase en Carmen Álvarez Lobato, “«Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia. Una conversación con Fernando del Paso”, *Op. Cit.*, p. 179.

¹⁷³ Agente narrativo.

¹⁷⁴*Ibid*, p. 603.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 607.

su escucha Palinuro “...y con el ojo izquierdo, *hijito...*”, “se quedó de nuevo, *hijito*, así como te lo cuento.”¹⁷⁶ Por el otro, las marcas que señalan los diálogos se reemplazan por comillas en lugar de (> <).

Además, también hay marcas en donde se hace explícito el desdoblamiento del personaje por causa de la distancia temporal, en las que cuando se refiere a sí mismo en el presente, es decir, en el momento de la enunciación usa la tercera persona y en el tiempo de la narración, habla de él mismo en primera persona y usa el tiempo pasado para referir el tiempo en que sucedieron los hechos: “Soñó —el capitán — que iba en su caballo, despacio oír las llanuras, y que a su lado iba el fantasma del gringo viejo también a caballo. Íbamos.”¹⁷⁷ Y por último, la confusión entre la vigilia y el sueño en la que hechos surrealistas invaden la realidad constantemente: “»Comenzaba a nevar dentro de la tienda de mi general, no lo vas a creer, y los copitos de nieve enfriaban el café de Pancho Villa y caían sobre un mapamundi que mi general tenía sobre la mesa...”¹⁷⁸

Una vez que el capitán Francisco Villareal apresa al gringo viejo, quien es escritor y periodista, la narración se desdobra por tercera vez: el gringo viejo cuenta una historia al capitán, conformándose como el Agente Narrativo 3. “Sucede en la Guerra de Secesión— le dijo—. Y se trata de un soldado que se disfraza de confederado para espiar los movimientos del enemigo”¹⁷⁹ Esta narración tiene un lenguaje directo y sin adjetivos que aderecen la narración más de lo necesario. Es muy corta y se distingue porque se desarrolla en un diálogo con el capitán en el que la pregunta “Y luego qué pasó” es la que detona la

¹⁷⁶ *Ibid*, pp. 606, 607.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 615.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 606. En estas alteraciones de la realidad, se confunde a Pancho Villa con Napoleón Bonaparte, con quien comparte, casualmente, la estrategia militar de cazar con sigilo a los enemigos para después atacar con rapidez, aunado a un amplio conocimiento del terreno.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 612.

narración del gringo viejo. Otras características de esta narración es la de mezclar dos niveles de realidad: el nivel del Agente Narrativo 3 —el gringo viejo— y el del Agente Narrativo 2 —el abuelo Francisco—, pues las acciones de la primera, que suceden en la guerra de Secesión, son las mismas que, de hecho, le suceden al capitán Villareal durante la Revolución Mexicana.¹⁸⁰

Finalmente, en el capítulo 25, “Todas las rosas, todos los animales todas las plazas, todos los planetas [...]” cuya acción sucede después de la muerte de Palinuro en la obra “Palinuro en la escalera” está dividido en dos partes, en la primera Palinuro narra cómo su prima Estefanía está en el proceso de escritura de una novela, que constantemente cambia de título, que trata sobre su vida juntos. En la segunda, el abuelo Francisco en el mismo tono conversacional es quien cierra la novela, es el último narrador de la novela. El tema de la narración es el nacimiento de Palinuro como ente de ficción después de su muerte, constantemente llama a Palinuro a verse nace rodeado de entes de ficción que insertan a Palinuro en una tradición literaria occidental: “Y en eso estábamos, cuando nos avisaron, Palinuro, que estabas por nacer. A tu abuela Altagracia se lo dijo Robin Hood. A Robin Hood se lo dijo Lady Windemere.”¹⁸¹

Ante la inminencia de la muerte como acto sin posibilidad de retorno, las palabras recobran el sentido que Palinuro intentaba brindarles: la reelaboración de la realidad, es decir, la reelaboración de Palinuro como ente de ficción. Si bien, Palinuro ya no puede atribuir este sentido, quien sirve de ejemplo narrativo, el abuelo Francisco el encargado de dotar de toda su potencialidad al lenguaje y, de esta manera, el ciclo creativo se cierra.

¹⁸¹ Ibid, p. 812-813.

Quien lo inicia plantando la semilla de la re-creación del mundo mediante las palabras en Palinuro, dota de esta cualidad al lenguaje al re-crear a su nieto en el terreno de la ficción.

De este modo, estas metanarraciones tienen la función de desvanecer los límites entre los diferentes niveles de narración y los límites entre la realidad y la ficción hasta que unas se confundan con las otras. Además, tiene las características de una narración oral, de una conversación coloquial en la que dicha separación entre los discursos es, de por sí, difusa. De esta manera, se manifiesta la cuestión, cuando se trata de narrar ¿hay alguna diferencia entre la ficción y la realidad? ¿En qué consiste esa diferencia?

Por otro lado, en la segunda parte del capítulo 21, el NP que al inicio sólo se dejaba adivinar por las marcas de diálogo, retoma la batuta narrativa y aborda la supuesta locura de la tía Luisa. Más adelante, el narrador se descubre como Palinuro: “Y así, y mientras la tía y su hermano el abuelo Francisco se hacían viejos y nacían mamá Clementina y sus hermanas y después Estefanía y yo...”¹⁸² y procede a explicar la locura de la tía Luisa como un camino hacia la lucidez, de la cual lo verdaderamente importante es la tesis sobre la pluralidad del alma individual, de la que hablaremos en otro momento. Narrativamente, el NP-Palinuro se comporta igual que en los otros fragmentos en los que éste narra: largas descripciones, digresiones que sirven esta vez para explicar la lucidez de la tía Luisa, pequeñas alusiones a sí mismo, por ejemplo, “...para que Estefanía y yo...”¹⁸³, etcétera.

Así, este ciclo de narraciones sobre otros personajes, sirve para construir con mayor complejidad al personaje de Palinuro sin por ello ahondar en el personaje mismo. Aunque la mayoría de ellos están relatados por un NE omnisciente que no coincide con ningún personaje, se construye una identidad narrativa que focaliza en personajes fundamentales

¹⁸² *Ibid*, p. 618.

¹⁸³ *Ibid*, p. 627.

para el personaje principal y ahonda en momentos significativos y constitutivos de la subjetividad del personaje de Palinuro, dejando de lado las anécdotas y personajes accesorios como, por ejemplo, al tío Austin.

Estas narraciones sobre los otros tienen la función de justificar la personalidad y procedimientos de Palinuro, ya sea a través del ejemplo o de la contradicción: el acto creativo y re-productor de la realidad a través de las palabras frente a la imposibilidad de uso de papá Eduardo, el proceso de significación del lenguaje a través de un proceso de experiencias y vivencias ejemplificado con la palabra *mamá* y lo que ésta significa, revelando que, si bien el lenguaje es un instrumento colectivo, la significación del mismo es un proceso individual,¹⁸⁴ mientras que, la meta-narración del abuelo Francisco sirve como ejemplo para los experimentos narrativos de Palinuro. En ella están condensadas las preocupaciones estéticas y los procedimientos literarios que desarrolla Palinuro como agente narrativo: las descripciones plásticas, las digresiones, los vocativos al receptor de la anécdota, el desdoblamiento del narrador-personaje, las características de la narración oral, el desdibujamiento de las barreras entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la ficción y la metanarración. “Una bala cerca del corazón” tiene un papel preponderante en la novela, se trata de un modelo narrativo de *Palinuro de México* dentro de la novela misma.

¹⁸⁴ En el capítulo 8, “La muerte de nuestro espejo”, parte de una esta perspectiva del lenguaje como algo dual, es decir, como un instrumento colectivo y, simultáneamente como una experiencia individual, por lo que se experimenta de otra forma. El lenguaje pierde su capacidad referencial de la realidad para ser completamente sentido, lo que lo vacía de la posibilidad de ser un instrumento colectivo, haciendo imposible la interpretación y, por tanto, la convivencia con los demás.

Conclusiones

Desde el momento de su publicación en 1977, *Palinuro de México* fue caracterizado como una novela experimental y un reto al lector: su intrincada estructura narrativa, los múltiples temas presentes en la novela, las infinitas voces que la atraviesan y los constantes desdoblamientos del personaje principal son algunos de los retos superficiales de la lectura. Sin embargo, no se trata de una preocupación por la experimentación literaria aislada, sino que se trata de la expresión de una necesidad estética del campo cultural mexicano. Desde la aparición de *Pedro Páramo* en 1955, la polifonía, la superposición de niveles narrativos, la experimentación del lenguaje y las diversas técnicas narrativas son algunos de los valores estéticos más buscados y reconocidos en las publicaciones de la época.

La clausura de la narrativa de la Revolución y la inauguración de la narrativa de la ciudad significó un terreno virgen que los escritores estaban ávidos de explorar. Por ejemplo, la llamada generación de la Onda y sus críticas al lenguaje anquilosado, recatado y caduco, realizaron la apertura del lenguaje a las nuevas expresiones propias de una juventud urbana, es una de las muestras del nacimiento de una nueva sensibilidad en la que el realismo comenzaba a ser dejado atrás. *La región más transparente* de Carlos Fuentes de 1958 es el parte aguas para obras literarias con preocupaciones estéticas que difieren mucho de las de la generación anterior, en ésta nueva expresión la ciudad como protagonista del relato y los sujetos que en ella viven día a día crean una realidad compleja, vertiginosa y novedosa. La ciudad es el nuevo espacio ya no de la perdición o del monstruo que traga a quienes se acercan a ella, sino el lugar de nuevas realidades.

A partir de dicha publicación, los artistas jóvenes buscan lograr la expresión más cabal de la nueva realidad y los modelos realistas y agrarios que hasta el momento imperaban en la literatura nacional no fueron suficientes. Los nuevos escritores con

modelos norteamericanos como John Dos Passos, Ernest Hemingway y el irlandés James Joyce crean un nuevo imaginario en el que la complejidad de la realidad debe ser reelaborada por una obra compleja.

De esta forma, surge una nueva sensibilidad artística, al mismo tiempo que los mecanismos de publicación y legitimación de los productores artísticos cambian también. La creación de nuevos organismos que apoyan monetariamente, como el Centro de Escritores Mexicanos, y nuevos centros de vinculación de productores, como el taller de escritura de Juan José Arreola, al lado de las revistas y suplementos culturales, logran que el artista y el intelectual pueden realizar su proyecto creador independientemente de cualquier otra actividad ajena a la producción de discurso. Esta independencia da cabida a la noción del intelectual crítico del estado o del discurso oficial: como productor de discurso, sus declaraciones ahora tienen otros campos de acción que no se limitan a la escritura artística. De su facultad artística y criterio crítico surge la autoridad moral para realizar críticas a las prácticas políticas de represión y censura de la época.

Sin embargo, no se trata sólo de una búsqueda de los productores, el público lector también pedía experiencias literarias retadoras que configuraran una nueva tradición literaria más moderna y cosmopolita. Las mismas instituciones que ayudaron a la independencia del nuevo intelectual, tuvieron un impacto en el público lector: más medios para acercarse a las nuevas producciones de manera inmediata y, también un circuito de comunicación más rápido y eficiente gracias a las revistas. Debido a las nuevas instituciones no sólo creció el número de productores de discurso, sino que también creció el número de lectores, pues los mismos productores eran, al mismo tiempo, emisores y receptores de discurso, de manera que los valores que buscaban en el momento de producir,

estaban vigentes cuando recibían y leían nuevas obras. El campo cultural creció y se fortaleció con la nueva independencia.

Se trata de un movimiento recíproco en el que el productor responde al público y éste a su vez, recibe la producción literaria. Así, estos productores y sus obras forman parte de una sensibilidad en formación en la que la técnica y la experimentación serían los nuevos valores estéticos. Se trata de la revolución estética que marcó la entrada de las letras mexicanas a la modernidad. En este campo cultural se inscribe el inicio del proyecto creador de Fernando del Paso: sus novelas, sobre todo *José Trigo* (1966) provocó numerosas reacciones que reflejan el cambio de los valores estéticos. Sin embargo, dicha experimentación de las técnicas narrativas es característica de su toda obra narrativa, en *Palinuro de México* la voz narrativa es uno de los núcleos de dicha tentativa novedosa.

Palinuro de México es un coro de voces sin un cuerpo definido, no hay descripciones físicas de los personajes y las pocas que hay hacen referencia a pequeños detalles que se convierten en recursos de identificación metonímica, como el ojo de vidrio del General. Sin embargo, dichas propiedades suelen intercambiarse, como sucede con el chaleco de rombos del primo Walter¹⁸⁵, que intercalan entre *Palinuro* y Walter. De esta manera, todos los sujetos de la novela se construyen como sujetos discursivos, contruidos de discurso, voces.

Sin embargo, entre tantas voces surge la pregunta de quién narra *Palinuro de México*, quién lleva la batuta narrativa de la monumental novela, ¿existe tal voz que organiza todo el relato? Debido a que en la novela todo es discurso y voces atravesándose y cambiando constantemente, el descubrir si esta voz existe e identificarla surgió de un

¹⁸⁵ La tesis de Jorge Estrada Benítez, *El doble en Palinuro de México*, UNAM, México, 2010, profundiza en dicha imposibilidad de reconocer a los personajes basados únicamente en los objetos que portan.

análisis pormenorizado de las voces narrativas de la novela. Este mismo análisis nos llevó a descubrir qué voz está subordinada a cuál y qué discurso permea la totalidad de la novela, pero además, este análisis nos revela cómo está organizado el texto, a qué obedece su estructura narrativa.

Durante el estudio de los narradores, entendidos como sujetos lingüísticos, de *Palinuro de México* surgió de la pregunta de quién narra a quién. La teoría de Mieke Bal otorgó independencia al narrador, su participación en el relato está desdibujada y su discurso revela la creación de una subjetividad que no corresponde al nivel de la diégesis, pero que organiza la información. Sin embargo, la noción de que el lenguaje del que se compone el narrador construye una subjetividad subraya la necesidad de la conciencia de que no se puede confiar completamente en el narrador, pues su subjetividad es el primer filtro de la información.

Esto convierte la identificación del narrador en una tarea que también conlleva la singularización de los discursos de los personajes de *Palinuro de México*, ya que igualmente son sujetos lingüísticos, es decir, conformados por palabras, por las que dicen y las que callan, al mismo tiempo que cumplen con la función de narrar en el plano de la diégesis. De esta manera, la novela está compuesta por un sinfín de narraciones que, como las ramas de un árbol se dividen, esparcen y diversifican sus formas, pero todas surgen de un mismo tronco. Así, considerando la multiplicidad de narradores en la novela, en la que no existe una supremacía de uno sobre otro, el enfoque de la narratología de Bal fue el soporte para estudiar cada uno de los experimentos narrativos más importantes de la novela sin supeditar unos a otros, sino como narraciones independientes.

Estas narraciones comparten el universo literario: los mismos personajes y se desarrollan en los mismos lugares, las técnicas narrativas y los estilos cambian en unas y

otras, conformando experimentos narrativos independientes. Sin embargo, vistas como conjunto, el sentido de cada una de estas partes se complementa y retroalimenta con las otras. Sin este universo compartido la complementación no sería posible, por lo menos no de la manera en que se da en la novela.

Así, tenemos a los tres Agentes Narrativos más importantes de la novela y ya señalada por otros críticos: Palinuro, Walter y otro. Como sujetos lingüísticos no hay la necesidad de discernir quién es el doble y quién el sujeto original pues, como ya pudimos ver, lingüísticamente cada uno de ellos tiene sus propias particularidades que los diferencian. Cada narrador tiene un comportamiento singular, una temática distinta y una configuración que los caracteriza.

La preocupación central de Palinuro como agente narrativo es, en palabras de Óscar Mata, la obsesión de narrar¹⁸⁶. Palinuro relata su propia vida con diferentes técnicas narrativas: su infancia responde a la autobiografía, género en el que el autor del relato es también el protagonista de la narración. La distancia temporal entre los hechos relatados y el punto de enunciación es el principal rasgo característico que este agente narrativo rescata de dicho género, lo potencializa para jugar con la perspectiva del relato. Además, se trata del primer desdoblamiento del personaje en el que la mezcla entre la memoria y la imaginación crean una génesis para Palinuro en la que el autodescubrimiento es el principal motivo del relato.

Por otro lado, la narración de Palinuro sobre su juventud se trata de nuevo, de una narración que él mismo realiza de sus diferentes facetas y que se construye como una narración en espejo. La composición de una narración refleja a otra, en especial aquellas donde Palinuro se relaciona con otros personajes que no son ya los de la vieja casona, es

¹⁸⁶ Óscar Mata, *op. cit.*

decir, consigo mismo, con sus amigos y con Estefanía, una dimensión de la vida de Palinuro refleja a la otra. Esta obsesión por narrar, finalmente deja lugar a la experiencia del mundo de la publicidad, la experiencia onírica del hospital psiquiátrico y de las aventuras con sus amigos, lo que será relatado por un NE o un otro, del que hablaré más tarde.

Walter por otro lado, es el agente narrativo que obtiene una libertad única respecto de los otros dos agentes narrativos. Gracias a las diversas perspectivas que confluyen en él, el lector puede acercarse al personaje de una manera distinta, pero sobre todo es gracias a sus monólogos que el lector puede caracterizarlo como un ente independiente. La erudición y la dependencia de las palabras son sus principales características, además, es el único que narra en primera persona y su narración no provoca nuevos desdoblamientos. En oposición a Palinuro para quien la obsesión de narrar a alguien su vida, la experiencia y la memoria como un acto re-creativo son parte constitutiva de su narración, Walter tiene una obsesión de erudito que no necesita de la legitimación de otros, es decir, que su discurso es auto sostenible, por lo que, no necesita de la experiencia para articularlo y articularse a sí mismo.

Y, finalmente, el agente narrativo NE cuyo objeto narrativo son anécdotas sobre otros personajes que rescatan e iluminan otras facetas y experiencias de Palinuro. Estas anécdotas que parecen ser sobre otros personajes, en realidad, contienen la respuesta sobre la identidad de este otro agente narrativo. Se trata de un experimento narrativo que,

necesariamente requiere de un desdoblamiento del narrador para re-crear el pasado y a sí mismo, dicho narrador configurado como un NE es el mismo Palinuro¹⁸⁷.

Gracias a este ejercicio la autobiografía de Palinuro se convierte en una re-invencción del mundo, a su vez, Palinuro se convierte en un productor de realidades construidas de palabras, es decir, se convierte en un narrador. No se trata de una copia fiel de la realidad, sino de la invención de otro entorno que, necesariamente conlleva a la re-creación de otro yo que sea el centro de dicha realidad recién inventada. Así, la vida misma se articula de diferente manera y se resignifica como arte, como literatura, en la que cualquier cosa es posible. Los límites entre la realidad y la ficción son derribados, pues de la realidad surge la ficción, pero la segunda repercute en la primera re-creando todo de nuevo, bajo una nueva luz: la de la conciencia de la invención.

Sin embargo, se mantiene una frontera, la existente entre los niveles narrativos que separan en dos a los agentes narrativos por su grado de acción en el mundo diegético: por un lado, están Palinuro y Walter y, por el otro, el NE que surge del desdoblamiento narrativo de Palinuro. Los primeros dos pueden desafiar las leyes de la lógica y la física a la que está sujeto el mundo real y vivir experiencias extraordinarias, el segundo puede realizar lo único que es negado para Palinuro y su primo: salir del mundo de la diégesis. Tal es su poder que puede elaborar juicios, opiniones y comentarios del mundo de la diégesis que están fuera del conocimiento y alcance de los personajes.

Ésta es una característica propia de la autobiografía: separados por el tiempo y el espacio el narrador, cuya identidad coincide con el protagonista, puede moverse libremente

¹⁸⁷ “Porque una vez hecho el hallazgo, y jurado y compartido el secreto, la vida de Palinuro se transformaba casi *en otro ser* como él mismo, en otro *yo* que habría de ser testigo de su hechura...”, Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 372.

en el mundo diegético: sabe información futura respecto de lo que está narrando, conoce los pensamientos de su yo de la diégesis, por lo que a voluntad puede realizar focalizaciones internas en él. El NE de *Palinuro de México* realiza constantes adelantos de información en los que revela el trágico final de Palinuro, su único focalizador interno es Palinuro y, medianamente en Walter —conoce de manera general los pensamientos de Walter pero no de manera profunda—, pues a este le otorga por completo la batuta narrativa.

Esta capacidad del NE de sustraerse del nivel diegético o de producir un discurso que los demás personajes no escuchan y que se dirige a alguien fuera del mundo diegético, lo convierte en el narrador principal de la novela, mientras que los personajes se convierten en narradores por delegación:

Lo que diferencia los actos de habla del narrador y de los personajes es básicamente su inscripción en diferentes planos y no la identidad del destinatario. El narrador se sitúa por definición en el plano del discurso y se dirige a un narratorio, mientras que los personajes se circunscriben al plano de la historia, se dirigen a otros personajes y, si desarrollan alguna actividad en cuanto narradores, lo hacen secundariamente y por delegación.¹⁸⁸

El hecho de que Palinuro y Walter narren para un auditorio compuesto por otros personajes del mundo diegético —Palinuro narra para Estefanía y sus amigos de cantina y Walter para Palinuro— circunscribe su acto narrativo al mundo diegético. Así, cada uno de estos ejercicios narrativos corresponde a un nivel de realidad en el que están constreñidos por reglas, en especial, la de no sobrepasar los límites entre los niveles.

Sin embargo, la narración de Palinuro, en muchas ocasiones, aunque sea de manera fugaz, desafía estos límites: al inicio de la novela, y en todos esos lugares en los que, al dirigirse a otros personajes parece que, en realidad, se dirige al lector. En estos momentos

¹⁸⁸ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, España, 1996, p. 151-152.

fugaces en la narración de Palinuro hay una metalepsis¹⁸⁹ que sirve para poner en entredicho no sólo los límites entre los niveles narrativos, sino también la verosimilitud del relato: se desafía el linde entre la ficción y la realidad. Sin embargo, a medida que ocurren los hechos inverosímiles y fantásticos, el límite vuelve a aparecer y la ficción toma todo el foco de la narración.

Ahora bien, el texto está organizado de manera que los niveles narrativos o de verosimilitud están intercalados, la fábula básica¹⁹⁰ es la narración del NE que cuenta la vida de Palinuro de manera más lineal, pero tomando anécdotas de otros personajes como hilo conductor de su narración. Las fábulas intercaladas son las narraciones de Palinuro que relatan las diferentes facetas de su vida de manera más personal, subjetiva y fantástica, y la de Walter que narra sin intermediarios entre él y el lector una pequeña parte de su vida.

Dentro de esta organización, las narraciones intercaladas y fábula básica se explican unas a otras. La fábula básica justifica el ejercicio narrativo de Palinuro que se conforma como el desdoblamiento necesario para que el personaje se convierta en narrador y el surgimiento de Walter como el doble de su primo, lo que explica su nula dimensión física. A su vez, la narración de Palinuro necesita la existencia de la fábula básica para complementar y rellenar los huecos existentes. El caso de Walter es la exploración del doble de Palinuro que sirve de contraste para el protagonista de la novela no sólo como personaje sino también como entes narrativos.

De esta manera, *Palinuro de México* no sólo retrata la complejidad de la búsqueda de la identidad en algunas de sus diferentes dimensiones: que ésta es cambiante y nunca

¹⁸⁹ Término acuñado por Genette que alude a las transgresiones en los niveles narrativos. Gerard Genette, *Figuras III*, LUMEN, España, 1989.

¹⁹⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, España, 1990, p. 148.

fija, que no depende sólo de un sujeto, sino que tiene una dimensión social que se ajusta a la faceta que el sujeto realiza en un determinado momento en el lugar que habita —la narración de *Palinuro*—, que más que una lucha, es un constante diálogo con uno mismo —la narración de Walter—, y que es mucho más que el recuento cronológico de la vida de un sujeto —la narración del NE—.

Palinuro de México también es un desafío a los valores estéticos y las convenciones literarias: es un ejercicio de experimentación de los niveles narrativos que revela una crisis en la verosimilitud de los relatos. Ya no basta que un relato sea verosímil, como en la época clásica en la que el teatro trágico debía serlo por sobre todas las cosas, ahora también debe retar al lector, desafiarlo para que esté más cercano a la realidad. Es un experimento puramente técnico que revela un cambio en la competencia lectora de su público y, por tanto, un cambio significativo en la manera en que dicho público se acerca a la realidad.

Queda mucho camino para desentrañar los secretos de una novela monumental como *Palinuro de México*. Si bien, ya ha sido vinculada con la historia, de la narrativa estudiantil del 68 y tradiciones literarias, y se han realizado artículos que profundizan en diversos aspectos aislados de la novela como el humor y el simbolismo, aún queda mucho por descubrir. El papel de las muchas anécdotas desperdigadas a lo largo de la novela, un estudio profundo de la influencia del habla oral y una mayor profundidad en el estudio del proyecto creador del autor, además de un análisis de la obra de teatro inserta en la novela, son sólo algunos de ellos. Aunque realicé un análisis de los tres narradores principales, aún quedan todos esos narradores que si bien, no conforman un corpus uniforme o sustancioso

por sí mismos, todos juntos, descubriendo la forma en la que están compuestos, arrojarán alguna luz del motivo de su inserción.

La memoria personal y colectiva, la invención y la metaficción son otros de los temas que me han quedado en el tintero, que son de sumo interés, y que quedan como senderos abiertos para los interesados en el mundo del *Palinuro de México*. Y, por último, la inclusión con mayor énfasis del *Palinuro* a la memoria colectiva de las letras mexicanas, no sólo por ser una obra monumental y de experimentación técnica, sino por reelaborar la búsqueda de la identidad de un joven asesinado en el 68 que representa la aventura de una colectividad en búsqueda de su identidad.

Bibliografía:

- Albarrán Claudia, “La generación del medio siglo y difusión cultural de la UNAM” en *Medio siglo de literatura latinoamericana*, (comp.) Ana Rosa Domenella [et. al.], Primer Congreso Internacional de Literatura “Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995”, UAM, México, 1997.
- Álvarez Lobato Carmen, “Identidad y ambivalencia. Una lectura de *Palinuro de México* desde el grotesco”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, no. 1, (enero-junio 2008), pp. 123-139, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México. En web, consultado el 17-10-14.
- , “«Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia.» Una conversación con Fernando del Paso”, *Literatura Mexicana*, vol. XXIV, no. 2, 2013, pp. 177-200.
- Anderson Mark Daniel, “The Total Novel in Mexico: Theory and Practice”, University Of California Riverside, 2002.
- Bal Mieke, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, España, 1990.
- Bourdieu Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montessor Jungla Simbólica, Buenos Aires, 2002.
- Bourneuf Roland, Ouellet Réal, *La novela*, (trad.), Enric Sulla, Editorial Ariel, Barcelona, 1983.
- Brushwood John S., *La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo México, 1985.
- Conte Rafael, “Un largo viaje entre el exceso y la totalidad” *Arte y pensamiento*, suplemento de *El País*, (24 dic. 1977), cf. En Alejandro Toledo (comp.), *El impero de las voces*, Era/UNAM, México, 1997, p. 98.
- Condés Lara Enrique, *Represión y rebelión en México (1959-1985)*, Porrúa, México, 2007.

- Corral Peña Elizabeth, *Recuerdos pintados, imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, CONACULTA, México, 2009.
- De Ávila José Juan, “José Trigo: medio siglo de un clásico”, *Confabulario. Segunda época*, 16-jul-2016. Consultado en Web: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/jose-trigo-medio-siglo-de-un-clasico/>, 17-jul.-2016.
- Del Paso Fernando, “La imaginación al poder” *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXIV, num. 2, 1979, pp. 115-116.
- , *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Prol. Elizabeth Corral Peña, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- , “Mi patria chica, mi patria grande”, *Proceso*, no. 301, 9-ago-1982, pp. 48-52.
- , *Palinuro de México*, Plaza Janés, Barcelona, 1999.
- Domínguez Michael, “Arreola, mago del medio día”, *Letras libres*, num. 37, (enero 2002). Consultado en web: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/arreola-mago-del-mediodia>, 15-enero-2016.
- Dottori Nora, “José Trigo: el terror a la historia” en Jorge Lafforge (comp.), *Nueva novela latinoamericana I*, Paidós, Buenos Aires, 1972, pp.262-299.
- Estrada Benítez Jorge I., “El doble en *Palinuro de México*”, UNAM, México, 2010.
- Fiddianes Robin W., “A world of words” *Bulletin of Hispanic Studies*. Institute of Hispanic Studies, Vol. LVIII, núm. 2. Liverpool, abril-junio 1981, pp. 121-133.
- Fiddian Robin W., *The novels of Fernando del Paso*, University Press of Florida, U. S.A., 2000.
- Fuentes Carlos, “Cien años de Orfila Reynal”, *El País*, 16-ene-1998. Consultado en línea: http://elpais.com/diario/1998/01/16/cultura/884905207_850215.html, 17-jul.-2016.

- García Peña Lilia, "El ojo en *Palinuro de México*" en *Estudios. Instituto Tecnológico Autónomo de México*. Núm. 36. México, Primavera 1994, pp. 7-20.
- Genette Gerard, *Figuras III*, LUMEN, España, 1989.
- González Alfonso, "Neobarroco y carnaval en *Palinuro de México*", *Hispania*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Vol. 74, No. 1 (Mar., 1991), pp. 45-49. Consultado en Jstor el 8-04-15.
- Ibáñez Molto M. Amparo, "Humor surrealista en *Palinuro de México*", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 15, (1986), pp. 159-168.
- Long Ryan Fred, *The State, 1968 and the Mexican Novel*, Department of Romance Studies, Duke University, E. U., 2002. Consultado en Jstor el 2-nov.-2015.
- López González Aralia, "Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)", *Revista Iberoamericana*, No. 164-165, 1993, pp. 659-685.
- , "Una obra clave en la narrativa mexicana: *José trigo*", *Revista Iberoamericana*, vol. 56, num. 150, 1990, pp. 117-141.
- Martínez Montaña Luis Alfonso, "El juego con la autoría en *Palinuro de México* de Fernando del Paso.", UAM-Azcapotzalco, México, 2013
- Martínez José Luis, "*José Trigo* de Fernando del Paso", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, no.8, (abril ,1968), pp. 1-10.
- Martínez Carrizales Leonardo, "La generación de medio siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso", *Tema y variaciones de literatura*, num. 30, 2008, pp. 19-38.

Martínez José Luis, “Recuento de Juan José Arreola”, *Literatura Mexicana*, vol. 13, num 2, 2002.

Mata Óscar, *Un océano de narraciones: Fernando de Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala y el Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, 1991.

———“*Méster* (1964-1967) Revista del taller literario de Juan José Arreola”, *Tema y variaciones de literatura*, num. 25, (Julio-2005), pp. 201-220. Consultado en Web: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2247/Mester_no_25.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 10-dic-2015.

Maunsur Mónica, *Los mundos de «Palinuro de México»*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.

Pereira Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, vol. 6, num. 1, 1995, pp. 187-212. Consultado en Web: <https://revistasfilologicas.unam.mx/literaturamexicana/index.php/lm/article/view/178/178>, 26-nov.2015.

Rodríguez Lozano Miguel G., *José Trigo. El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, UNAM/ Instituto de investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, México, 1997.

Sáenz Inés, en *Hacia la novela total*, Pliegos, Madrid, 1999.

Sampedro José de Jesús, "Notas sobre la narrativa mexicana (1965-1976)", recopilado en Ocampo Aurora M., "La crítica de la novela mexicana contemporánea", UNAM, México, 1981.

Sarduy Severo, “Del Paso: una novela con cajones”, *Vuelta*, no. 40, vol. IV, (marzo 1980), pp. 42-44.

Seligson Esther, “*José Trigo*: una memoria que se inventa”, *Tiempo crítico*, n.5, (sep.- dic. 1976) , en Toledo Alejandro (comp.), *El impero de las voces*, Era/UNAM, México, 1997.

Tacca Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, España, 1973.

Toledo Alejandro (comp.), *El impero de las voces*, Era/UNAM, México, 1997, pp. 22-26.

Zavala-Garret Iztá A., “El sujeto intelectual en la literatura mexicana a partir de 1968”, Universidad Autónoma de Querétaro y Western Michigan University, 1997. Jstor, consultado 17-11-15.