



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

EL EXCESO COMO RECURSO NARRATIVO EN *PALINURO*
DE MÉXICO DE FERNANDO DEL PASO

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

SANDRA LILIA PALACIOS GREGORIO

ASESOR: DR. FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA

OCTUBRE 2014

Introducción

Cualquier lector puede sumergirse en *Palinuro de México* y percibir esta sensación de que algo se desborda, de que hay mucho, de que se transgrede; se trata de una novela de difícil acceso y largo aliento. Un lector avezado será capaz de vislumbrar que esta superabundancia es un ejercicio de erudición por parte de Fernando del Paso, que sus recursos son casi tan bastos como sus influencias. Pero cualquiera puede perderse para encontrarse a cada rato en alguno de los múltiples personajes, objetos o paisajes, en alguna frase u oración, en medio de los interminables párrafos, al final de un capítulo que nunca será continuación del anterior gracias a su estructura caótica, o en cualquiera de las tantas historias contadas. Y es que en “*Palinuro*” todo tiende al exceso.

Palinuro de México de Fernando del Paso, fue escrita entre 1969 y 1975, gracias en parte a la beca que obtuviera el autor, por recomendación de Juan Rulfo, de la Fundación Ford, la cual lo hiciera partícipe del *International Writing Program* en la Universidad de Iowa; en parte, también, gracias a la beca de la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, para la que «le apadrinaran Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Octavio Paz» (Espinosa-Jácome, 19).

Fue publicada por primera vez en 1977 bajo el sello de la editorial Alfaguara en España: «debido a que los veneros vertebrales de sus capítulos llegaron a establecer conjunción con el sistema nervioso central del Movimiento estudiantil del 68» (107), dice Espinosa-Jácome, sin embargo, el mismo del Paso en entrevista para el Dalkey Archive Press, explicó que más bien fue a partir de que se le otorgara el Premio Novela México en

¹ De ahora en adelante, para abreviar, se hará referencia en algunas ocasiones a la novela *Palinuro de México* como *Palinuro*.

1979 por la Editorial Novaro pues el dueño de la editorial al darse cuenta del gran tamaño de la obra, ya no quiso publicarla; mientras Carmen Balcells, agente literaria del autor, recuperaba los derechos, la publicación en México tuvo que esperar hasta 1980². A cambio, la novela fue premiada en 1982 con el Rómulo Gallegos en Venezuela y para 1986 con el Premio a la Mejor Novela Extranjera Editada en Francia.

La crítica recibió *Palinuro de México* con opiniones diversas, algunas negativas, algunas positivas, algunas que no lograban justificarla del todo; sin embargo ha logrado rebasar la barrera del tiempo y prueba de ello son las reediciones de la obra en varias editoriales, sus traducciones a otras lenguas: «Tan grande éxito tuvo el *Palinuro* que, tras publicarse también en Cuba, apareció traducido al portugués, francés, inglés, alemán y holandés» (León Portilla, 27), y sus cada vez más constantes análisis por parte de la academia. Dice Espinosa- Jácome «Apenas se están empezando en verdad a valorar sus atavismos y nervios, dentro de la armazón de la literatura mexicana. Porque la crítica, no se ha percatado aún en (...) detalles que son de interés primordial para la evolución de la literatura hispanoamericana» (113).

Por supuesto, la crítica destaca, entre otros rasgos la evolución en la técnica delpasiana con respecto a *José Trigo* (1966), opera prima de Del Paso: Pilar Harispuru mencionó en 1997 que «A diferencia de *José Trigo* a la que mucho se le criticó que carecía de un hilo conductor, en *Palinuro de México* es precisamente el protagonista el lazo de unión entre todas estas historias» (172-173); mientras que Elizabeth Corral Peña en 1998 dijo: «La incansable búsqueda lingüística y estilística que el escritor demostró en José Trigo, se

² La entrevista fue encontrada en el portal de internet del Dalkey Archive Press: <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-fernando-del-paso-by-ilan-stavans/> bajo el título “A Conversation with Fernando del Paso By Ilan Stavans”, no hay fecha de la entrevista ni mayores referencias.

transformó en *Palinuro de México*, para dar cabida al predominio de la imaginación visual» (421); Oscar Mata, un año después apuntaría: «Esta vez sí se trata de una novela, formada –como el primer libro de su autor– por infinidad de cuentos y narraciones que se unen, se enlazan en torno a Palinuro y la ciencia de la medicina» (42); Felipe Garrido (2007) por su parte agregó: «A partir de la bohemia universitaria, *Palinuro de México* es un despliegue de historias, humor y vitalidad. Más ortodoxa que *José Trigo* —una novela sin protagonistas—, tiene dos personajes intensa y confesadamente autobiográficos» (60); también Espinosa-Jácome dijo al respecto que: «En su segunda novela, *Del Paso* ya no tiene una armazón yerta, como en *José Trigo*, cuya estructura piramidal lo requería, y que ocasionaba rubores en la lectura de algún lector conservador, sino que la caída de las palabras se hace fluida y natural» (111).

A la novela se le ha intentado encasillar en varios géneros. Por un lado gracias a su alusión al movimiento estudiantil de 1968 «*Palinuro de México* es parte de una corriente que se ha denominado “narrativa del 68” y que está constituida por más de 30 novelas y algunos cuentos» (8) nos dice Alejandro Toledo (2011). Por otro, está la fuerte tendencia a relacionarla con el surrealismo; Carmen Álvarez Lobato en su ensayo “Humor surrealista en *Palinuro de México*” (1998) sostiene que «La deuda de *Del Paso* para con el arte surrealista ha sido destacada por él mismo y por algunos de sus críticos» (132). Al respecto Espinosa- Jácome afirma que el estilo de *Del Paso* es más bien el “postsurrealismo” y hace un análisis exhaustivo de ello³, señala, entre otras, la influencia del psicoanálisis, de la pintura surrealista y por supuesto de la literatura:

³ Espinosa-Jácome, José T. (2008). *De entre los sueños: El espectro surrealista en Fernando del Paso*. México: EÓN

La segunda novela delpasiana es la que con mayor énfasis manifiesta sus fuentes surrealistas. No se reduce a la práctica de las asociaciones libres, las condensaciones, las inversiones de las imágenes y de las ideas en la escritura, sino que hace referencias constantes a Freud y a la terminología psicoanalítica, incluso a Jung. (...) Y se amplía en sus manifestaciones del arte surrealista (122).

Otra de las corrientes en las que se le inserta es el barroco contemporáneo o neobarroco. Del Paso menciona a propósito de *Palinuro de México*: «me gusta el exceso, me gusta el barroquismo, no le tengo miedo al barroquismo y no considero de ningún modo peyorativo el término barroco [...]. Uno a veces no hace lo que quiere sino lo que puede, y donde puedo más es en el barroco» (Campos, 43). Dice Alfonso González: «un análisis de su estilo [...] revela que se trata de una obra neobarroca» (46), y realiza un análisis de la obra en el que más adelante concluye «Por su lenguaje inordinario y por su espíritu rebelde *Palinuro de México* es una obra neobarroca» (48). Además Pilar Harispuru escribe después de un exhaustivo análisis: «*Palinuro de México* es un claro ejemplo de nuestro barroco contemporáneo» (190).

Otra tendencia a la que se le ha inscrito es al posmodernismo «*Palinuro de México* parece ser un claro ejemplo de literatura postmodernista, esa corriente que apareció a finales de los años sesenta y, sobre todo en Norteamérica y la Europa Occidental» (Mata, 69). Por último habría que mencionar sus influencias latinoamericanas, el mismo Oscar Mata también la inscribirá en ese contexto: «*Palinuro de México* brinda un espléndido resumen del boom latinoamericano y acaso sea la última gran obra de ese maravilloso periodo para las letras de nuestro subcontinente» (70); por otro lado Espinosa-Jácome se ha arriesgado a decir que «si fuese (*Palinuro de México*) desvestida de su exuberante ropaje

gongorino-quevedesco posmoderno, es muy posible que se registrara como una obra que cae dentro de la corriente de la Onda» (113) sin embargo en poco coincide con los postulados de la Onda⁴.

Pero tal vez de todas las opiniones unificadas que han surgido en torno a esta novela, la de reconocer el gran artificio y afán totalizador que ostenta sea la más sobresaliente. Así en España, Bell Carrasco diría: «Al relatar esa experiencia individual, el narrador manifiesta, sin embargo, tal ambición de totalidad, de expresarlo y decirlo todo, que confiere a la historia una solidez y autonomía literarias de primera magnitud» (1982); Robin W. Fiddian señaló «*Palinuro* ostenta un ambicioso grado de elaboración artística que se manifiesta en la complejidad de sus atributos genéricos y la configuración de la estructura narrativa de acuerdo con un patrón arquetípico» (148); por su parte, Pilar Harisporu agrega «podemos afirmar [...] que gozamos al descubrir la riqueza del lenguaje, la abundancia de las formas lingüísticas, el manejo de la expresión, en suma, el derroche de la palabra» (190), mientras que Carmen Álvarez señala «la identidad que reconstruye el autor no es, en absoluto, única y acabada, sino una visión caleidoscópica, a veces monstruosa, producto del collage de la diversidad de planos, textos, puntos de vista, fragmentos, culturas y disciplinas humanas que habitan la novela» (126). «Tal vez *Palinuro* sea el más vasto experimento narrativo de nuestra literatura. ¿Está usted consciente de eso?» (43) le dijo Marco Antonio Campos a Fernando del Paso en 1994, quien contestó:

⁴ Dice Margo Glantz en su famoso ensayo “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” (1976): «la onda se maneja como un elemento sonoro y la utilización del término que se aplica a un tipo de literatura hecha por jóvenes que están en una *onda* musical específica, la del rock, nos lleva a una construcción en la que lo improvisado está dentro del orden de la variación temática que surge como improvisación clásica dentro del jazz o el rock» (p. 90)

Al principio no quise experimentar extremadamente. Se fue transformando. Desde luego sé que la cantidad no asegura la calidad: tenía que ser vasto y bueno. No sólo se trataba de hacer el mural más amplio. Pero en cierto momento me di cuenta, sí, que era el más vasto experimento de nuestra literatura –ponga vasto con v chica–, sí, sí, de eso me di cuenta (...) Jugar con las palabras, explotarlas, recrearlas, crear neologismos, resucitar arcaísmos. Eso quizá no sea una influencia de nadie, sino una actitud semejante ante el problema. (43)

Sin duda gran parte de la crítica también se ha centrado en las influencias explícitas e implícitas en la novela. En primer lugar cabe resaltar la relevancia que tuvieron las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo XX, estas fueron la principal influencia en la escritura de *Palinuro de México*, de por sí es sabida la devoción que siempre ha tenido Del Paso hacia los narradores vanguardistas, esta novela está empapada de citas y homenajes a estos autores; dice Oscar Mata:

Si la lectura de *Palinuro de México* recuerda las experiencias de Hans Castorp, sobre todo sus pláticas, lecturas y meditaciones acerca del deterioro de nuestro cuerpo y nuestra existencia, en *La montaña mágica* de Thomas Mann, así como la intensidad sexual de las obras de Henry Miller y las desmesuras de Gargantúa y Pantagruel, para no mencionar las reminiscencias proustianas, que consisten en la evocación de la infancia y un narrador que es y no es el joven Palinuro de la misma forma que el narrador de *À la Recherche du Temps Perdu* es y no es Marcel, la influencia principal en esta novela de Fernando del Paso vuelve a ser el *Ulysses* de Joyce. (42)

A propósito de las vanguardias, García Peña afirmarí­a:

El collage cubista también deja su huella en *Palinuro de México*, como consecuencia de un mundo fragmentado que no alcanza a ser integrado en una perspectiva uniforme. *Palinuro* comparte con el cubismo la compenetración de planos y la simultaneidad de visión; el fragmentarismo y la apariencia de mosaico. Puede decirse entonces que *Palinuro de México* hereda la estética del collage por dos vías: la cubista y la surrealista (35-36).

El título de la novela ya marca por sí mismo una gran influencia, “*Palinuro*” es el nombre del piloto de Eneas en la epopeya de Virgilio; aunque ese *Palinuro* no tiene gran presencia, su historia funda la del *Palinuro de Del Paso*. En la *Eneida*, mientras está a cargo de la flota de Eneas, cae dormido bajo los influjos de Neptuno quien luego aprovechará para echarlo al mar, por lo que naufraga así durante tres días y tres noches hasta que toca tierra y es asesinado por salvajes⁵. «Por medio de esta analogía y otras referencias mitológicas, *Palinuro* se convierte en un personaje arquetípico» (Fiddian, 149). «Otra influencia fundamental en *Palinuro de México* es *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly, que muy probablemente Fernando del Paso leyó a mediados de 1971» (Mata, 43). El mismo Del Paso afirmarí­a «En el *Ulises* y *La tumba sin sosiego* encontré yo no sólo el sentido de los libros que iba yo a escribir, sino el sentido de todos los años de mi vida que

⁵ Virgilio (2003). *La Eneida*. México: Porrúa.

dedicaría a escribirlos»⁶ El “Palinuro” de México retoma de sus antecesores el dejarse arrastrar por los sueños, el sacrificio y la muerte.

De sus influencias el mismo Del Paso ha hablado en entrevistas y señalado su relevancia, lejos de negar “sus costuras”, las reivindica:

En mi formación fueron básicos William Faulkner y John Dos Pasos, y dramaturgos como Eugene O’Neill, Tennessee Williams y Artur Miller, y del siglo pasado, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe y Herman Melville. Y desde luego Thomas Wolfe, que escribió varias novelas hermosísimas, novelas-río, novelas torrenciales [...] Y de esas novelas río, de esas novelas torrenciales, me gustaría mencionar la de un autor austriaco, Herman Broch, que me marcó profundamente: *La muerte de Virgilio*.⁷ (Campos, 45)

Además habría que mencionar sus influencias latinoamericanas, que aunque no tan marcadas, fueron también importantes: «la experiencia en el exilio voluntario tiene un valor positivo en la vida de Fernando del Paso. Entra en contacto con escritores latinoamericanos tan dispares como Mario Benedetti, Gabriel García Márquez y Guillermo Cabrera Infante» (Fiddian, 145). También el propio Del Paso ha referido en entrevista influencias de Carpentier, Lezama Lima, Agustín Yáñez y Carlos Fuentes⁸.

Otra gran influencia que vale la pena resaltar, aunque sea de manera breve, es la de el gusto del autor, tan sabido, por el conocimiento en general y en particular por disciplinas

⁶ Citado por Álvarez Lobato, Carmen (2008). Identidad y ambivalencia. Una lectura de Palinuro de México desde el Grotresco. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1 (LVI) 123-139. El Colegio de México.

⁷ Respuesta de Fernando del Paso en: Campos, Marco Antonio (1994). Un novelista por la totalidad. Entrevista a Fernando del Paso. *Revista de la Universidad de México*. 47(497 Jun) 38-48.

⁸ Op. Cit. Campos, Marco Antonio (1994).

como las ciencias naturales, la filosofía o la historia, que se pasean a lo largo de toda la novela: «para escribirla leyó y estudió sobre la historia de la medicina y específicamente sobre anatomía, fisiología, patología, cirugía, necropsias, química, física y así mismo historia del arte y filosofía» (León Portilla, 26).

Gracias al afán de totalidad que caracteriza a esta novela, es relativamente fácil que la crítica la relacione con cualquier tema, cierto es que sobresalen en ella algunos temas o corrientes que han logrado identificarla como allegada o parte de; los más relevantes hasta ahora resultan ser el neobarroco y el surrealismo. Algo en común guardan estas corrientes: su tendencia al exceso.

Palinuro de México tiene su valor literario en la forma de representación de lo narrado. Ofrece, en términos narratológicos, así en la *historia*, como en el *discurso* y en la *narración*⁹, tantas manifestaciones que se desbordan, *excediendo* las formas regulares de la narrativa. La novela ostenta un mundo narrado excesivo, que vuelca la atención sobre este mismo, mediante la sensación de *multiplicidad* y *caos* provocada por su forma narrativa.

Palinuro de México ostenta la superación de un límite conservado por las formas tradicionales, propone mediante el exceso, una nueva estructura que se opone a los sistemas cerrados de las tendencias pasadas. Es el exceso la característica principal de la obra. Dicha característica se encuentra determinada por rasgos distintivos que la configuran. La narratología servirá, en este caso, para desvelar el “exceso” existente en los distintos aspectos de la novela, como lo son, entre otros, la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva.

⁹ En el sentido Genettiano.

Palinuro de México es una novela de las llamadas “totales”. Esta totalidad que se pretende en la novela es justamente la que permite vislumbrar lo excesivo, no es que la novela sea todo exceso, porque a pesar de la estructura cuenta una historia y existen personajes principales insertados en el tiempo y el espacio, pero en cada nivel del relato algo se multiplica o se desborda caóticamente produciendo el efecto de exceso que se pretende reconocer como recurso narrativo.

El exceso puede causar placer o abatimiento, la experiencia estética, es una de las sensaciones excesivas más placenteras. Tatarkiewicz menciona en su *Historia de seis ideas* la concepción que Aristóteles tenía de la experiencia estética: «La experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces “excesiva”; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia» (351).

El exceso en *Palinuro de México*, es una propuesta que permite problematizar, desde un aspecto particular, un aspecto general en la literatura. Mediante el desarrollo del concepto de *exceso* se pretende llevar a cabo un *trabajo de análisis y reflexión, sobre la correspondencia entre dicho concepto y la obra, que culmine en una propuesta más general para la narrativa del siglo XX.*

A lo largo del primer capítulo del presente estudio se configurará un concepto propio de exceso partiendo de sus antecedentes en la historia del arte. El Barroco, como el gran antecesor, siempre libre y desbordante con ejemplos clásicos en la literatura; en seguida aparece el Rococó, ya sin la fuerza del Barroco pero con el espíritu del exceso mientras que el Romanticismo, en un sentido mucho menos ornamental, logra manifestar una clara ruptura con las convenciones estéticas precedentes, proclamando lo irregular y único por

medio de la transgresión. En seguida se presentarán las vanguardias estilísticas del siglo XX, en las cuales el exceso es una constante evidente; el arte se renueva, todo es transgresión, innovación y superposición de recursos. Después será conveniente revisar, aunque de manera breve, a las vanguardias en América Latina, en donde también sobresalen ejemplos extraordinarios de obras con tendencias al exceso. El recorrido histórico culminará con el llamado Neobarroco, dentro de cuyas características, según el italiano Omar Calabrese, se encuentra como tal el exceso.

A medida que la historia avanza, el género narrativo va tomando un papel más protagónico, si en el barroco surge de la pluma de Cervantes, la primera novela, que por supuesto tiene cierta tendencia al exceso, ya para el Siglo XX, el género se habrá consolidado por completo, al grado tal de poder renovarse estilísticamente gracias a los avances tecnológicos, filosóficos y científicos; por eso es importante señalar los recursos estilísticos de dos autores que fueron precursores en las nuevas formas narrativas para después convertirse en las grandes influencias, en general de la literatura universal contemporánea y en particular del mismo Fernando del Paso: James Joyce y Marcel Proust.

En seguida se recogerán las nociones teóricas que ayuden a una mejor definición del término partiendo de Calabrese quien hasta la fecha ha sido el único teórico en ocuparse como tal de una definición del exceso, no ya en la literatura sino en la cultura y el arte. Así se revisan las características del Neobarroco propuestas por éste y por Severo Sarduy; se revisará también lo que del término “exceso” nos dice George Bataille en *El Erotismo*; además será retomado el concepto de “pliegue” de Guilles Deleuze, así como el de “multiplicidad” planteado por Italo Calvino, los términos anteriores conducirán al de “rizoma” de Guilles Deleuze y Felix Guattari, concepto que permitirá la inserción del “caos” según José Antonio Calzón García, John Briggs y F. David Peat.

Para el segundo capítulo, es necesario hacer un análisis que permita ordenar los aspectos narrativos en *Palinuro de México* y después poder señalarlos con claridad. Dicho análisis será abordado desde la narratología de Gerard Genette, Luz Aurora Pimentel y María Isabel Filinich. Se hará mayor énfasis en la propuesta de Pimentel para analizar los niveles del relato, ella propone la siguiente división: a) Dimensión espacial, b) Dimensión temporal y c) Dimensión actuarial. Cada aspecto será analizado mediante ejemplos concretos en la novela. Además se tomarán en cuenta las propuestas de otros teóricos y críticos tales como Gastón Bachelard, Roland Barthes, Javier del Prado Biezma, Raúl Dorra, Jaques Fontanille y Paul Ricoeur, entre otros.

El tercer capítulo será el resultado de la conjunción de los dos anteriores: en cada aspecto del relato se harán evidentes los recursos utilizados, tanto como su mecanismo para crear el efecto de exceso de acuerdo a la concepción elaborada. Se puntualizarán las figuras del lenguaje más recurrentes así como sus efectos principales mediante ejemplos representativos tomados de la novela.

Capítulo I

Configuración del Exceso

*“Como cada uno de nosotros era varios,
en total ya éramos muchos”.*

–Deleuze-Guattari

1. Orígenes

La historia de la literatura no ha considerado al *exceso* como corriente estilística o tendencia. Sin embargo desde la aparición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* a comienzos de 1605, texto inaugural del género que ahora conocemos como “novela”, la narrativa ha tenido a bien distinguirse por su tendencia al exceso, es decir, por la necesidad de “ir más allá”, siempre rebasando límites o rompiendo las normas existentes.

Es necesario hacer un recorrido cronológico por diversos períodos de la literatura que se han caracterizado por la transgresión de las formas canónicas en la narrativa. Si bien el *exceso* no ha sido reconocido como corriente, es posible hacer visibles ciertas características compartidas en distintas épocas por varias tendencias estilísticas a lo largo de la historia. A continuación se presenta un recorrido por los orígenes de lo que en esta investigación se denominará *exceso* para poder establecerlo no como exclusivo de una sola obra sino como un recurso que se ha ostentado constantemente en la narrativa para transformarla y renovarla.

El equilibrio había reinado en la cultura greco-latina desde que «las artes y las ciencias y las maneras de hacer las cosas de la vida, adquirieron trascendencia universal» (Azar, 79). Conocido como “clasicismo”, el arte de Grecia y Roma, con sus teorías y normas, fue sucedido por las tendencias del Medioevo que pugnarón por la simplificación y

estilización; en este tiempo un tanto caótico se perdió aquél equilibrio. En el Renacimiento se recuperó la fidelidad en la naturaleza del arte que ostentaban los clásicos pero el Barroco trajo consigo un cambio sustancial. Muchos teóricos sostienen que la historia del arte se caracteriza por periodos clásicos sucedidos por periodos barrocos, sin embargo, hasta antes del Barroco no había existido en la historia un movimiento artístico que lograra romper de tal manera con lo clásico; Wolfflin(1986) mencionó que lo interesante del Barroco fue «el paso de un arte riguroso a un arte “libre y pintoresco”, de una forma estricta a una ausencia de forma» (13). Mientras que Hauser afirmó al respecto:

Antes del Barroco se podía, desde luego, decir siempre si la intención artística de una época era en el fondo naturalista o antinaturalista, integradora o diferenciadora, clásica o anticlásica; pero ahora el arte no tiene ya carácter unitario en este sentido estricto, y es a la par naturalista y clásico, analítico y sintético (Hauser I: 498).

La «gran novela moderna, la inauguradora del género literario más característico de la Nueva Era» (Bandera,17) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pertenece a esta época llamada “moderna” que comprende diferentes tendencias estilísticas como el Manierismo y el Barroco, es relevante que fuera en este periodo bastante singular y no en otro; un cambio de *episteme* ocurrió en esa época: Copérnico descubrió que la tierra giraba alrededor del sol. «Tan pronto como la Tierra no se juzgase en el centro del Universo, el hombre no podía ya significar el sentido y finalidad de la creación» (Hauser I: 505). «El universo está centrado, aunque la esfera del Cosmos se ensancha, borra sus contornos; bastaría que se hiciera infinita» (Sarduy, 1209). Antes de este descubrimiento la visión del

mundo giraba en torno a Dios pero a partir de él, el hombre adquirió una relevancia sin precedentes.

Simultáneamente ese hombre moderno se situó frente a un mundo externo cada vez más desacralizado, más desencantado y, por consiguiente, mucho menos amenazador e impredecible, un mundo que refleja no tanto el desinterés de Dios como su inocencia, el hecho, como diría un Descartes, de que Dios no es caprichoso, no juega o se burla de los seres humanos. Solo estos juegan o se burlan de ellos mismos. (Bandera, 12)

La Reforma protestante con sus denuncias ante los abusos del clero, provocó que la Iglesia Católica tomara medidas radicales para contrarrestar tales argumentos. «A esta necesidad respondió la iconografía pedagógica propuesta por los jesuitas, un arte literalmente del *tape-à-l'oeil*, que pusiera al servicio de la enseñanza de la fe, todos los medios posibles» (Sarduy, 6). El clasicismo, con su sencilla regularidad y armonía ya no fue suficiente para los artistas del siglo XVII, era necesario transgredir el canon, encontrar nuevas maneras que reflejaran y justificaran la avasalladora realidad. Según Arnold Hauser, Manierismo y Barroco fueron el resultado de la búsqueda de lo nuevo:

Los dos estilos posclásicos surgen casi contemporáneamente a la crisis espiritual de los primeros decenios del siglo: el Manierismo, como expresión del antagonismo entre la corriente espiritualista y la corriente sensualista de esta época; el Barroco, como equilibrio provisionalmente inestable de esta contradicción basada en el sentimiento espontáneo. (I: 424)

Cada movimiento rompió a su manera con el canon. Si bien el Manierismo fue intelectual y por lo tanto elitista, también fue dueño de un espíritu nuevo y completamente ajeno al Clasicismo.

No se comprende el manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma (Hauser I:420).

Características como el despilfarro del espacio, las proporciones alargadas, la plasticidad exagerada, la transparencia de lo cómico a través de lo trágico, ya eran indicios del *exceso*, el mismo Hauser señaló novedades de esta tendencia que «en algunos detalles recuerda al surrealismo actual» (421).

Pero, mientras que el manierismo luchaba por romper con el arte clásico volviéndose un poco más sugestivo, el Barroco fue mucho más transgresor, fue más allá del límite. Para Paz: «Manierismo y barroco representan el triunfo de la subjetividad del creador frente a la doble tiranía del canon estético y del modelo natural» (77).

1.1 El Barroco libre y desbordante

Todo cupo en el Barroco: proliferaron los movimientos y las formas del arte así como los lugares en donde se acuñaban. El Barroco se dio en países y esferas culturales tan diversas que «parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador» (Hauser, I:497).

Sin embargo es por ello que convergen en un mismo movimiento las características más excesivas.

Heinrich Wölfflin¹⁰ estableció un sistema de cinco pares de conceptos, cada par consta de un concepto renacentista opuesto a uno barroco: lineal y pictórico; superficial y profundo; forma cerrada y forma abierta; claridad y falta de claridad; variedad y unidad. Wölfflin ve en el barroco libertad, ausencia de forma.

La libertad fue su principal detonador, dice Pierre Charpentrat citado por Sarduy «el barroco es, ante todo, como es sabido, libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada» (8) y el *exceso* su resultado: se prefirió la forma “abierta” y “atectónica” opuesta a la forma “cerrada” del clasicismo. «Las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas» (Hauser, I: 501). Por ejemplo: superposiciones violentas y frecuentes, falta de claridad, perspectiva desproporcionada que resultaba en diferencias de tamaño, ausencia de marcos o discontinuidad de la materia pictórica. «Se expresa aquí también, ante todo, el afán de despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprendibilidad, infinitud de la representación, tendencia que domina en todo el arte Barroco» (502). Para Carpentier «se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción» (338). Guilles Deleuze, por su parte, ve al “pliegue” como concepto operativo del barroco, “pliegue según pliegue”; el pliegue «en el Barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones son determinables»; «el Barroco inventa la obra o la operación infinitas»; el

¹⁰ En *Renacimiento y Barroco*. España, Paidós, 1991.

rasgo barroco es «un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior» (50).

La época concibió un pensamiento en el cual todo se correspondía, causas y efectos. Hauser dirá «La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo» (507), mientras que para Sarduy «no podemos ya observar sin que los datos obtenidos nos remitan, por su magnitud, al “origen” del universo» (1198).

En la literatura, muchas veces las características eran equivalentes a las de la plástica y se valían de la retórica para lograr los efectos estéticos:

En el Barroco la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese —el barroco funciona al vacío—, que oriente o detenga la crecida de signos (Sarduy, 1221).

El lenguaje barroco emula el pensamiento de la época, es polifónico y proliferante, lleno de citas, de juegos «vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería» (1221). Para Sarduy, quien se basa en Genette, dicho lenguaje encuentra en la marquetería su reflejo: «Yuxtaposición de diversas texturas, de vetas opuestas; contornos precisos, sin relieves: mimesis barroca» (Ídem). El artificio caracterizado por la sustitución, proliferación y la condensación; así como la parodia construida gracias a la intertextualidad (citas y reminiscencias) y la intratextualidad (gramas fonéticos, gramas sémicos, gramas sintagmáticos); el erotismo; el espejo; y la revolución; son las

características que señala el poeta cubano como propias del Barroco¹¹, características que como ya se ha dicho, eran consecuencia de los grandes cambios de la época, principalmente sociales y científicos. «No se puede comprender adecuadamente el profundo cambio que experimenta el concepto mismo de ficción literaria en el paso de la Edad Media a la Moderna, sin tener en cuenta el igualmente profundo proceso de desacralización de la sociedad occidental» (Bandera, 12) que venía aderezado con la nueva cosmología kepleriana.

El Barroco también sentó bases que caracterizarían al resto de los períodos artísticos, fue transgresor no sólo en las formas de hacer arte sino en las formas de comprenderlo y comercializarlo. Por un lado, y gracias al absolutismo de Luis XIV, por primera vez se pudo hablar de un arte “oficial” y un arte para el público: «Ahora sucede por primera vez que las tendencias progresistas tienen que luchar no sólo con la lentitud del proceso de evolución, sino también contra los convencionalismos protegidos por el aparato de fuerza del Estado y la Iglesia» (Hauser, I; 525).

Por otra parte la subjetivización de la visión artística del mundo se generalizó hasta tal punto que Roger de Piles, teórico francés, influiría directamente en Du Bos quien en el siglo XVIII «fue el primero en subrayar que el arte no quiere “instituir”, sino “conmover”, y que la conducta adecuada frente a él no es la actitud de la razón, sino la del “sentimiento”» (527).

Por último, el Barroco permitió la industrialización del arte, por ejemplo en Francia Le Brun, hacia la segunda mitad del siglo XVII había ya monopolizado la manufactura de las obras de arte destinadas a la exportación, así como las del rey y las de otras cortes; para entonces «pintores y escultores realizan decoraciones, repiten y hacen variaciones sobre

¹¹ Compartidas también con lo que él llama *neobarroco*, tópico que se explicará más adelante.

tipos fijos, y tratan el marco decorativo con el mismo cuidado que la propia obra de arte, si es que sienten en absoluto el límite entre la obra de arte y su marco» (522).

El Barroco cambió la forma de hacer arte, por lo tanto cambió la forma de hacer literatura. Desde su aparición, en cada época han convivido a la par estilos diversos con tendencias barrocas o clásicas, siguiendo a Wölfflin, o con un poco de ambas, baste decir que hasta el mismo Barroco tuvo un período “clásico”, como lo sugirió Focillon. Es relevante hacer énfasis en que el Barroco hizo posible que el *exceso* en las formas y maneras, antes mal visto e incluso evitado, fuera un recurso artístico generador de belleza que se ostentaría en el arte a partir de entonces.

1.2 El Rococó ornamental

El siglo XVIII o “siglo de las luces”, para ciertos países, se caracterizó por la convergencia que el Barroco había fundado. El paso de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea dio oportunidad de que las artes se desarrollaran enormemente:

Hasta mediados del siglo, el arte y la literatura se encuentran en estado de transición y están llenos de tendencias opuestas, a menudo difícilmente conciliables; vacilan entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión. Pero incluso en la segunda mitad del siglo, cuando el liberalismo y el emocionalismo adquieren preeminencia, los cambios se separan con mayor claridad sin duda, pero las tendencias diversas siguen estando unas junto a otras (Hauser, II: 20)

La Ilustración ejerció gran influencia en los artistas, que como se sabe apelaban más a la razón y por lo tanto a la tendencia del “Neoclasicismo”, sin embargo las reminiscencias del Barroco persistieron en el siglo gracias en gran medida al Rococó.

El Rococó no tuvo la fuerza y solidez del Barroco pero a cambio obtuvo logros significativos, como el desapegarse por completo de la iglesia y del Estado, siendo así el primer estilo dirigido a la sociedad y no a sus regentes; «gana, en oposición al arte de la regencia, en preciosismo y elegancia, en atractivo juguetero y caprichoso, pero al mismo tiempo en ternura e intimidad también [...] Es un arte decorativo virtuosista, picante, delicado, nervioso» (Hauser, II: 38).

Frente a la monumentalidad barroca, el Rococó destaca sobre todo su culto de lo pequeño, la miniatura, la filigrana. Y no menos su especial dedicación a la artesanía o artes menores (espejos, muebles, tejidos, jardinería). Se vuelve, en parte, al exceso ornamental del Manierismo (después del adorno algo más contenido del Barroco). En fin, la abundancia mitológica, la predilección por el arcadismo (Carilla, 729).

El exceso del Rococó además consistirá en su “arte erótico destinado a epicúreos ricos y gastados” que lograra «elevar la capacidad de disfrute incluso allí donde la naturaleza ha puesto un límite al placer» (Hauser, II: 41).

El Rococó en la literatura es de reciente cuña, apenas unos cuantos teóricos hacen referencia a su existencia, los escritores de la época, igual que su arte, estaban influenciados por las diversas tendencias del momento así que lo mismo escribían bajo los influjos de una o de otra. Lo que resaltó para la literatura de este tiempo fue la consolidación de la novela como “género predominante”:

La novela, que en el siglo XVII representa una forma de menos valor y en muchos aspectos reaccionaria a pesar de su popularidad, se convierte en el siglo XVIII en el género predominante, al que no sólo pertenecen las obras literarias más significativas, sino en el que tiene lugar la más importante evolución literaria realmente progresista (Hauser, II: 34).

Ante el inminente ocaso de la monarquía francesa, Inglaterra pasa a ser el centro de la cultura y las artes. Gracias al capitalismo reinante surgen las relaciones sociales basadas esencialmente en la propiedad. El público lector es más numeroso y estable por lo que existe la posibilidad para algunos escritores, de asegurar una «forma de vida independiente de obligaciones personales»(Hauser, II,54). También por primera vez «surgen como fenómeno social regular, los escritores que hacen de su pluma, según la necesidad, un arma útil y la alquilan al mejor postor» (Hauser, II, 55). En definitiva, estos cambios sociales se reflejarían en las futuras tendencias artísticas, de inmediato el romanticismo se alzó como el nuevo movimiento transgresor.

1.3 El Romanticismo transgresor

A mediados del siglo XVIII ya se vislumbraban desconciertos sociales que llevarían por estandarte el individualismo. Como consecuencia de la revolución industrial, las sociedades vivieron grandes cambios que poco a poco fueron dejando en claro la supremacía de los dueños de los medios de producción sobre los trabajadores. El capitalismo que algún día permitiera a los escritores vivir de su arte, ahora los orillaba a mantener su productividad o a caer en la pobreza. Ya se percibía un antagonismo entre el

individuo y la sociedad; «un individualismo como exigencia y protesta contra la despersonalización del proceso de la cultura no existe hasta la mitad del siglo XVIII» (Hauser, II: 71).

Para el siglo XIX, el Romanticismo, surgido en Alemania y fortalecido en Francia por su revolución, ya era una tendencia fuerte que se expandía en toda Europa. «Esta corriente mantiene su vigencia por aquello que vale, en tanto que sus fallas se deterioran y desaparecen. Es un cambio asaz violento que modifica los contenidos estéticos de su época para dar una nueva orientación a la expresión literaria de la cultura occidental» (Mendieta, 2009: x)

Sin duda el Romanticismo ya no tenía tanto que ver con el Barroco pero sí con el *exceso* en la medida de sus transgresiones, aunque éstas no abundaran tanto como en los movimientos anteriores. Carpentier considera muchas obras de romanticismo como parte del *espíritu barroco* que impera a lo largo de la historia del arte, es más, para él el romanticismo es “todo barroco” y destaca las cualidades que lo distinguen como tal:

El hombre del romanticismo fue acción y fue pulsión y fue movimiento y fue voluntad y fue manifiesto y fue violencia. Rompe con las unidades aristotélicas del teatro, acaba con la tragedia clásica francesa (en Francia al menos), reclama los derechos del hombre a proclamar su ser interior, a exteriorizar sus pasiones; inventa el *Sturm und Drang*, es decir, la atmósfera de la “tempestad y apetencia” (342).

Octavio Paz, por su parte, reconoció las semejanzas y diferencias de ambos estilos:

Los dos proclaman, frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto. El romanticismo pone en libertad al sujeto; el barroco es el arte de la metamorfosis del objeto. El romanticismo es pasional y pasivo; el barroco es intelectual y activo. La transgresión romántica culmina en la apoteosis del sujeto o en su caída; la transgresión barroca termina en la aparición de un objeto insólito. (79)

Se pueden rescatar del romanticismo características excesivas a partir de su ruptura con el canon pues convergió con el Neoclasicismo en sus inicios, sucedió al Rococó y compartió el siglo XIX con el Realismo. Su transgresión se reflejó en modificaciones estéticas que se apoyaban completamente en la ideología. Las obras románticas preferían los finales abiertos, inacabados, se hablaba de “la obra imperfecta”. Agregaron lo exótico y extravagante. Los autores románticos se caracterizaron por su búsqueda de la libertad y por ella fueron capaces de romper cualquier regla, en la poesía, por ejemplo, se prefirió la rima asonante y la búsqueda de nuevos metros. «Así el mundo romántico es el de la desilusión, el de los sueños y deseos no satisfechos, el de la nocturnidad plena de situaciones fantasmáticas» (Nuñez, 11).

1.4 Las Vanguardias reaccionarias

Antes de la primera guerra mundial el siglo XX se parecía más al XIX. La guerra lo cambió todo. La nueva forma de ver el mundo incluía inseguridad, sin sentido, angustia y falta de identidad entre otras percepciones nunca antes padecidas. El hombre reaccionó como pudo ante la violencia de un mundo cada vez más impersonal, el artista en mayor

medida. «El gran movimiento reaccionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio constituye en algunos aspectos una cesura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el renacimiento» (Hauser, II: 488). Es posible concebir un arte fundado en la construcción de un universo artificial gobernado por leyes internas¹², es posible un arte abstracto, un arte de impacto, que vaya en contra de todo el esteticismo y la belleza, que sacuda a su público y comparta con él la decadencia del capitalismo, un arte transgresor.

A partir del romanticismo, toda la evolución de la literatura había consistido en una controversia con las formas de lenguaje tradicionales y convencionales, de manera que la historia literaria del último siglo¹³ es, en cierta medida, la historia de la renovación del lenguaje mismo. Pero mientras que el siglo XIX busca siempre meramente un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, entre las formas tradicionales y la espontaneidad del individualismo, el dadaísmo pide la completa destrucción de los medios de expresión corrientes y gastados. Exige una expresión enteramente espontánea, y por ello basa su teoría del arte en una contradicción (491).

El estado ya no recurrió al arte para transmitir sus valores y manipular a sus ciudadanos, para esa tarea habían surgido los medios masivos de comunicación por lo que los medios artísticos fueron dispuestos según los artistas, quienes ya no estaban supeditados a un sistema de normas estilísticas ni mucho menos a normas sociales. «La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no

¹² Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

¹³ No hay que perder de vista que Hauser escribió su libro durante el siglo XX.

se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas» (Burger, 9). El desarrollo del arte en el siglo XIX estaba sujeto al “estilo de la época” pero para el siglo XX, las vanguardias ya no desarrollaron ninguno «estos movimientos han acabado más bien con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas» (56).

Distintos factores repercutieron, además de la guerra, en los artistas de principios del siglo XX. La aparición de la cámara fotográfica a finales del XIX detonaría el de la cinematográfica; el cine impactó en mayor medida a los escritores quienes, mientras se desarrollaba la industria del séptimo arte, ocupaban estrategias y recursos que emulaban los de las cámaras. Las propuestas de Sigmund Freud también hicieron mella en los nuevos recursos estéticos de la literatura; la idea del subconsciente y del psicoanálisis, con ellos la hipnosis y la interpretación de los sueños, sirvieron de inspiración a los vanguardistas.

Especial significación tiene la narrativa que sufre un cambio radical en su estructura: desplazamiento del punto de vista narrativo, enfoque de una acción o un personaje desde distintos ángulos ópticos, ruptura de la secuencia temporal, incluso de técnicas narrativas provenientes de otro tipo de manifestaciones, artísticas o no, como el cine o el psicoanálisis, la plástica o el periodismo (Nuñez, 8).

Después de las vanguardias el arte da un vuelco hacia la forma y la prefiere por sobre el contenido. La narrativa hace lo mismo y la anécdota resulta ser lo menos importante ante la gran variedad de nuevos recursos estilísticos que pueden darle forma. Los nuevos enfoques filosóficos, lingüísticos y poéticos, aunados a los descubrimientos de la ciencia y

la tecnología más los cambios políticos y económicos, fueron utilizados en la renovación de técnicas y estilos.

Para Hauser fueron tres las corrientes principales del arte: cubismo, expresionismo y surrealismo; sin embargo no fueron las únicas. «El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte» (Hauser, II 494). Lo importante era romper con lo establecido, innovar para conmover, para demostrar que la humanidad tenía todavía algo rescatable. Es hasta las vanguardias del siglo XX que se vuelven a encontrar características puntuales del *exceso*.

El cubismo representó por medio de formas geométricas objetos vistos desde múltiples perspectivas. Los artistas plásticos reivindicaron a la obra de arte como autónoma, como fin en sí misma. «Con el cubismo se inicia el proceso de búsqueda de lo propiamente artístico –la “ensimismación”– de las artes contemporáneas [...] Esencia de la realidad a través de la simultaneidad de sus formas geométricas más significativas» (Giménez, 86). En el aspecto literario “la generación perdida” norteamericana fue su principal expositor con recursos como: «el encabalgamiento de sus monólogos, en la ruptura sintáctica, el simultaneísmo o los contrapuntos temporo-espaciales» (Nuñez, 20) También los juegos verbales y de humor son considerados cubistas así como los *collages* armados con textos que no son exclusivos de la literatura: periodísticos, publicitarios o inclusive imágenes: «la idea de espacio tiene que ver con la suspensión del tiempo como categoría de conocimiento; la simultaneidad como condición de la disposición, y a ésta como atributo esencial de la forma» (21)

El expresionismo, por su parte, «puede definirse por su rechazo de la estética naturalista y del intento de superación de la misma realizado por el impresionismo» (Giménez, 76). Era abstracto y dinámico, representaba al mundo interior a partir del yo del artista; su objetivo era «la captación de la esencia espiritual de la realidad» (Ídem). En reacción frente al horror de la guerra «exalta el pacifismo y la solidaridad humana y deriva, el período de entreguerras, hacia sentimientos revolucionarios» (80). En la literatura recurría a estructuras mentales y a temas fatalistas como la rebelión de los hijos.

El surrealismo rechazaba lo realista, en vez de eso pretendía reflejar el mundo del subconsciente y del sueño. Tuvo su antecedente en el dadaísmo.

Los surrealistas esperan la salvación del arte, del cual reniegan tanto como los dadaístas, y al que aceptan a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y adoptan el método psicoanalítico de la libre asociación, es decir del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética (Hauser, II: 495).

La psicología y el psicoanálisis habían cobrado particular relevancia para los surrealistas. Toda imagen del mundo es vista desde una perspectiva onírica en la cual «la realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad indisoluble e inexplicable» (Hauser, II: 496). Su técnica principal en la literatura fue «la escritura automática presente en el monólogo interior o en los trabajos colectivos como cadáveres exquisitos» (Nuñez, 19). Sus recursos estéticos no tenían otro objetivo que el de representar el absurdo de la vida.

Thomas Mann, Franz Kafka pero sobre todo James Joyce y Marcel Proust son autores que lograron condensar en sus novelas los recursos estilísticos de las vanguardias que tienden al exceso.

James Joyce (1882), nacido en Dublín, Irlanda, escribió poesía, drama y narrativa. Sin embargo es gracias a sus innovaciones en ésta última que se dio a conocer en todo el mundo. *El Ulises*, su obra maestra, así como *Dubliners* y *Retrato de un artista adolescente* son evidencia de la literatura de vanguardia, los recursos estilísticos que emplea tienen su propio estilo o inclusive son totalmente originales:

La eliminación del argumento es seguida por la eliminación del héroe. En lugar de una fluencia de acontecimientos, Joyce describe una fluencia de ideas y asociaciones; en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. El acento se pone siempre en la falta de interrupción del movimiento, en la continuidad heterogénea, en la pintura caleidoscópica de un mundo desintegrado (Hauser, II: 498-499).

Su tratamiento del tiempo y el espacio es interesante de manera particular ya que aplica a éstos el recurso de la simultaneidad:

...el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad del espacio y tiempo, es decir la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve (II,499).

El francés Marcel Proust (1871), por su parte «presenta la realidad como espectáculo en el que yo narrador no participa» (Nuñez, 1996: 50). Su obra maestra *En busca del tiempo perdido* está integrada por siete partes publicadas entre 1913 y 1927 con los siguientes títulos: *Por el camino de Swann*, *A la sombra de las muchachas en flor*, *El mundo de Guermantes*, *Sodoma y Gomorra I y II*, *La prisionera* y *La fugitiva*. Gracias a él en la novela se pueden reflejar realidades subjetivas a partir de perspectivas personales «donde el tiempo psicológico se vuelve protagonista» (Ídem).

La técnica narrativa de Proust para reintegrar esa escisión de la memoria incluye el monólogo interior con técnicas de *tempo lento*, de *realenti*, de *flashback*; y técnicas impresionistas, sensualistas, de sublimación del mundo de los sentidos. El tiempo de la novela proustiana no es el cronométrico de los relojes y calendarios, sino el de la mente, el subjetivo, por tanto se vuelve elástico y relativo, impulsado por mutaciones de orden psíquico, carece de continuidad, como esas pinceladas impresionistas que parecen cortar la realidad para, simultáneamente, fijarla y prolongarla en la luz, en el tiempo. (51)

A partir de las vanguardias todo es posible, pueden ser representadas una por una o converger todas en la misma obra, los recursos estilísticos parecen infinitos y la tendencia a traspasar el límite se hace cada vez más inevitable. «Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos, y rescatando provincias, cada vez más extensas, del espíritu, de su garra» (Hauser, II: 507). Nada es lineal o simple o influenciado por lo de antes, por mucho que difieran entre ellas,

todas las tendencias vanguardistas sobrepasan la realidad, la desbordan de una u otra manera.

El arte se vio impregnado de un compromiso social que no se había visto antes, la mayor parte de los artistas asumieron una posición política que veía en el arte una herramienta para «desenmascarar el ser de la existencia humana en condiciones de violencia y exclusión» (Fuente, 31). Así, gracias al ímpetu político y revolucionario de principios del siglo XX, también surgieron las vanguardias artísticas en América Latina.

Dice Alfredo Bosi en el prólogo a *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz «consideradas desde una mirada puramente sincrónica, es decir, vistas como un *sistema cultural* definible en el espacio y en el tiempo, nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas» (20). No se podría hablar de un hilo conductor que rigiera a las vanguardias en América Latina, sin embargo podría reconocerse con Bosi que «las opciones decisivas de estos artistas tan diferentes se inscriben en la dialéctica de la *reproducción del otro* y el *autoexamen*, que mueve toda cultura colonial o dependiente» (21). En la narrativa sobresalen:

Según las clasificaciones bastante unánimes de la crítica actual, (...) obras como *La señorita etc.* (1922) y *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela, *El habitante y su esperanza. Novela* (1926), de Pablo Neruda, *La casa de cartón* (1927-28) de Martín Adán, *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen, las novelas de Jaime Torres Bodet, Vicente Huidobro, Juan Emar y Rosamel del Valle, la llamada triagonía de novelas 'gaseiformes' de Enrique Labrador Ruiz y, también, a su modo, el *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, para sólo citar los nombres más conocidos (Niemeyer, 161).

Para Katharina Niemeyer, la novela de vanguardia en América Latina, surge, como en Europa, para cuestionar al sistema discursivo y social vigente.

Y consisten en un uso de procedimientos que dotan al texto de elementos y estructuras incompatibles con las normas y exigencias del código novelístico dominante - en parte decisiva, pues, el de la novela realista-criollista - a la vez que con los valores y principios que lo sustentan (164).

Dice Bosi «Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del “espíritu nuevo” que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales» (25). Entre las características que señala Niemeyer resaltan: «la organización 'caótica', inorgánica y, a la vez, indeterminada y poco o nada verosímil del mundo narrado» (Niemeyer, 164); las acciones suceden “como en sueños”; «las historias narradas por lo general resultan fragmentarias, difíciles o hasta imposibles de reconstruir unívocamente en cuanto a su orden lógico-cronológico» (ídem).

2. Neobarroco

Desde la aparición de las vanguardias ya no se puede hablar de un “estilo de época”, muchos estilos convergen desde su subjetividad, unos siguen las tendencias clásicas, otros usan recursos tecnológicos, otros más mezclan técnicas y modas. Sí hay, en todo caso, como dice Calabrese «un 'gusto'¹⁴ de nuestro tiempo por los objetos más dispares, desde la

¹⁴ Para Calabrese, el «gusto» se da a partir de los juicios de valor que cada concepto formal provoca en la sociedad. “Cada sociedad delinea unos sistemas de valores, más o menos normativos, con los cuales se

ciencia hasta la comunicación de masas, desde la literatura hasta la filosofía, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos» (66). A este gusto, que cabe aclarar no es el único ni necesariamente el dominante, el semiólogo italiano lo llama *neobarroco*, un gusto que se encuentra en cualquier manifestación de la cultura, que permite familiarizar unos fenómenos con otros y que puede ser identificado por medio de “conceptos formales”.

Si estamos en condiciones de advertir “semejanzas” y “diferencias” entre fenómenos que tienen, por otra parte, una apariencia lejanísima, entonces esto quiere decir que “hay algo por debajo”, que, más allá de la superficie, existe una forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. Una *forma*. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones (13).

Al respecto, Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* (1998), también reconocía la existencia de «principios de particularización de la cultura moderna» (13) y destacó que uno de estos principios sería el “*ethos* barroco” en donde el barroco es establecido como «principio de estructuración de la experiencia del tiempo cotidiano» (Ídem). Menciona, e tanto a Calabrese como a Sarduy para abordar «el concepto de “lo barroco”, actualizado por el prefijo “neo-”» (Ídem) en el ámbito literario y dice de ese concepto que es «Un mundo que vacila, un orden carcomido por su propia inconsistencia, que se contradice a sí mismo y se desgasta en ello hasta el agotamiento; junto con él, una confianza elemental, profunda, que se desvanece sin remedio» (14).

juzga a sí misma. Aquí trataremos de comprender cuál es uno de los recurrentes de nuestra sociedad” (Op. cit., 27)

Sin embargo es Calabrese quien retoma la clasificación de lo clásico y lo barroco pero la distingue de nociones como las de Wölfflin y Focillon, quienes pretendían establecer la alternancia de las dos constantes en el transcurso de la historia. Más bien argumenta que tanto lo clásico como lo barroco son «conjuntos de opciones de categorías, que se pueden volver a encontrar aún con soluciones individuales diversas, en toda la historia del arte» (34), es decir, independientes del tiempo y de su colocación geográfica. *Estas categorías se verán manifestadas en los conceptos formales que propone para configurar lo neobarroco: Ritmo y repetición; límite y exceso; detalle y fragmento; inestabilidad y metamorfosis; desorden y caos; nudo y laberinto; complejidad y disipación; imprecisión, vaguedad y valores negativos; distorsión y previsión.*

Mas, Severo Sarduy, en su ensayo *El Barroco y el neobarroco*, ya mencionado en la presente investigación, también establece características que comparten algunas obras de la literatura barroca del siglo XVII con obras de la literatura cubana del siglo XX. A diferencia del italiano, Sarduy no hace mención de lo clásico, para él el neobarroco «refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico» (35) sólo las características barrocas son señaladas con la intención de afirmar la existencia de «un Barroco actual, capaz de funcionar como esquema operativo y pertinente en el análisis literario» (1654).

Parece ser entonces que la palabra «neobarroco», propuesta por Sarduy, obedece a una determinada voluntad de no amalgamar los conceptos. De ahí que se pueda entender al neobarroco como «resurgimiento» contemporáneo del barroco histórico y

como modelo operatorio para la escritura y la lectura de ciertas obras modernas (1656).

Pero las características que señala Sarduy, como se ha mencionado, más bien compartidas entre el Barroco y el Neobarroco no son del todo ajenas a las establecidas por Calabrese, es más, podrían caer las primeras en las segundas¹⁵. No hay que perder de vista, sin embargo, que lo que atañe a esta investigación es señalar las características que hasta ahora se han vislumbrado en torno al *exceso*, por consiguiente lo dicho por Sarduy será tomado en cuenta en tanto quepa dentro de la configuración que surgirá de lo expuesto por Calabrese en su *era neobarroca*.

3. Configuración del exceso

Hasta ahora, el recorrido histórico hecho ha dado cuenta de diversas manifestaciones estilísticas que ostentan al *exceso* en diferentes maneras. A partir de lo anterior y con la finalidad de construir un concepto que permita analizar *Palinuro de México*, no sólo se retomará lo argumentado por Calabrese o Sarduy sino lo que otros teóricos en distintos ámbitos han logrado vislumbrar, ya que como bien señalaba el mismo Calabrese, “existe una forma subyacente”, en este caso el *exceso*, que hace posibles las afinidades entre los fenómenos más dispares.

Como se mencionó anteriormente, el autor italiano estableció entre las características del neobarroco “el límite y el exceso”, un juego de tensiones que ponen en crisis un sistema. Es importante, entonces, recurrir a lo que él denomina como “confín”: «un conjunto de puntos que pertenecen al mismo tiempo al espacio interno de una

¹⁵ Si se hiciera el estudio pertinente.

configuración y al espacio externo. Desde el punto de vista interno, el confín no forma parte del sistema, pero lo delimita» (64). El confín deviene en límite de un sistema que bien puede ser cerrado o abierto; así, el límite «es un confín de valores en un «entorno» en el que todos los puntos gozan de la misma función. Por tanto, si se derriba el límite, con esto mismo se habrá eliminado el entorno o se habrá creado otro. Toda la presión sobre el límite posee, por lo tanto, el valor de una tensión» (66); entonces el límite no es necesariamente inflexible, y puede en algunos casos expandirse hasta el *extremo*, aunque si lo fuera, la transgresión de tal límite traería como consecuencia el *exceso*.

Límite y exceso se oponen, mientras «el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha» (Ídem).

Pero para quebrar el límite, para excederlo, es necesaria la transgresión, aquí conviene mencionar la propuesta de Georges Bataille para quien el *exceso*, queda fuera de la razón. «La prohibición altera un estado de simplicidad del ser, un exceso derrumba los límites y lleva de alguna manera al desbordamiento» (150). El teórico francés nos está hablando del erotismo (que como se vio en Severo Sarduy, también comparte rasgos con el barroco) puesto en juego, existe una conciencia de transgresión que nos lleva al límite sin sobrepasarlo; pero para transgredir el límite no sólo es necesario estar consciente de él, ya que en todo caso la conciencia de transgresión nos llevaría al extremo, expandiendo el límite. «Pero nos equivocamos tomándonos en serio el límite y el acuerdo que el ser le da. El límite sólo se da para ser excedido» (Ídem) Si se pretende la trascendencia hay que transgredir, hay que exceder el límite.

Por su parte Gilles Deleuze en *El Pliegue* denota un fenómeno que tiene su origen en la concepción barroca del mundo. El *pliegue* es un rasgo del Barroco que va hasta el infinito pero que se extiende o multiplica gracias a puntos de inflexión. La “inflexión” es entendida por Deleuze como el elemento genético ideal del pliegue: «es el puro Acontecimiento, de la línea o del punto, lo Virtual, la idealidad por excelencia» (25); “envuelve un mundo infinitamente esponjoso o cavernoso” repleto de pliegues. La transgresión de Bataille sería un tanto el punto de inflexión de Deleuze. A pesar de que el infinito no es el exceso, cabe la posibilidad de que una vez transgredido el límite todo lo demás devenga en multiplicidad de pliegues: «Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras» (11).

Así parece emerger una característica principal del exceso: “la multiplicidad”; que en el plano de la literatura está perfectamente identificada por Italo Calvino, quien hizo un acercamiento al término en *Seis propuestas para el próximo milenio* (2002) y le dedicó un apartado completo, en él se puede vislumbrar dicha característica del *exceso*. El escritor italiano ve a la novela contemporánea «como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (109). Deleuze menciona algo similar: «un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito» (14). Calvino identifica al tipo de texto “unitario” opuesto al «texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo» (118). Cada característica de lo múltiple podría ser un pliegue que parta de un punto de inflexión, es decir que transgreda hacia el *exceso* generando lo que Calvino llama la «hipernovela» que para él no es otra cosa que “la regla de escribir breve” aplicado a las novelas largas «que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria» (120).

Además, Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2002), y dentro de lo que ellos denominaron “esquizoanálisis” proponen el término “rizoma” entendido como “antigenealogía” que se constituye gracias a varios principios generales: «1º y 2º Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro» (13), en estos principios destacan los “eslabones semióticos” cuya función es la de conectar al rizoma en formas de codificación muy diversas «poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas» (Ídem). El principio 3º corresponde a la multiplicidad distinguiéndola de “lo Uno” y “lo múltiple”: «Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)» (14); en este momento se plantea también el término “línea de fuga” que son las conexiones que se establecen con el rizoma a partir de los eslabones semióticos. Para el principio 4º o de “ruptura asignificante” se plantea que el rizoma «puede ser roto o interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras» (15). Finalmente se proponen los principios 5º y 6º «de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo» (17); en estos principios se plantea al rizoma como mapa «El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones» (18).

El “rizoma”, entonces, propone el rasgo de la multiplicidad pero también da cabida a otra característica preponderante del exceso, “el caos”. Pareciera que el rizoma tiene una forma caótica de acontecer; en el principio de conexión, en el de heterogeneidad o en el de ruptura se ostenta una falta de orden. Si entendemos al caos a partir de la propuesta de José Antonio Calzón García, quien a su vez retoma el término de la teoría de Lorenz, para

aplicarlo a los textos literarios como: «una multiplicidad de elementos en constante interconexión, infuyéndose unos a otros, generando fenómenos que a su vez interactúan de nuevo entre sí, y así sucesivamente» (García, 48). Para Briggs y Peat en *7 leyes del caos*:

La unidad caótica está llena de particularismos, activos e interactivos, animados por retroalimentaciones no lineales y con la capacidad de producir cualquier cosa, desde sistemas autoorganizados hasta autosemejanzas fractales, pasando por el desorden caótico impredecible (Briggs, 208).

Ya lo decía Calabrese: «la forma de las obras artísticas actuales requiere un dispendio y una cantidad de materiales enorme» (79). Afirmó que nuestra época, para él neobarroca, tiene “el placer o la necesidad” de ensayar o romper las normas existentes, por lo tanto su característica es el *exceso* «del latín *excedere*, “ir más allá”», el exceso manifiesta la superación de un límite visto como camino de salida desde un sistema cerrado»(66). Distinguió principalmente, tres tipos de exceso: un exceso representado como contenido, un exceso como estructura de representación y un exceso como fruición de una representación. Su clasificación a pesar de hacer alusiones a la literatura, no trata a esta última como su principal objeto; sin embargo es posible encontrar ejemplos, principalmente en la narrativa, como ya se vio en la propuesta de Calvino, que puedan contener este tipo de representaciones del *exceso*.

Entonces el *exceso* será entendido, de ahora en adelante, para efecto de esta investigación como *la transgresión de un límite o punto de inflexión que puede devenir en multiplicidad y caos a manera de pliegues o rizomas*.

Para la literatura, la sensación de exceso se manifestará principalmente mediante figuras hiperbólicas y de repetición. En el caso concreto de la narrativa, dichas figuras se harán evidentes en todos los niveles del relato: historia, discurso y narración.

Capítulo II

Aspectos narrativos en *Palinuro de México*

Historia, discurso y narración

La novela está compuesta por veinticinco capítulos, sin embargo un resumen del argumento de la obra resultaría agotador. A continuación se muestra un análisis que evidencia los principales aspectos narrativos en *Palinuro de México*.

Siguiendo a la narratología, el análisis que se muestra en el presente capítulo se basa en el discurso o texto narrativo, por lo tanto es a partir del *discurso* que se pueden observar los tres niveles del relato: historia, discurso y narración.

Ya Gerard Genette había propuesto en su *Figuras III* (1989) la concepción de un relato en tres niveles. Para él la “historia” era el significado narrativo; el “relato” el significante, enunciado o texto narrativo mismo; y la “narración” el acto narrativo productor. Casi medio siglo más tarde y siguiendo los pasos del teórico francés, Luz Aurora Pimentel en su *Relato en perspectiva* (2008) volvería a marcar la diferencia pero ahora distinguiendo al “discurso” del relato. Así propone hablar de: La *historia*, o *contenido narrativo*¹⁶, el *discurso*, o *texto narrativo*¹⁷ y del *acto de la narración*.¹⁸

¹⁶ Está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones espaciales que sólo en ese mundo son posibles. (Pimentel, 2008; 11)

¹⁷ Le da concreción y organización textuales al relato; le da “cuerpo”, por así decirlo, a la historia. (ídem)

¹⁸ Establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal. (Op. cit. 11-12)

Partiendo de lo anterior y tomando en cuenta que el *discurso* (o relato para Genette) no podría ser sin *historia* y sin *acto de narración*, y que a su vez estos últimos sólo existen gracias a la mediación del discurso, para desentrañar la configuración del universo diegético de *Palinuro de México*, es necesario develar las particularidades que de estas relaciones entre *historia*, *discurso* y *acto de narración* subyacen a modo de información narrativa: tiempos, espacios, acontecimientos, personajes, narradores.

En su propuesta analítica, Genette nos introduce en su clasificación: *orden*, *duración* y *frecuencia*; no obstante parece más pertinente lo planteado por Pimentel quien antes de exponer su forma de análisis vislumbra y explica «dos principios de selección de la información narrativa: uno *cuantitativo*, y el otro *cualitativo*» (22). Para la autora de *Relato en perspectiva*, el principio cuantitativo a su vez se diversifica en tres formas: 1) La *dimensión espacial* del relato, 2) La *dimensión temporal* y 3) La *dimensión actorial*. El principio cualitativo rige la *perspectiva narrativa*. El análisis que a continuación se presenta obedecerá principalmente a esta propuesta apoyada por lo que vislumbran Del Prado Biezma y Dorra Zech al respecto. A su debido tiempo y para abundar en el principio cualitativo también se tomarán en cuenta las reflexiones de María Isabel Filinich, quien aborda la perspectiva narrativa para distinguir en ella *la voz* y *la mirada*, así como las de Joseph Courtes entre otros.

Principio cuantitativo

1. La dimensión espacial del relato

En el discurso narrativo, «el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas [...] que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados» (Pimentel, 26). Toda historia se enmarca dentro de un

espacio, mismo que puede ser recreado por la descripción, es ésta la forma discursiva que proyecta con mayor acierto un espacio diegético. «No se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional» (7). Para Prado Biezma el espacio puede ser creado, además, en diversos ámbitos, como el *natural*, o el *social*, *privado* o *público*, *real* o *imaginario*, los cuales «entrañan una visión del mundo y de la historia» (41). Dice Gullón «La novela crea un espacio –mítico, acaso, como el del viaje puede serlo –o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la *Comedia* del Dante, para instalar en él una metáfora» (9).

El punto en el que se sitúa la acción no representa tan sólo el espacio. En *Palinuro de México*, la proliferación en las descripciones, sugiere que el espacio es referente de la visión del *observador*.¹⁹

1.1 Descripción

Siendo que la descripción en *Palinuro de México* ocupa un lugar privilegiado y además es el principal recurso para presentar un *espacio* es probable pensar en un tipo de descripción que caracterice la novela. Para Raúl Dorra, quien a su vez se basa en la propuesta de Phillippe Hamon; «una descripción se constituye por un tema introductor [...], un núcleo (N) formado por un léxico, una nomenclatura o una enumeración [...] y un predicado equivalente a la información o precisión complementaria que es función del adjetivo» (264). Las descripciones que cumplen con dicha estructura en *Palinuro de México*, a pesar

¹⁹ Término utilizado por Isabel Filinich en su texto *Descripción* (1998) en el cual primero distingue al *descriptor* del *narrador* para luego proponer la existencia del *observador*: “el *descriptor* delega en un *observador* la facultad de realizar un recorrido del objeto por obra del cual puede situarse en un tiempo concomitante con aquello que percibe” (1998: 20). Esta propuesta será precisada más adelante.

de tener las características de una descripción común, se llevan a cabo de forma paratáctica es decir a modo de catálogo o inventario, ostentan además elementos que las hacen muy particulares; algunas no sólo pueden alargarse durante varias páginas sino que provocan que el lector olvide al objeto descrito para deleitarse en la riqueza de los detalles.

Bien afirma el mismo Dorra la existencia de descripciones que tienen como finalidad dar a conocer un objeto o lugar con una función meramente nominal dejando para la narración la función verbal, sin embargo señala que esta concepción «impone quizá una limitación que nos priva de observar toda la riqueza de la actividad descriptiva» (264). Este autor define a la descripción como «un procedimiento discursivo que hace de su objeto un espectáculo» (260), de ahí que haga énfasis en la función adjetival del verbo pues visto de esta manera, se le ha utilizado como “fuente de posibilidades estilísticas”. En otras palabras, el verbo también sirve para describir ya que en varias ocasiones causa un efecto expresivo que concentra varias direcciones del significado «ello quiere decir que también se puede concebir la acción como espectáculo y que en esa medida es lógico atribuirle a la narración un efecto o una función descriptiva» (265).

Palinuro de México da paso a la existencia de este tipo de “narraciones con función descriptiva”. Dichas narraciones logran un efecto particular, el de mero ornamento estético. Para Dorra no siempre la narración es lo más importante en la literatura, también se narra con una intención descriptiva que puede ser «sólo el motivo de un despliegue de incesantes imágenes y artificios retóricos» (267). A continuación un ejemplo:

Pura, inocente, impávida, como si nada hubiera pasado entre nosotros, como si nunca hubiéramos hecho tantas cosas que habrían obligado a los abuelos a dar de vueltas en sus tumbas de haber sabido, y que de verdad les hizo dar 52 vueltas al año

pero no en la tumba, sino en la pared, cuando Estefanía, un sábado, volteó sus fotografías para que de allí en adelante nunca más nos vieran hacer el amor los fines de semana: así era mi prima. (del Paso, 99)

El narrador comienza con los adjetivos “pura, inocente, impávida” que describen a su prima en la forma tradicional a manera de nomenclatura, sin embargo continúa su “descripción” mediante la narración de cómo y por qué “Estefanía, un sábado, volteó sus fotografías”, dicha narración funge como “descriptiva” ya que la acción de voltear las fotografías implica una forma de ser del personaje, que bien podría ilustrarse por medio de adjetivos como: contradictoria, hipócrita, absurda o mustia. Por el contrario, se ha preferido poner nombre a las cualidades de Estefanía y narrar sugerentemente sus aspectos negativos; la intención del narrador al describir de esta forma a su prima parece emular la descripción de un enamorado, el cual vedado por el velo del amor prefiere siempre ver lo positivo en su pareja. Se vislumbra por lo tanto otra característica de las descripciones en *Palinuro de México*: reflejan el estado anímico y la visión del mundo del sujeto que contempla:

De un rincón a otro, en los copos de nieve que los cuervos blancos llevaban en sus picos, las tazas despotrilladas se espolvorearon de Nescafé y por el redondel del tragaluz, magro y fervoroso, la luz se desmenuzó en los cabellos de medusa de la portera. “Y para colmo no tiene sino un solo disco. A ver si usted lo convence para que se compre otro.” Llegamos así al cuarto piso, ¿te acuerdas, Estefanía?, donde vivían el doctor borracho y la vecina loca, y se escuchaban, aquí y allá, las esporas de una conversación gelatinosa y yo seguía subiendo la interminable escalera del viejo edificio colonial de espumilla roja, sumergido en una oscuridad de brebaje de

algas, entre verdosa y opalina, con sugerencias de alcanfor de manzanas y yemas podridas, hacia el inmenso órgano de viento ardiente que formaban los matraces, los tubos de ensayo y las retortas de la catedral alquímica de Palinuro, a quien iba a conocer de un momento a otro, me dijo la portera, a la vuelta de una cornisa o en el desagüe de la penumbra que se transformó, de pronto, en una diafanidad tempestuosa (68).

El ejemplo anterior narra y describe: narra la subida del narrador por unas escaleras que lo conducirán a conocer a Palinuro; describe el edificio, su apariencia, su ambiente, sus habitantes, sus ruidos y sus olores. La acción de subir la escalera refuerza la perspectiva afectada del protagonista, el espacio se vuelve alegórico y refleja su sentir, pues siente la incertidumbre de lo que le aguarda al final de su recorrido, dicha incertidumbre está simbolizada por la escalera “interminable”, la “oscuridad de brebaje de algas” y el olor a “alcanfor de manzanas y yemas podridas”; la incertidumbre se disipa cuando la portera le anuncia que conocerá “de un momento a otro” a Palinuro, con la certeza de lo que le espera, “la penumbra” se transforma de pronto “en una diafanidad tempestuosa”. Resalta además la adjetivación inverosímil durante el fragmento: cuervos blancos; tragaluz, magro y fervoroso; cabellos de medusa; conversación gelatinosa; viento ardiente; catedral alquímica; diafanidad tempestuosa. Estas asociaciones a modo de *epítetos* adornan la descripción provocando el efecto estético.

Otro tipo de ornamento muy particular en las descripciones de la novela es el que rompe con la homogeneidad y coherencia en el discurso, pues por lo general una descripción cuenta con ciertas unidades de significación que son más o menos previsibles, podría decirse que todo lo descrito responde a un mismo campo semántico concebido en

cierto orden; en *Palinuro de México* no siempre es así. Más bien reina una especie de caos en la que el orden o la coherencia es interrumpida por construcciones carentes de sentido. Pimentel plantea descripciones *alotópicas* en oposición a las *isotópicas*, tomando en cuenta el concepto “isotopía” propuesto por Greimas. «La isotopía de un discurso se define como la coherencia semántica que permite una lectura más o menos unívoca... *Alotópico*, por lo tanto, designa la propiedad opuesta» (89). Por ejemplo:

Mi mesa de trabajo medía un metro 20 por 80 centímetros. Nuestra cama, 1.50 por dos, y de la cama a la mesa había unas veces un metro 30 centímetros, y otras, cuando yo no tenía malditas ganas de dibujar o de escribir, había una distancia insalvable. [...] y entre el retrato de Estefanía bajo el roble americano y todos los demás retratos de Estefanía bajo otros árboles que estaban en el álbum, había dos metros 15 centímetros, y varios meses y años de distancia[...] Entre los zapatos de niño con los que aprendí a caminar y mis zapatos blancos de estudiante de medicina, había muchas ilusiones y pies de distinto tamaño. (Del Paso, 176-177)

Este tipo de descripción subvierte la ilusión de realidad, la interrumpe. La *isotopía* que se genera a partir de las distancias cifradas en números se rompe con oraciones *alotópicas* que no concuerdan semánticamente: “distancia insalvable”, “meses y años de distancia” “ilusiones y pies de distinto tamaño” ya no hacen referencia a medidas objetivas, el descriptor usa, además del sistema métrico, cualquier circunstancia, tiempo o afecto para medir su cuarto por lo que el nivel de realidad queda rebasado.

Pero si bien los espacios se configuran gracias a la descripción y ya se ha propuesto una tipología de descripciones preponderantes, no es tan simple. A continuación se

establecerán recursos que permitan vislumbrar la configuración del espacio en *Palinuro de México*.

1.2 Espacios

Los personajes deambulan por múltiples espacios, sin embargo se podrían dividir en dos grandes grupos: Por un lado los que contienen un alto grado de referencialidad, es decir los que le ofrecen al lector una ilusión de realidad ya que se apoyan en referentes “reales” fuera del texto, por ejemplo: una ciudad, una casa, un edificio, una calle. Por otro lado los que proponen espacios distorsionados, que no concuerdan con el nivel de realidad establecido en la narración. Tanto Prado Biezma como Pimentel distinguen estas diferencias bajo clasificaciones del mismo nombre: para ellos son espacios *reales* los primeros e *imaginarios* los segundos; sin embargo es difícil hablar de un “espacio real” siendo que la descripción de un espacio siempre será un constructo textual, o como lo llama Gullón «espacio literario... que no es espacio de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones la engendran» (2) espacio que, entonces, evocará la realidad pero no podrá crearla, en todo caso cualquier espacio en la novela sería un “espacio literario” y en él cabrían los *referenciales* y los *imaginarios*.

1.2.1 Referenciales

Los espacios *referenciales*, como ya se ha mencionado, enmarcan la narración produciendo una ilusión de realidad. Este tipo de espacios se caracterizan por nombres comunes, adjetivos o nombres propios conformados en *sistemas descriptivos* los cuales se constituyen «a partir de la organización semántica propia de la nomenclatura misma» (Pimentel, 59) y por lo tanto guardan concordancia léxico-semántica. En *Palinuro de*

México las descripciones *referenciales* además sostienen relaciones extratextuales con la realidad, es decir que el narrador permite que el lector haga sus propias asociaciones, según su experiencia, gracias al uso frecuente de nombres propios:

Qué construcciones hay en Londres, primo: la catedral de Westminster, que es una aberración neobizantina o algo por el estilo; Mansion House, que es completamente palladiana. Y pensé también cuando pasé por las Arcadas Burlington (bello ejemplo de arquitectura de la regencia) y enviando un recuerdo nostálgico a Tepozotlán y a la catedral de México...(763)

Para Pimentel «dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro» (29). En la mayoría de las referencias a espacios extratextuales, no se necesitan descripciones detalladas puesto que el lector tiene ya una idea de dichos espacios en el mundo real «La ciudad ficcional que remite a otra en la realidad no exige una comprensión por parte del lector sino una identificación, un reconocimiento...» (30). Es frecuente que en *Palinuro de México*, los espacios *referenciales* con dichas características sean tan sólo nombrados sin mayor detalle y estos pueden ser de cualquier tipo desde países, ciudades o calles, hasta hospitales, tiendas, bibliotecas, bares o museos.

En cambio, los espacios *referenciales* contruidos por el narrador cuyos nombres no remiten a ninguna entidad real, es decir que son autorreferenciales, suelen estar expuestos en descripciones más abundantes:

Y fue allí, con esas caricias, donde Palinuro y Estefanía comenzaron a nacer, y en esa casa, en sus corredores perfumados y sus desvanes azules, fue donde acabaron de nacer y vivieron sus primeros años, como primo y prima, como hermano y hermana, asombrándose de los huéspedes japoneses y los gusanos luminosos del jardín, de la enorme tina de baño y de la lámpara imperial del comedor que siempre estaba en un vértice de transformarse en caleidoscopio. Fue allí, en esa casa de los abuelos, donde Palinuro y Estefanía se sentaban en las tardes, con la tía Luisa, a descubrir rostros en el claroscuro de los nomeolvides. (del Paso, 21)

Lo anterior vislumbra un fenómeno de espacialidad distinto que combina las descripciones extratextuales con las autorreferenciales. Con espacios de este tipo el narrador logra extender sus descripciones *referenciales* a lo largo de toda la novela, es el caso de “la mansión de los abuelos” o “la Ciudad de México”, cuyas referencias se hacen presentes ya sea cortas o largas, en todos los capítulos. Un caso particular es el del capítulo 22 titulado “Del sentimiento tragicómico de la vida”, en éste la descripción es lo más importante, el primo Walter llega a México para contarle a Palinuro cómo es Londres pero dicha descripción debe ser reconstruida a base de fragmentos esparcidos a lo largo del capítulo por medio de una extensa “Narración descriptiva”:

Sí, hermano, vengo de Londres. ¡De Londres! ¿Te das cuenta? *London thou art the flour of cities all*. He vivido varios años allí, en esa ciudad irreal, en la Roma de hoy y compendio de nuestro tiempo como la llamó Emerson. (del Paso, 713)

Recuerdo que allá a lo lejos, en el puente de Westminster y más acá de las siluetas negras del Big Ben y las casas del parlamento, a un farol le dio un ataque navideño: se encendía y se apagaba, se apagaba y se encendía, hasta que al fin se durmió, tranquilamente, en la sombra. También mis ilusiones murieron en Londres. (779)

Esta extensa descripción hace uso exagerado de los nombres propios y los comunes dejando un poco de lado los adjetivos. Por una parte, la referencia extratextual funciona como «centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado» (Pimentel, 29), en tanto que “referente global imaginario” de cualquiera que conozca Londres. Por otra, los nombres comunes permiten al lector ignorante de dicha ciudad, darse una idea bastante completa de ella. El efecto que produce lo extratextual mezclado con lo autorreferente, dado lo extenso de la descripción, es que nunca se pierda de vista que es Londres y no otra ciudad la que se está describiendo; contrario al efecto común pues las excesivas expansiones descriptivas tienden a diluir el objeto verbal que se quiere construir.

1.2.2 Imaginarios

Junto a los espacios *referenciales* que como ya se ha visto pueden ser *extratextuales*, *autorreferenciales* y *mixtos*, por nombrarlos de alguna forma; también se ha hecho mención de los espacios *imaginarios*, estos últimos se caracterizan en primer lugar por privilegiar a la descripción en la proyección del espacio diegético, dice Pimentel:

...no es ya la noción de transformación la que domina sino la de *inclusión*, *semejanza y contigüidad*; una red de interrelaciones que organiza el término a su

definición, o las relaciones de semejanza que se puedan establecer entre el tema descriptivo o una de sus partes y otros temas potenciales, todas ellas saturando las “casillas” propuestas por el modelo de articulación que reticula, al representarlo, el espacio en el que se desarrolla la acción (71).

Además por romper con la realidad o por distorsionarla, estos espacios aparecen como entidades imaginarias que se oponen al nivel de realidad establecido por la diégesis, es decir, son espacios que surgen en la imaginación del observador. Unas veces en forma de *recuerdos*, otras como *sueños* y unas más como *ensoñaciones*. A diferencia de los espacios *reales* en los cuales el observador describe lo que ve en el nivel de realidad dado.

Las descripciones que les dan lugar no siguen estructuras convencionales y echan mano de recursos estilísticos como figuras retóricas o *alotopías* que logran llamar la atención no sólo en la descripción misma sino en el punto de vista de los personajes y hasta en la ideología propuesta en la novela. «Cuando la construcción del espacio se da a partir de las limitaciones espacio-temporales, perceptuales y cognitivas de un personaje, estas limitantes informarán, e incluso distorsionarán, el espacio de la ficción» (Pimentel, 61).

Es inevitable que cualquier espacio revele una postura social o ideológica, cierto es que los espacios *imaginarios* resaltan dichas posturas o las hacen más evidentes que en descripciones *referenciales*, pues muchas veces su fin es mostrar la existencia de posturas críticas, diferentes o contrarias a las ostentadas por el sistema retratado. Para Pimentel: «Que se cumpla o se defraude la expectativa de concordancia es en sí un acto significativo» (10), esto quiere decir que las descripciones proponen modelos de personalidad, de relaciones sociales o de mundos semejantes o contrarios a la realidad; afirma que «los

textos subversivos, que proponen métodos de actividad humana discordantes, tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan» (Ídem).

En el siguiente ejemplo; perteneciente al capítulo 2 de la novela, que hace pensar que el narrador está proponiendo una manera de generar espacios; se hace evidente el papel de Palinuro como observador al tiempo que se presenta a “la memoria” como espacio de manera *alotópica*:

De Palinuro fue también el privilegio de abarcar con su memoria la convivencia, en un mismo centímetro cuadrado, de un río a punto de congelarse y el pasto veraniego, de la caída de un ala de paloma en la mermelada de naranja olvidada en el corredor y de un torreón de esferas de navidad a punto de desmoronarse. (39)

Se muestra a “la memoria” como un espacio en el que convergen todos los espacios en forma de recuerdos, ya que como recuerdos pueden ser abarcados en una misma descripción sin responder a una lógica semántica distinta. Los recuerdos en tanto que espacios *imaginarios* pertenecientes a Palinuro, se ven enmarcados por el punto de vista de éste, quien refleja en todo momento su afectación:

En ese entonces era el jardín mágico de la casa de los abuelos el que nos daba todas las soluciones. El jardín estaba en el centro de la casa y en él se criaban cochinillas que se hacían munición cuando las tocábamos, y las lombrices, multiplicadas por obra y gracia de una navaja, que quizá como las planarias memoriosas, recordarían siempre nuestra crueldad. Desde muy temprano, estalactitas

invisibles merodeaban por los rosales, afilando el colmillo en la brisa matinal y dispuestas a cristalizar a las rosas de una sola mordida. (27)

Es Palinuro el observador quien adjetiva el jardín que recuerda. Es él quien tilda de “mágico” al jardín de los abuelos y “la magia”, al fin, pretende producir resultados contrarios a las leyes naturales; con ello permite que la descripción se presente así, con la magia y el recuerdo fundidos en una metáfora, porque de otra forma las cochinillas no serían municiones, ni sería posible la multiplicación de las lombrices o las estalactitas lograrían “cristalizar una rosa de una sola mirada”, de otra forma la realidad no lo permitiría.

Los *sueños*, como ya se mencionaba, son otro espacio importante en *Palinuro de México*. En este espacio todo es posible, todo cabe. Al final del capítulo 2, el sueño se hace explícito pues es el mismo narrador quien relata lo que sueñan los personajes Palinuro y Estefanía. A lo largo del sueño se va dando cuenta de los lugares que recorren, mismos que cambian de un momento a otro o que se transforman en escenarios por donde desfilan los seres más extraordinarios, sin dejar de lado los personajes también se verán afectados en la misma forma:

Entre las jorobas del mar, bañado de algas y de patas de estrellas, de cuernos de madrepora y escamas de sirenas, salió, quién lo iba a imaginar, Roberto Koch... Alguien silbaba una canción y el aire hacía pasar las páginas. Palinuro le iba a hacer la misma pregunta a Metchnikov, pero éste decidió seguir el ejemplo del sabio alemán y se zambulló en el mar, para volver un minuto después con una perca en la mano. Cuando Palinuro parpadeó, en la playa ya no estaba nadie, ni siquiera él mismo. Y es

que naturalmente no era Palinuro el que estaba soñando este sueño, sino Estefanía la que estaba soñando que ella era Palinuro (del Paso, 58).

Esta descripción de un sueño, bien imita la tendencia surrealista, retrata el devenir de los sueños y sus transformaciones, ya Giménez Frontín (1979) hablaba de “una realidad más amplia o superior” cuando definía al surrealismo y evidenciaba la importancia que se le otorgaba al sueño, la misma que a los estados de vigilia. Fernando del Paso sí logra reivindicar al mundo de los sueños con sus increíbles espacios donde todo cabe.

Más abundantes que los espacios del *sueño*, son los espacios de la *ensoñación*, entendida en términos de Bachelard «Intentamos probar que la ensoñación nos da el mundo de un alma, que una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir» (32). La descripción siguiente refiere cómo Molkas imagina que después de secuestrar a una chica muerta, la llevaría, junto con sus amigos, al anfiteatro de la Escuela de Medicina, para violarla y hacerle la autopsia:

Luego penetraría en la cisterna abriéndose paso entre las sombras juncales, los fríos musgos y los espasmos fermentados de los muertos y se la llevaría en hombros. Los budas panzones que comían uvas de mármol en las escalinatas de la escuela y las serpientes enrolladas a los mundos de ónix se estremecerían al grito de la sirena, la sirena recorrería las calles de Guatemala, Brasil y Palma Norte y su grito rebotaría en las aletas sostenidas de los dinteles y en las leyendas congeladas según designios coloniales... (462)

Así encontramos muchos espacios de la *ensoñación*, son los personajes los que sueñan con los espacios más íntimos en donde «las imágenes nunca se contradicen y el soñador del mundo desconoce la división de su ser» (Bachelard, 263). Los personajes usan su imaginación para inventar espacios. Por ejemplo el caso de “los planetas en donde viviría el hijo de Estefanía y Palinuro”. A la mitad del capítulo final, Palinuro cuenta cómo hizo para animar a Estefanía quien se encontraba triste: «le hablé ya no de los planetas en los que hubiera vivido nuestro hijo, sino de los planetas en los que iba a vivir» (Del Paso, 910).

Otro espacio de este tipo es el que propone el primo Walter al evocar una imagen de mamá Clementina:

Y aquí Walter se interrumpió y propuso que se le pusieran algunos elementos decorativos a mamá Clementina... Pongámosle abajo —dijo— una alfombra con rosas. Arriba, una lámpara. En el regazo, una bola de estambre. Alrededor, la casa blanca que nunca tuvo, alrededor de la casa los árboles y el campo, y en el campo y entre la avena y bajo los árboles, los lobos azules que esperan la caída del heno y la fuga de las gallinas. (472)

Finalmente, los espacios en *Palinuro de México* demuestran las múltiples realidades percibidas por los personajes, su diversidad es parte del “carácter lúdico de la obra” del que habla Corral Peña (1999). El observador no sólo contempla sus espacios, también es capaz de transformarlos o de crearlos. Sin duda entre los espacios *reales* y los *imaginarios*, existe un mediador: el propio cuerpo «centro de las percepciones que le llegan del exterior y de

los afectos, sentimientos y emociones que se desencadenan en su interior» (Filinich, 85).

Del Paso se encarga de dejarnos una pista:

Su cuerpo fuera y su cuerpo dentro, los dos uno mismo sin principio ni fin como el mundo objetivo y el subjetivo, el mundo real y el mundo imaginario en que vivía. Y adentro, cuando la piel y los ojos eran de uno, estaba también el mundo entero y una sensación de plenitud, de totalidad vehemente o insondable, de calor, de dolores y placeres en acecho, de sueño o de hambre, de ganas de reír o de llorar mientras que más allá de los ojos y de la piel, cuando la piel y los ojos eran de otros, estaba el propio reflejo de Palinuro... (395)

Son los espacios de afuera, de la “realidad” los que los personajes “hacen” mientras que en los espacios imaginarios, los personajes “padecen”. Y tanto hacen y tanto padecen que los espacios se multiplican, se transforman, se confunden y se desbordan en una evidente tendencia al exceso.

2. La dimensión temporal del relato

El *tiempo* en el relato comparte junto con el *espacio* la responsabilidad de construir un mundo en el que los personajes puedan desenvolverse. Como el espacio, el manejo del tiempo puede reflejar la realidad o la afectación de un personaje, además de él depende el ritmo del relato y su duración. Dice Pimentel que «La realidad narrativa de cualquier relato está centrada en el tiempo» (7). Ya Genette apuntaba que «el relato es una secuencia dos veces temporal (Ídem). Habría que señalar, entonces, la dualidad temporal del relato constituida por el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*, el cual corresponde a lo narrado

pues la historia «imita a la temporalidad humana real» (42) y el *tiempo del discurso* «explica la disposición particular de las secuencias narrativas» (Ídem). Prado Biezma señala un tercer aspecto que no se da necesariamente en todas las novelas: el *tiempo de la Historia externa al texto*, el cual permite ubicar los acontecimientos en un momento de la Historia de la humanidad «que luego nos autoriza a darle un sentido moral y social al relato» (40). Partiendo de esta estructura de la temporalidad, se dará cuenta de la *dimensión temporal* en *Palinuro de México*.

2.1 Temporalidad narrativa

Siguiendo a Pimentel, se llamará *temporalidad narrativa* a la dualidad formada por *tiempo diegético* y *tiempo del discurso*. Dentro de esta dualidad caben tres aspectos ya vislumbrados por Genette (1989): *orden*, los sucesos pueden o no narrarse en el mismo orden en el que ocurren; *duración*, confrontación entre la extensión del texto y la duración diegética que da por resultado “la velocidad” o *tempo* narrativo para Genette (1989); y *frecuencia*, «se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o de discordancia: cuantas veces “sucede” un acontecimiento en la historia; cuántas se “narra” en el discurso» (Pimentel, 43).

El manejo de estos tres aspectos puede hacer que una narración establezca relaciones de concordancia o discordancia con la temporalidad del relato. Las relaciones de concordancia producen la ilusión de realidad mientras que los de discordancia «muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas» (Ídem).

Igual que en el manejo del *espacio*, el *tiempo* se muestra compuesto por una multiplicidad de figuras, que en este aspecto, serán llamadas “figuras temporales”. A

continuación se muestran las figuras que articulan y significan la *temporalidad narrativa* en *Palinuro de México*.

2.1.1 Orden

En primer lugar se encuentran las figuras del *Orden*. La relación entre la dualidad que conforma la *temporalidad narrativa* es de secuencia «entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando» (2008:44). Las figuras del orden, muy frecuentes en la novela, se llaman *anacronías*, y pueden ser de varios tipos, las principales son:

- a) «*Analepsis*. Se interrumpe el relato en curso para referir un suceso que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo» (Ídem):

«cerré los ojos para olvidarme de nuestro hijo y evocar otras cosas y otras personas, me encontré de pronto con la tía Luisa, que le gustaba almibarar los festones de los abanicos con escarcha azul» (del Paso, 492). El ejemplo dado hace evidentes, como en la mayoría de *analepsis* y *prolepsis*, las marcas de temporalidad, así cuando el narrador (observador) dice “cerré los ojos para olvidarme de nuestro hijo”, “y evocar” además de “me acordé de ella” se transporta a su niñez que en este caso sirve de consuelo, y a la cual recurrirá la historia en múltiples ocasiones para, además de brindar información acerca de la vida de los personajes, evocar felicidad.

La figura de la temporalidad que más abunda en la novela es la *analepsis*. A pesar de que cada capítulo guarda su propia temporalidad, éstos no dejan de formar parte de la historia de la vida de Palinuro, en la cual todo es recuerdo.

b) *Prolepsis*. «Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto» (Pimentel, 44):

Cuando le faltaban a Estefanía muchos años para saber de verdad lo que era el sexo. Cuando todavía no soñaban, ella y Palinuro que lo descubrirían juntos, una tarde, en las arenas de Mocambo y que lo seguirían descubriendo después, miles de tardes y noches en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, Estefanía tuvo que tomar una de las decisiones más importantes de su vida. (del Paso, 27)

El fragmento anterior, perteneciente al primer capítulo de la novela funciona además como doble “anuncio”, el cual formará parte de dos *prolepsis repetitivas* (cumplen la función de anunciar eventos futuros) pues más adelante se volverá a hacer mención tanto del encuentro en Mocambo, como del Cuarto de la Plaza de Santo Domingo, cuya importancia en la vida de Palinuro será revelada después.

2.1.2 Duración

La *duración*, o *tempo* narrativo, en palabras de Pimentel:

define una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el *espacio* que se les destina en el texto narrativo...desembocando así en el concepto de *velocidad narrativa*. Esta relación convencional de velocidad entre los tiempos diegético y discursivo constituye los *ritmos* de un relato (48).

Las cuatro figuras de la *duración* más bien son «movimientos narrativos básicos, en orden creciente de aceleración» (Ídem).

a) *Pausa descriptiva*. El tiempo se detiene en la historia²⁰.

...bastaba detener el tiempo, rezar una oración al revés, cantar en voz alta a media noche y más que nada habituarse al inventario precoz de los nuevos colores y sensaciones que se prodigaban en el jardín y a los nuevos ámbitos y vestigios y órbitas de la casa: la casa y sus corredores largos y sombreados y sus bargueños y sus vigas y sus alacenas y sus limoneros; la casa y sus cristaleras, sus duendes de caoba y sus aguamaniles de porcelana y sus balaustradas en ruinas...(del Paso, 425)

En este ejemplo, incluso el narrador hace mención de la pausa en el tiempo que es necesaria para poder dar lugar a la descripción de la casa.

b) *Escena*. Da la ilusión de que el tiempo del relato dura lo mismo que el tiempo de la historia. El diálogo es privilegiado con frecuencia:

“...Pero dicen que si uno se pellizca y le duele, quiere decir que está despierto.

No lo creo: uno también puede soñar que le duele.

“De todos modos vamos a hacer la prueba”, le dije, y le pellizqué un pezón.

Ella me pellizcó el ombligo.

“No me lastimaste”, dijo.

“Tú tampoco”, le confesé.

²⁰ “El tiempo de la historia que corresponde a un segmento dado en el tiempo del discurso es cero. Es éste el estatuto de las descripciones en las cuales no está implicada la conciencia o el acto de contemplación de algún personaje” (Pimentel, Op. cit.).

“¿Quiere decir que estamos soñando?”

“No, quiere decir, simplemente, que nos amamos.” (212)

Los diálogos anteriores corresponden al capítulo 8 (La muerte de nuestro espejo), sin embargo, la *escena* es un recurso que también impera en la novela y cabe resaltar de forma muy particular el capítulo 24, el cual está escrito a manera de “texto dramático” por lo que los diálogos son el recurso más utilizado. Pero ya se hablará de él en su momento.

c) *Resumen*. El ritmo es acelerado²¹.

Le propuse que viviéramos juntos; me dijo que sí y desde entonces caminamos juntos, desayunamos juntos, escribimos juntos y tantas cosas hicimos juntos, que las malas lenguas dijeron que cuando hacíamos el amor también lo hacíamos juntos. (del Paso, 208)

d) *Elipsis*. Da una impresión de “máxima aceleración”²².

Un minuto y 20 segundos más tarde, 60 años antes de morir en su cama y 28 antes de que fuera descubierto el 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. (165)

²¹ “Los sucesos en la historia son muchos y son narrados en un tiempo muy corto” (Pimentel, Op. cit.)

²² “Una duración diegética dada no tiene “lugar” alguno en el discurso narrativo” (Pimentel, Op. cit.)

A pesar de que en la cita anterior parecen transcurrir periodos de tiempo muy largo, tan solo se hace mención de éstos y apenas se hace mención de algunos sucesos ocurridos durante esos intervalos. El efecto producido es una especie de torbellino que da la ilusión de narrar desde 20 segundos hasta los 60 años sin mencionar suceso alguno.

Como se ha ejemplificado, todas las figuras de la *duración* adornan la novela, sin embargo, el *tiempo* en *Palinuro* poco tiene de acelerado, esto debido a que tanto la *pausa* como la *escena*, figuras de “la lentitud” (si se pudiera permitir dicha denominación) predominan por encima del *resumen* y la *elipsis* que representan a la aceleración y sus ejemplos en este texto son más bien escasos.

2.1.3 Frecuencia

La *frecuencia* es la capacidad de repetición que poseen el discurso narrativo y la historia. Son tres las formas básicas de la frecuencia: Narración *singulativa*, consiste en relatar un suceso una única vez; narración *repetitiva*, un acontecimiento que sucede una sola vez es narrado más de una vez; narración *iterativa*, sucesos semejantes tienen lugar más de una vez en la historia pero se relatan sólo una vez. *Palinuro de México* es muy particular pues si bien en la novela se conjugan las tres formas, como es más o menos regular en la narrativa contemporánea, se privilegian la narración *repetitiva* y la *iterativa*, lo que provoca la sensación de inestabilidad temporal.

No es que nos enfrentemos a una historia principal cuyas analepsis y prolepsis van adornando y agregando información; la vida de Palinuro no es contada digamos en una “narración principal”, más bien las analepsis y prolepsis sostienen la historia acumulando narraciones *repetitivas* e *iterativas*, y subordinan la narración *singulativa* a una especie de

caleidoscopio que en mucho se parece al famoso “chaleco de rombos” que el primo Walter le regalara a Palinuro.

La *temporalidad narrativa* en *Palinuro de México* se construye a partir de la proliferación de las *figuras de la temporalidad*, principalmente las figuras de la “discordancia”, es decir, aquellas figuras que pretenden mostrar al *tiempo* como un artificio literario y que por lo tanto rompen con el orden cronológico establecido en la vida real. Dichas figuras no se dan aisladas, más bien se entretajan, se acumulan, se envuelven unas a otras y crean efectos particulares que principalmente sirven de soporte al carácter lúdico de la novela; incluso permitiendo condensaciones temporales como la siguiente, en la que se aprecia un tratamiento dimensional del tiempo; dos sucesos en diferente tiempo de la historia ocurren en el mismo espacio y son narrados en el mismo tiempo del discurso:

Y a propósito de gases, dijo Molkas, pero quizá sería más fácil, dijo Fabricio(...) A cambio de eso —hubiera dicho Walter de haber estado allí(...)—. A cambio de eso —dijo Walter, que después de todo sí estaba allí en la misma cantina, La Española, cuando Palinuro le contaba de la vez que había venido con sus cuates—(...) Y a propósito de gases, dijo Molkas(...) y a pesar de que Walter no estaba con ellos en esos momentos, pero Molkas sí y también estaba bebiendo cerveza en la misma cantina y daba la casualidad que en la misma silla en donde se sentaría Walter... (243)

2.2 Tiempo de la Historia externa al texto

A pesar de que la mayor parte de la novela no está situada en un momento histórico específico y ostenta más bien una inestabilidad temporal, vale la pena mencionar que la única fecha en la que se ubica, al menos una parte de la historia narrada, es el año de 1968:

La fecha de la acción es un miércoles 28 de Agosto. El año, considerando que Palinuro vivió simultáneamente en varias épocas, pudo haber sido cualquier año perteneciente a un pasado conocido o a un futuro invisible. Digamos —pero esto es sólo un decir— que es 1968, el año en que la Ciudad de México se vistió de albercas olímpicas y de palacios de cobre(...) el año en que el polvorín de la Revolución de Mayo de París cundió por el mundo como un río galvanoplástico... (810)

Sin duda esto no es arbitrario, uno de los sucesos más relevantes de lo narrado tiene cabida en esta fecha: la muerte de Palinuro que para más está enmarcada en el movimiento estudiantil que ese año derivaría en tragedia nacional. No es gratuito, entonces, que en el tiempo del discurso se le dedique un capítulo entero a la narración del suceso: el capítulo 24 “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, además no es cualquier capítulo, éste tiene la particularidad, como se sabe, de estar escrito a modo de “texto dramático”, su formato da relevancia a un suceso ya de por sí relevante. Además hay que tomar en cuenta que cuando el lector llega al capítulo 24, ha leído ya *avances* de lo que se narra en él gracias a la *prolepsis repetitiva* que tiene lugar en diversos capítulos y culmina con una especie de preámbulo, que abarca varias páginas, en el capítulo 23.

También para la construcción del *tiempo de la Historia externa al texto*, se utilizan *figuras de la temporalidad*. Otros ejemplos más podrían ilustrar lo que Hauser ya había observado²³ a modo particular en el *Ulises* de Joyce, obra que ya se ha reconocido como

²³ El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los acontecimientos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad del espacio y el tiempo, es decir la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve.

fuerte influencia, y de manera general en la literatura de vanguardia. El mismo Fernando del Paso nos va dando pistas de la configuración del tiempo a lo largo de su novela, un claro ejemplo es el fragmento que sigue en donde el narrador explica la manipulación que hace Palinuro del tiempo y el espacio:

De Palinuro, por ejemplo, fue el poder de reinventar la vida y las cosmogonías familiares y cristalizarlas en un mundo prendido, aquí y allá, con alfileres: aquí al recuerdo de un bodegón holandés que la memoria había olvidado en una alacena; allá, a la perseverancia de una frase cifrada que la presencia fortuita de un arbusto de asterias había fecundado, una de las veces que fue con Estefanía a la casa de Walter en Cuernavaca. (39)

También se puede atisbar ese manejo en la siguiente cita que pretende dar cuenta de la conciencia que tenían los personajes acerca de cómo manejaban el tiempo en su vida:

Nos reprochaba —tal como nos dijo más tarde— que viviéramos la mayor parte del tiempo en una especie de pasado imperfecto donde muchas cosas parecían suceder una vez, y ninguna cosa una sola vez concreta. (897)

Además no hay que perder de vista una particularidad relevante en *Palinuro de México*: los tiempos y los espacios llegan a confundirse por momentos pues el tiempo puede recorrerse como espacio y el espacio puede transcurrir como tiempo, en palabras de

El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales (2007: 499)

Hauser: “existe una espacialización de los elementos temporales” o “cronotopo”²⁴ siguiendo a Bajtín, cuyos resultados para Corral Peña «contribuyen a crear la atmósfera surrealista en la novela» (26). Ya en el siguiente capítulo se hará mención de la relevancia que tiene la figura del cronotopo en *Palinuro de México*. Por el momento baste señalar que el cronotopo, al identificar la posibilidad de ver en el tiempo al espacio, sirve para identificar esta correspondencia desbordante y recurrente en la novela.

3. La dimensión actuarial del relato

Esta dimensión del relato pretende señalar la relevancia de los personajes en la novela, pero los personajes pueden distinguirse entre actores y actantes. Para Fontanille:

Los *actores* y los *actantes* se distinguen de dos maneras. Antes que nada, por el principio que guía su reconocimiento. Un actor se reconoce gracias a la permanencia de cierto número de propiedades figurativas cuya asociación resulta, al menos parcialmente, estable, en tanto sus roles cambian. Un actante, por el contrario, se reconoce gracias a la estabilidad del rol que le es atribuido en relación con un tipo de predicado, cualesquiera que sean los cambios de su descripción figurativa. En segundo lugar, y por consecuencia, a cada actor pueden corresponder muchos actantes y, a cada actante, muchos actores (123).

²⁴ “Llamaremos cronotopo (literalmente: tiempo-espacio) a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la novela. Este término es empleado en matemáticas y fue introducido como parte de la Teoría de la Relatividad de Einstein. [...] Lo que nos importa es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1981, 84-85).

Dice Pimentel: «Los actores en un relato son humanos, o por lo menos “humanizables”, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana» (59); Greimas, citado por Pimentel, reconocía a un “actor” como «unidad léxica, de tipo nominal que inscrita en el discurso es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación, investimentos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva» (60).

En *Palinuro de México* los actores son explícitamente humanos pero la percepción que de ellos se tiene así como su hacer en la historia, salvando los roles protagónicos y secundarios, no es precisamente uniforme. Como ya se anuncia desde el título de la novela, el protagonista es “Palinuro”, sin embargo, se puede advertir que más de uno ejerce acciones en la historia bajo el nombre de “Palinuro”, y su percepción, a través de descripciones fragmentarias, nunca se completa del todo. Además el resto de los actores, serán identificados en la novela, con nombres menos significativos y descripciones más puntuales.

Ya que los actores de un relato no son sino unidades léxicas, es por medio del nombre que se pueden identificar, «el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de “resumen” de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición» (65). Es el caso de *Palinuro*, tal nombre tiene ya referentes históricos por lo que «...gran parte de la actividad de la lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido» (65). La misma Pimentel, llama a este tipo de nombres “referenciales” pues parte de la configuración de un actor con un nombre de este tipo, dependerá de los “referentes” en que esté basado: «el nombre se colma de

historia y no meramente de atributos de personalidad» (66). Así, el nombre del protagonista de esta novela tiene un referente de gran importancia en la literatura universal, “Palinuro” quien aparece como personaje por primera vez en *La Eneida* de Virgilio y más adelante en *La tumba sin sosiego* (1944) de Cyril Connolly.

En ambas obras existe un “Palinuro” que comparte características con *Palinuro de México*; en esencia comparten el mismo destino, en cada caso, el personaje se deja arrastrar por sus sueños, deambula por diferentes lugares y muere. Así cobra gran relevancia el nombre del protagonista y «Su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector» (Hamon, 122); mucho más si no se cuenta con descripciones físicas del personaje o datos concretos que ayuden a su construcción; sin embargo no es indispensable conocer a los antecesores de este Palinuro para adentrarse en la trama.

Pero el nombre en *Palinuro* también ayuda a identificar un fenómeno de gran relevancia: el desdoblamiento del protagonista, sabemos que se desdobra porque sigue usando el mismo nombre aunque se narre como si fuera otro personaje: «De las 42 apariciones de Palinuro en mi vida, ésta, la primera, jamás la olvidaré» (66).

En el capítulo 3 “Mi primer encuentro con Palinuro” el narrador es el mismo Palinuro quien se dirige a Estefanía para contarle de su primer encuentro con otro Palinuro (“rancio estudiante de medicina”), el narrador por momentos cede la voz a Palinuro personaje quien se dirige hacia Palinuro protagonista y lo llama por su nombre: «Me pegué un susto enorme cuando te vi entrar, porque creí que me había desdoblado. Somos iguales, como dos gemelos univitelinos. O quizá sea más correcto decir que tú eres como yo seré y que yo soy como tú eras...» (69) Entonces un (yo) Palinuro, quien adopta la posición de narrador en ese capítulo, apela a un (él) Palinuro. Se distinguen por la voz y la mirada, además de varias aclaraciones que hace el narrador omnisciente a lo largo de la novela. Dirá Pimentel

«No es lo mismo transmitir información sobre la apariencia física, la gestualidad o los actos no verbales de un personaje que transmitir información sobre su ser y su hacer *discursivos*» (70).

Aunque bien es cierto que a lo largo de la novela son muchos los personajes famosos con referentes concretos en la historia universal, estos a penas si son mencionados o su aparición no va más allá de un episodio que nunca se repite por lo que no son trascendentales. Los demás actores no cuentan con nombres que tengan un referente histórico, entonces «se presentan, en un primer momento, como recipientes vacíos. Su nombre constituye una especie de “blanco” semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente» (64-65). Ya Roland Barthes advertía que “El nombre es *catalizable*, se lo puede llenar, dilatar, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados» (120- 121). Así en la novela se presentan los parientes y amigos de Palinuro: sus primos Estefanía y Walter, sus padres Clementina y Eduardo; sus abuelos Altagracia, Francisco y Lisandra; sus tíos Esteban y Lucrecia, Austin y Enriqueta, Luisa y su novio Jean Paul ; sus amigos Molkas y Fabricio; el inquilino Don Próspero, Flabia la criada y Ricardo el jardinero.

En el caso de “Estefanía”, personaje que sigue a Palinuro en relevancia, la descripción, si bien es fragmentada, también es constante y exhaustiva pues ocupa gran espacio en la novela. Al menos dos capítulos completos con descripciones físicas y morales. El capítulo “Estefanía en el País de las Maravillas”, por ejemplo, introduce: «Estefanía se graduó de enfermera, alta y delgada y con sus ojos azules, inmaculada y blanca, rígida y misericorde como todas las enfermeras de sus sueños» (29). Sin embargo, las descripciones hechas durante el capítulo “Unas palabras sobre Estefanía”, reflejan ya no una descripción referencial sino más bien de ensoñación, donde Palinuro narrador, afectado por el sentir

hacia ella, la describe «para hacer de ti, mi querida y maravillosa prima, una descripción de la que nadie sobre esta tierra se olvidaría jamás» (93).

La ya señalada forma fragmentaria de la descripción de lugares en la novela, también es aplicada a los personajes, el lector los identifica por medio del nombre, sí pero como lo diría Barthes de la obra de Proust, también en *Palinuro* «cada nombre contiene varias escenas surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato» (121).

Los nombres no son arbitrarios en la novela, se les da un lugar especial, a veces hasta se explica el origen o la relevancia que tienen: «Altagracia, porque ese nombre –decía mi prima– tenía mucho de lo que a la abuela le hubiera gustado ser, [...] Pero Altagracia, ni fue hija de un duque ni se casó con un marqués: lo único que tenía el abuelo que pudiera sonar a clamor [...] era, también, su nombre» (41). «El otro abuelo, al que Palinuro nunca le dio un nombre porque no habiéndolo conocido ya no hacía falta dárselo» (412).

Cada personaje relevante es configurado a partir de su nombre o de forma en la que se le nombra ya que algunos ostentan más bien apodos, como en el caso de Molkas o del General que tenía un ojo de vidrio. La configuración de cada uno es casi tan diversa como su relevancia en la historia. Hay personajes que son descritos desde lo físico, otros desde lo moral, desde sus defectos o sus virtudes; y no sólo así sino que influye en gran medida el punto de vista desde el que se describe, no es lo mismo la “imparcialidad”, si se le puede conceder alguna, del narrador omnisciente, que la afectación de la mirada de un narrador-personaje.

3.3 Perspectiva

Ya Emile Benveniste en *Conceptos de Lingüística General*, sentó las bases para distinguir la subjetividad del lenguaje cuando afirmó que «Es “ego” quien dice “ego”» (181), y ese “ego” o “yo” que habla, indiscutiblemente apela a un “tú”: «Es el acto de decir el que funda al sujeto y simultáneamente al otro en el ejercicio del discurso» (Filinich, 15). Lo anterior ha llevado a los teóricos de la enunciación a cuestionarse acerca del lugar que ocupa el sujeto del discurso y distinguir en él los niveles de tal enunciación: nivel del enunciado, nivel de la enunciación enunciada y nivel de la enunciación. Es aquí donde surge la relevancia del punto de vista desde el cual se habla.

La literatura permite que se introduzca ficticiamente al enunciador en el enunciado, Genette distingue al narrador del narratario; Courtés señala esta relación dentro de la “enunciación enunciada” y expone que: «En cierto sentido y según un consenso bastante extendido, narrador y narratario serán percibidos como delegados directos del enunciador y del enunciatario» (358). Pero Filinich también plantea la posibilidad no sólo de una enunciación enunciada sino de una “enunciación citada” la cual se distinguiría de la anterior por ser un “simulacro de la enunciación” que no sólo explicita el acto de decir, sino que lo simula, por ejemplo en citas o diálogos.

Lo que hace posible la distinción de estos diferentes niveles del discurso son los llamados “deícticos” o formas vacías cuya significación se realiza en el acto de discurso . Pero los indicios gramaticales que desvelan la posición del sujeto que habla pueden dividirse según Mario Rojas en dos “categorías locucionales”: el discurso del narrador y el discurso del personaje.

Situándonos en una “enunciación ficcional” si se toma en cuenta la propuesta de Courtés de asimilar al narrador como enunciador y al narratario como enunciatario, Rojas

afirma la existencia de una “ficción narrativa tradicional” en la que eran claros los límites entre el enunciado del narrador y el del personaje mientras que en la narrativa contemporánea, los límites entre el enunciado de uno y otro tienden a diluirse ya que no se sabe con certeza de qué voz provienen las distintas “secuencias locutorias”.

Pero en la presente investigación, como ya se ha dicho, no sólo se toman en cuenta las voces del relato, también y sobre todo: las miradas. Es Filinich quien advierte que: «La situación narrativa está constituida por dos componentes: por una parte, un punto de mira que ofrece una visión de los acontecimientos narrados, y, por otra, una voz cuyas modulaciones construyen las significaciones legadas por la percepción del sentido amplio» (La voz y la mirada, 183).

Gracias a lo anterior se distinguen en *Palinuro de México*, la mirada de la voz narrativa. La mirada entendida como percepción que es «el lugar no lingüístico en el que se sitúa la aprehensión de la significación» (Greimas, 13); la voz, por su parte, se entenderá como «la forma verbal que ésta asume al ser comunicada» (Filinich, 207).

3.3.1 La voz

Si entendemos con Filinich que la voz es la forma verbal que asume la percepción y que a ser comunicada le confiere no sólo materialidad sensible sino una peculiar organización semántica y sintáctica (207), también habría que tomar en cuenta que en la “enunciación ficcional”, el narrador no hace otra cosa que hablarle al narratario, distinto al plano de la “enunciación literaria” en el cual el escritor escribe para un lector.

En la novela predomina la “enunciación enunciada”, es decir, el narrador, si bien en algunos casos delega la voz a los personajes, no deja de poseerla, los deícticos auxilian al lector para evidenciar que en todo caso el cambio constante es del narratario, a pesar de

ello el juego de las voces, muchas veces polifónico, tiene que ver con las distintas maneras en las que el narrador se presenta, casi siempre diluyendo los límites entre el discurso del narrador y el discurso del personaje.

3.3.2 La mirada

Hay que considerar que si existe la percepción, existe un “acto perceptivo” y este resulta de una interacción conflictiva entre el sujeto de la percepción y su objeto; dicha interacción tiene un lugar, se da en una posición específica. La actividad perceptiva resulta de gran importancia, ya que «puede ser integrada a la totalidad significativa del relato como la base en que se fundamenta la significación» (191).

Además hay que señalar, que la aprehensión de un objeto ha de buscar la totalidad que de por sí es inaccesible y por tanto imperfecta; la percepción siempre se dará de manera fragmentada. La perspectiva narrativa en términos de Genette , implica una percepción y una visión. El lector no lo sabe todo y el narrador se encarga de seleccionar y restringir desde el ángulo focal en el que se narra, ángulo que puede pertenecer o no a los personajes. «No es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra» (Pimentel, 95). Pimentel clasifica en cuatro a las perspectivas que organizan un relato: 1) la del narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector.

La perspectiva del narrador, que es la que aquí interesa, es explicada por la autora de *Relato en perspectiva* apoyándose en la teoría de la focalización de G. Genette. Esta perspectiva se caracteriza porque la situación narrativa permite al narrador elegir narrar desde su propia perspectiva, (focalización cero) desde la perspectiva de uno o varios de los personajes (focalización interna), o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia (focalización externa).

En *Palinuro de México*, la focalización interna es la más recurrente: el narrador restringe su ángulo focal con el fin de seleccionar la información narrativa correspondiente a las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espacio temporales de esa mente figural. La focalización interna puede clasificarse en: focalización interna fija (cuando se focaliza en un personaje), focalización interna múltiple (cuando el desplazamiento focal se da en un número limitado de personajes) y focalización interna variable.

La perspectiva del personaje «al igual que la del narrador, no se ubica en el discurso figural. Puede ser otro quien narre y la perspectiva corresponde al personaje» (Pimentel, 115). Desde esta perspectiva es el personaje el que habla, y según Pimentel pueden distinguirse dos tipos de discurso: el narrativo y el directo.

Palinuro de México presenta situaciones muy particulares. Prevalece la focalización interna fija ya que existe un narrador en primera persona, narrador personaje que mira y habla: «Luego nos hicimos más amigos, así como tú y yo, o el general y tú, o el general y Estefanía misma»... (Del Paso, 218). Sin embargo, el juego entre voces y miradas se complejiza.

En *Palinuro* los objetos y los sujetos de la percepción son múltiples como los personajes de la novela, si bien casi siempre es Palinuro, el que mira, Estefanía o los dos juntos, también cada personaje va revelando sus objetos percibidos a medida que la narración va dando a conocer un poco de la vida de cada cual. También se puede dar cuenta de la multiplicidad de objetos observados, lo mismo lugares y tiempos que cosas o personas.

Pero la focalización en *Palinuro de México* resulta más bien confusa y no sólo por los múltiples sujetos y objetos percibidos; sino porque al cambiar de focalización, oscila entre focalización interna y focalización cero, así que el narrador parece andar a su antojo:

limitándose a narrar lo que puede ver desde su perspectiva como personaje o dejándose llevar al evocar ya no el pensamiento de alguno de los personajes sino el subconsciente de varios sin dejar de ser él: «Cuando Palinuro parpadeó, en la playa ya no estaba nadie, ni siquiera él mismo. Y es que naturalmente no era Palinuro el que estaba soñando este sueño, sino Estefanía la que estaba soñando que ella era Palinuro». (58).

Cuando predomina la focalización cero, la cantidad de lugares y detalles de objetos que se van describiendo, no permiten sino concebir un punto de vista que es capaz de entrar y salir “ad libitum” de la mente de sus personajes así como del tiempo y del espacio. Al final del capítulo “Estefanía en el país de las maravillas” es cuando mejor se representa este tipo de focalización, mientras todos duermen el narrador es capaz de contar lo que soñaban:

Y mamá Clementina –mamá que había leído Brujas La Muerta de Rodenbach, y Clementina que le hizo prometer a Palinuro que conocería Brujas por ella- soñaba que con ese mismo abrigo, y con una mascada roída por los gusanos de seda, paseaba... (53).

En este constante ir y venir entre los diferentes tipos de focalización, se produce la sensación de exceso de perspectiva, porque los objetos y sujetos de la percepción se multiplican, se desbordan o se desdoblan, parece no haber restricciones. La mayor complejidad se presenta en las varias ocasiones en las cuales el narrador asumido como “Palinuro” protagonista narra su pasado en focalización interna fija para devenir interna múltiple o cero; dirige su voz a un “Tú” que bien puede ser su prima “Estefanía”, un Palinuro, su primo Walter o cualquier otro de los amigos que se reúnen con el narrador a lo

largo de la novela: «...tú la recordarás muy bien, Estefanía, porque así como tú y yo nacimos en el mismo cuarto de la misma casa de la misma ciudad, así Palinuro vino al mundo –es decir, vino a mi mundo» (67).

Capítulo III

El exceso en *Palinuro de México*

Palinuro se prometió inventariar y describir por su propia cuenta y riesgo, enumerando y contando cada cuarto y cada maravilla que la casa contuviera, y atrapar así todos esos recuerdos resbaladizos en una red de palabras inmutables...

Fernando del Paso

En el capítulo primero se planteó al *exceso* como *un fenómeno que surge de la transgresión de un límite, dicho límite entendido como punto de inflexión que al transgredirse se desborda para devenir en pliegues y rizomas que, en *Palinuro de México* se manifiestan en diversas formas.*

La multiplicidad, como característica principal, se revela en figuras y formas discursivas que descubren su transgresión hacia el exceso. El caos, adereza dicha multiplicidad como falta de continuidad y orden que se refleja en pliegues de distintos niveles del relato.

En el segundo capítulo se tomaron en cuenta los principales aspectos del relato, en el presente apartado *la multiplicidad y el caos se verán ejemplificados* y explicados en dichos aspectos para hacer evidentes las diversas manifestaciones del *exceso* en la novela.

1. El exceso en el espacio

Se ha visto con anterioridad que en *Palinuro* el espacio sirve para que los personajes actúen y padezcan. Su actuar y su padecer se enmarca en una multiplicidad de descripciones, a veces caóticas, que exceden el límite de lo ordinario, es decir, no sólo

sirven para situar a los personajes sino para adornar la narración con fines meramente estéticos. Todos los espacios caben en *Palinuro*, referenciales e imaginarios, por cada uno un pliegue o dos o más, un punto de inflexión a veces rizomático del que se desprenden tantas descripciones. Son tantos los espacios y tan diversos; dice Gullón que hay espacios en los que:

Se pasa insensiblemente de una realidad a otra, de lo vivido a lo fantaseado, y por eso vivido de otra manera. El espacio de la realidad y el de la fantasía se superponen una y otra vez, y así debe ser; como el espectador, se mueve el personaje desde la circunstancia en que está al episodio que imagina –cuando no a la alucinación que padece. (1980; 10)

Es el caso de *Palinuro de México*; esta novela carece de orden espacial, lo mismo se describe la casa porfiriana de los abuelos o el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, que los sueños de los personajes o sus fantasías; igual se pasa de uno a otro sin mayor inconveniente; así también los espacios referenciales mutan en algún momento, se volatilizan para ser imaginarios y pareciera que pocas cosas pueden asentarse, ahí está el punto de inflexión, el límite que se transgrede, entre lo referencial y lo imaginario. Los espacios en *Palinuro* son constante mutación, son disolución, desbordamiento inevitable.

1.1 El exceso en la descripción del espacio

Ya se había mencionado la fuerte tendencia de la novela hacia las descripciones puramente ornamentales, dichas descripciones son abundantes y están repletas de figuras que gracias a la repetición producen un efecto excesivo:

La neurología, querido primo, habrá llegado a delimitar la región caliginosa y casi impenetrable de la memoria total y organizada y eterna, la memoria en su más alta y profunda y desgarradora manifestación humana, la memoria absurda que es capaz de recordar palabra por palabra un poema sobre los estudiantes o incluso más, la obra entera del hombre que dotó al cielo de arte con un rayo macabro y un nuevo escalofrío, o incluso, imagínate qué estupidez, incluso puede aprenderse nombre por nombre y número por número el directorio telefónico de la ciudad de México o los manuales técnicos de Ford, y que sin embargo es capaz la infeliz, la traidora, de olvidar y para siempre, instante tras instante, las rosas olorosas y fragantes de la infancia y las voces, y los ámbitos húmedos y dorados de una adolescencia impávida y triunfal ... (del Paso; 2010: 269)

La cita anterior es tan sólo un fragmento de una larga lista de atributos que corresponden a la memoria. La memoria vista como espacio ya que tiene “regiones”, “altura y profundidad” además de ser el lugar en el que caben todos los recuerdos.

Un rasgo distintivo en la novela es la extensión de algunas descripciones, debido a ello incluso se llega a perder de vista el objeto descrito. En este caso la idea pudiera resumirse en tres líneas, sin embargo la intención no es describir a la neurología o a la memoria sino reflejar la admiración que siente “el primo Walter” (quien pronuncia el discurso a Palinuro) por las maravillas de la memoria y transmitir al lector dicha admiración por medio de esta especie de alegoría que actúa cual rizoma.

Así se observa en un inicio, la *antítesis*: primero se enumeran los portentos de la memoria y se le adjetiva como “total y organizada y eterna” para luego calificarla de

“absurda” mientras se hacen evidentes las grandes hazañas de la memoria; sin embargo después se le califica como “infeliz” y “traidora”. Además se enfatiza la enumeración a modo de lista. También se muestra un juego anafórico con “la memoria”: “*la memoria* total y organizada y eterna, *la memoria* en su más alta y profunda y desgarradora manifestación humana, *la memoria* absurda...”(269). Otra figura que resalta es el *epíteto*, usado con recurrencia a lo largo de la novela y evidente en este fragmento en la adjetivación ya citada, pero empleado con mayor énfasis al final: rosas olorosas y fragantes; ámbitos húmedos y dorados; adolescencia impávida y triunfal. La ornamentación estética, finalmente logra transmitir la afectación del observador que en este caso es el primo Walter.

El exceso manifestado como descripción en la novela, tiene formas y figuras que funcionan a veces como eslabones semióticos²⁵ al aglutinar otras figuras diversas, otras veces funcionan más bien como raíz porque éstas crean oposiciones discriminantes que en vez de aglutinar dividen para darlas como unidades en donde la primera figura funge como pivote de las demás. Así en primer lugar está la forma de “catálogo” o lista ordenada bajo algún criterio, que es sin duda la más proliferante no sólo para situar espacialmente a los personajes, además es un recurso utilizado para describirlos moral y físicamente, pero eso se verá más adelante. En seguida se presenta un ejemplo de descripción a manera de catálogo que sirve para dar cuenta de las islas imaginarias:

Y así como Niels Klim emprendió un viaje fantástico al fondo de la tierra y conoció las noches luminosas y los árboles que caminan y se transformó él mismo en un

²⁵ Para Deleuze y Guattari, un eslabón semiótico «es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos» *Mil mesetas*. p. 13

satélite del sol central. *Y así como* Teigue visitó la Isla del carnero de los nueve cuernos y la Isla de los huevos de pájaro rojos y azules que cuando uno se los comía le salían plumas. *Y así como*²⁶ Pantagruel y Panurgo conocieron la Isla Sonante de la Isla de la Superchería y la Isla de los Ignorantes, así también Palinuro llegó a la Isla de los Mil y Un Nombres [...] (Del Paso, 2010; 301)

En estas líneas existe una doble catalogación, la de los personajes de la literatura que fueron visitantes de islas y la de las islas visitadas que son descritas con una misma intención poética y un tanto surrealista ya que las características de las islas no tienen referente en una isla real sino más bien como su nombre lo indica, son imaginarias. Además resalta el uso de la anáfora en la repetición del “Y así como...” al introducir nuevos personajes y nuevas islas. Este fragmento es tan solo una muestra del amplísimo catálogo de islas imaginarias que prolifera durante todo el capítulo 11; por supuesto, la sensación de exceso acompaña el recorrido y pierde al lector en medio de tantos y tan diversos espacios.

La anáfora es la figura que se repite con mayor frecuencia al introducir catálogos, así por ejemplo en el siguiente fragmento la repetición de “¿te acuerdas?” introduce los recuerdos de unas vacaciones de Palinuro y Estefanía niños en Veracruz:

¿Te acuerdas, Estefanía? El café de la Parroquia con sus cafeteras rematadas por cascós romanos, [...] *¿te acuerdas?* Estas y otras maravillas que tú y yo conocimos en nuestro viaje [...] *¿te acuerdas?* y los barcos empañaban sus reflejos con una niebla espesa y velluda, [...] *¿te acuerdas?* que se las figuraban obstáculos personales y las trascendían con arcos plateados [...] *¿te acuerdas, Estefanía?* y parados en la lancha,

²⁶ Las cursivas son mías.

tú y yo y papá Eduardo y el tío Esteban, moviendo nuestros hilos como vaqueros [...] ¿te acuerdas? en la que el mar nos dio a sus peces y yo pesqué un bagre con barbas [...] ¿te acuerdas? salmonetes con vientres sonrosados y con barbillas como estigmas de azafrán [...] y el tío Esteban, ¿te acuerdas? pescó varios lenguados[...] (632-634).

En el ejemplo anterior también resalta otra figura de repetición: el polisíndeton caracterizado por la conjunción “Y”. Como es evidente, los catálogos en *Palinuro* tienen el propósito de ornamentar con desmesura la narración; por lo mismo, situar a los personajes en espacios que resulten alotópicos es también un recurso muy utilizado:

Como las farmacias y las yerberías del Carmen no estaban abiertas a esas horas, Fabricio se puso a buscar en el ropero, en el cofre sin fondo, en el chifonier color papel manila que estaba en un rincón misterioso del cuarto, y atrás de las cortinas. Encontró las corbatas cálidas de Palinuro, los calcetines sin remendar, una capa de estudiante salmantino, las camisas viejas manchadas con sal verde, la credencial de senador del abuelo Francisco, una caja de lémures detonantes, una engrapadora, un pisapapeles con flores acantiladas en el centro, un cuchillo de fuego batido y una manzana ojerosa (653-654).

La descripción anterior enlista los objetos que Fabricio encontró en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, pero su disposición no guarda ningún orden, no hay un punto de vista fijo, como si quien mira lo hiciera volteando para cualquier lado, en este desorden resalta la diversidad de los objetos encontrados más un guiño de fantasía provisto por algunos adjetivos que dotan de cualidades no comunes a estos objetos, así se describe un

“cofre sin fondo”, unas “corbatas cálidas”, unos “lémures detonantes” o una “manzana ojerosa”; tal *manera de adjetivar enfatiza la sensación caótica pues dificulta la referencialidad del espacio.*

En el capítulo anterior se había hecho alusión a la *alotopía* refiriéndose a la incoherencia semántica que es otra forma de descripción en la novela; las descripciones alotópicas son un recurso abundante que configura el exceso por medio del caos. Muchas veces la alotopía sirve para crear espacios imaginarios o para volatilizar los espacios referenciales:

Entonces, cuando el día comenzaba para el mundo, para nosotros comenzaba una noche sin fin, un viaje por los cuásares y las estrellas anaranjadas y por las mareas de terciopelo negro de Venus y las nebulosas onduladas y las lluvias de meteoros y los cometas de seis colas. (174)

El ejemplo anterior ilustra un espacio imaginario, más representativo que descriptivo, producto del estado afectivo de los amantes, la incoherencia semántica se da al oponer el mundo referencial al imaginario, el contraste que se genera sirve para dar cuenta de un estado de afectación que distorsiona los espacios percibidos, el del enamoramiento, entonces *la alotopía sirve para simbolizar un estado de ánimo por medio del espacio.*

Es necesario hacer mención particular de las figuras que también ayudan a formar la sensación de exceso en el espacio, ornamentan con sus recursos cada descripción y vuelven al espacio un escenario dispuesto al espectáculo.

Las figuras de repetición, *anáfora* y *polisíndeton*, ya han sido mencionadas y reconocidas como abundantes, resalta sobre todo la *anáfora* simple y la *semántica*, que

también es una figura que se encuentra con frecuencia a lo largo de la novela ya que al afectar la forma de las frases con su repetición intermitente produce el efecto de multiplicidad y cada frase o palabra repetida resulta en un pliegue que parece tender al infinito. No está de más mencionar que esta figura, como las demás de su tipo, no es exclusiva de los espacios, de hecho es una de las figuras que más ayuda a configurar el exceso en la novela, a su tiempo se le mencionará en los diferentes niveles del relato. Por ahora baste un ejemplo en el que la repetición semántica de la imagen del árbol ayuda a construir una multiplicidad de espacios referentes por los que se pasea y sueña Estefanía:

Desde entonces el destino de Estefanía –como el de las ninfas de los bosques– quedó unido al de un árbol. Es decir, al de cientos de árboles. De regreso a la ciudad de México, mi prima quiso que el tío Esteban la fotografiara debajo de un naranjo. Cuando fue a Berlín, muchos años después, se retrató bajo los tilos. En Oaxaca, bajo el árbol de Santa María del Tule. Luego, bajo un abedul en Rusia, bajo una higuera de Bengala en Palm Beach y bajo el Árbol de la Noche Triste en Popotla. Soñó después con visitar un día el árbol de Woolsthorpe a cuya sombra Newton descubrió la ley de la gravitación universal, el plátano de Iliso que refrescaba las enseñanzas de Platón y los halodendros bajo los cuales murió el buda. (Ídem, 166)

La *antítesis* por ejemplo, al contraponer las percepciones de los personajes, no permite que la imagen del espacio quede clara, al contrario, se volatiliza: «[...] me pregunté si el mundo que nos había tocado a Estefanía y a mí podía ser más justo o más bello, o menos estúpido y más pálido, o más malvado y menos líquido. Me pregunté también si nuestro universo sería zurdo o derecho[...]» (225). La imagen de mundo que se da en el pasaje

anterior está compuesta por una serie de adjetivos que se van oponiendo sin que pueda al final decirse que tal mundo era de algún modo específico; más bien se percibe un mundo en perpetuo cambio, imprevisible como la vida misma, a veces justo y bello, otras malvado o estúpido.

La *digresión*, asimismo, inunda la novela en los distintos niveles, en el espacio refuerza la ya mencionada intención caótica, el espacio descrito puede ser interrumpido para presentar otro paisaje y romper con la coherencia. Esta figura sirve de puente entre los espacios referenciales y los imaginarios, baste el siguiente ejemplo en el cual se mencionan tres espacios distintos:

Tuve un sueño muy extraño, doctor [...] Yo estaba en un hospital, doctor, en este hospital si mal no recuerdo, y usted venía a verme[...] La sala estaba llena de nubes de humo de maple. Pero sigamos nuestro recorrido mientras le cuento el sueño[...] A la derecha, doctor, la Plaza Trafalgar. A la izquierda, el Ponte Vècchio. Ni siquiera el Palacio de Fotunio en la novela de Gautier, y que tenía ventanas a dioramas que ilustraban ciudades distintas cada día, puede compararse a esta sala en cuyas paredes proyectamos las imágenes cambiantes de las ciudades más bellas de la Tierra, y por lo mismo es el lugar ideal para disfrutar la infinita libertad que nos brinda el universo. Usted, doctor, cogía la nube de humo con los dedos índice y pulgar y me enseñaba diciéndome: ésta es la prueba de que usted está loco [...] (596-598)

El narrador le cuenta al doctor Palinuro que soñó que estaban en el hospital, mientras van recorriendo el hospital mismo que también es descrito; además el narrador se permite

hacer alusión al espacio en una novela de Théophile²⁷ Gautier para hacer una comparación entre el “Palacio de Fortunio” y el hospital.

También la *alegoría* cual eslabón semiótico, produce la sensación de exceso. En el siguiente ejemplo, Palinuro le cuenta a Estefanía cómo era “La cantina de Pepes” la noche que les contó a sus amigos, mientras se emborrachaban, cómo era Estefanía:

La cantina de Pepes era como un templo donde las copas, arrojadas al vacío, podían darle la vuelta al mundo un milímetro arriba de la sal del mar, y volver de frente, rebosantes de tintineos solares y lenguas que se asomaban por los bordes de cristal, rojas de presentimientos. La exageración, que no conoció límites, refulgió por momentos en los picos de las botellas, y se derramó en los manteles mientras yo trataba de llevarlos a todos de la mano hasta la entrada misma de tus triángulos luminosos. (90)

El recuerdo de la cantina es presentado por medio de distintas figuras retóricas, el *símil* la compara con “un templo”. Después se presentan los objetos y situaciones propios del lugar: Las copas y las lenguas son objetos animados por medio de la *prosopopeya*, unas capaces de “darle la vuelta al mundo” y “volver de frente rebosantes”, otras “se asomaban” “rojas de presentimientos”; mientras la *metáfora* hace posible que las gotas de cerveza sean “tintineos solares”; por su parte la “exageración” en otra *prosopopeya*, desconoce los límites, y metaforiza al licor que refulgió en “los picos de las botellas” y se “derramó en los manteles”. Hasta aquí el efecto provocado por las figuras retóricas es el de una alegoría

²⁷ Theophile Gautier. *Fortunio*. Reino Unido: Dodo Press, 2009.

de la embriaguez, cada objeto descrito parece estar bajo los influjos del alcohol, cada uno de ellos imita a algún cliente de cantina.

La sensación de exceso producida por las formas y figuras mencionadas evidencia la cualidad poética de los espacios y por ende su intensión ornamental más que descriptiva. Los espacios de *Palinuro* están ahí no sólo para enmarcar las acciones de los personajes sino como extensión de los personajes mismos ya que casi siempre el hacer y el padecer de éstos se adorna con los espacios que bien corresponden a sus pasiones, igual de desbordantes, igual de transgresoras.

2. Exceso en la temporalidad narrativa

La temporalidad narrativa más que cualquier otro aspecto de la novela, está compuesta por formas y figuras que representan el caos. No hay orden cronológico en *Palinuro de México*, en el *tiempo del discurso*, los hechos carecen de secuencia. Si acaso ciertas referencias históricas ayudan a contextualizar los hechos narrados como la Revolución, el movimiento estudiantil de 1968 o la Segunda Guerra Mundial, pero incluso tales datos que entran en lo que ya se ha denominado como *tiempo diegético* y más específicamente como *tiempo de la Historia*, no son suficientes para enmarcar todos los sucesos de la novela.

Hay que recordar que de acuerdo con la narratología, en esta novela es posible encontrar todo tipo de temporalidades, el capítulo anterior ha servido para demostrarlo. El efecto que se produce en el lector gracias a la diversidad de recursos con los que se presenta el tiempo, no puede ser otro que el del exceso. *Se puede hablar de una multiplicidad de temporalidades y de una sensación caótica, nunca estable.* A continuación se presentan y justifican los distintos niveles de temporalidad en los que se hace evidente el exceso.

2.1 Orden

Las anacronías juegan un papel importante en la configuración del exceso en la novela ya que estas introducen una de las características principales: el caos. La falta de sucesión cronológica de los hechos narrados se da por la proliferación de anacronías; los recuerdos desordenados de Palinuro y los demás personajes son el medio por el que se pivotan los múltiples temas abordados. *Es gracias a las analepsis y prolepsis que se configura la estructura de la novela.*

El título del capítulo 25 “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo”, ilustra la diversidad de temas que llegan a abordarse en forma de analepsis o prolepsis. Este capítulo, con el cual cierra la novela, inicia relatando el reencuentro de Palinuro con Estefanía pero a las pocas páginas, y después de ejemplificar cuantiosamente a “todas las rosas del mundo”, cambia de tema para contar cómo fue que decidieron él y Estefanía escribir la historia de sus vidas, los muchos títulos y correcciones que tuvo a partir de los ejemplares que les regalaran a sus amigos «A nuestros amigos les llegó la primera entrega de “Las Plazas Azules de los Ojos del Domingo Santo” cuando menos lo esperaban. No se nos ocurrió otra forma de darle sentido y grandeza a nuestra vida» (895); dentro de esta narración surge otra, que (vale la pena señalar) en ningún momento hace referencia a algún *tiempo diegético*, en la que se relata cómo era que jugaban a ensalivarse «Este juego lo descubrimos cuando Estefanía al besarme me ensalivó la mano sin querer...» (897).

En el mismo capítulo y sin más justificación que un punto y aparte, se narra lo que pasó después del reencuentro, la manera en la que intentaron recuperar el tiempo perdido y las muchas aventuras que les sucedieron mientras tanto, como cuando hicieron el amor

“vestidos–desnudos”, o de cómo jugaba Estefanía con las palabras y la riña que de esto devino. El último cambio temático tiene un punto de inflexión mucho más marcado ya que el narrador, que en apariencia era Palinuro, comienza a apelar a un “tú Palinuro” para contarle de todos los personajes que esperaban su nacimiento «Y en eso estábamos, cuando nos avisaron, Palinuro, que estabas por nacer. A tu abuela Altagracia se lo dijo Robin Hud...» (920); páginas después se descubre que el narrador ha sido cambiado, en realidad quien le cuenta a Palinuro de su nacimiento es el abuelo Francisco «...estaba yo, tu abuelo Francisco, y nos despertamos por un rato para venir a ver cómo nacías y de paso le dijimos a la Dama de las Camelias que le dijo a Marco Vinicio que le dijo a Rafael de Valentín que le dijo a...» (922).

La estructura de la novela no pretende un principio de regularidad temática, si bien al inicio se podría encontrar una secuencia más o menos congruente gracias a que en la primera parte los capítulos pares tienen como tema principal a Estefanía, lo cierto es que la historia carece de orden cronológico, «muchas cosas parecían suceder más de una vez, y ninguna cosa una sola vez concreta» (896), afirma el narrador, y narra de manera indistinta las etapas en la vida de Palinuro, sus sueños, sus fantasías o las anécdotas de sus parientes y amigos.

Así, *cada capítulo inicia sin dar continuidad al anterior y sin una justificación aparente*, además de que dentro de cada uno de ellos se cambia de tema por lo menos una vez. Su forma es irregular e interrumpida al cambiar de capítulo pero la misma estructura oracional, ya dentro de ellos, hace que se diluyan los límites sin que el punto de inflexión sea tan evidente. Este efecto entra dentro de lo que Calabrese denomina como «ciertos fenómenos tendentes a la máxima complejidad, la que hoy ha tomado el nombre de caos» (134); como si la novela toda fuera una gran digresión.

2.2 Duración

La duración en *Palinuro* se caracteriza en mayor medida por una especie de suspensión temporal gracias a la abundancia de *pausas descriptivas* y *escenas* que además resaltan por su carácter hiperbólico. La catalogación en las descripciones tiene mucho que ver, como se había mencionado antes, es un recurso que inunda todos los niveles de la narración y la temporalidad no queda exenta. Esta forma de descripción se adereza a manera de *acumulación* o *congeries* para representar la duración; comparte figuras con otros niveles del relato como la *digresión*, la *antítesis* y la *anáfora* además de *perífrasis*, *comparaciones* y *epítetos*.

La *pausa descriptiva* que se cita a continuación, tiene como principal figura a la *anáfora*. Perteneciente al capítulo 14 titulado “Más confesiones: la buena y la mala leche de Molkas”, el fragmento es parte del análisis freudiano que hacen Fabricio y Palinuro a su amigo Molkas, para encontrar la causa de su eyaculación precoz; la *anáfora* sirve para hiperbolizar la fijación de Molkas, y acentuando la *acumulación*, un *epíteto* sigue a cada *anáfora*:

Y es que nunca les había dicho a sus amigos que le gustaban las mujeres con *los pechos* grandes y generosos, *los pechos* que se derraman sobre su propia sombra; *los pechos* Alpes de Marfil como los llamó Marino, *los pechos* que buscan el ombligo y apuntaban hacia los discursos; *los pechos* gemelos de gacela como los llama el *Cantar de los Cantares*; *los pechos* acróbatas equilibrados por toda una bibliografía pecaminosa; *los pechos* que las trenzas de las Valquirias no alcanzan a

cubrir; *los pechos* perfumados por los biombos; *los pechos*²⁸, por último, amenazados por los tumores malignos y los primeros dientes de leche... (445).

Otro tipo de recursos estilísticos abundantes en la construcción de *pausas descriptivas*, son la *prosopopeya*, el *símil* y la *metáfora*, que al acumularse recargan el ornamento y producen el efecto de la multiplicidad en donde la primera figura hace las veces de raíz pivotante:

Navegamos en el silencio apenas turbado por un levísimo rumor de olas arrancadas al relente nocturno que se relamían en la arena y revolvían con toda dulzura sus entrañas, sin faltar las cabrillas, ¿te acuerdas? que se las figuraban obstáculos personales y las trascendían con arcos plateados y sin faltar tampoco el delfín que tiró de nuestra lancha con insospechadas hebras de gorgoritos, y cuando la fuga ambarina de los primeros reflejos del sol se anunció sobre las veladas arquerías que formaba la espuma, seguida de una lluvia fina y fría que sembró diamantes alusivos en el cristal del mar y en el principio verde que anunciaba aguas menos profundas, algún bajío traslúcido, islas de coral rosado cundidas de pececillos que formaban racimos voluntarios, el jarocho detuvo su lancha... (633).

La cita anterior es parte de una larga *pausa descriptiva*, en la cual el narrador recuerda una mañana de pesca en lancha por el mar de Veracruz con su prima Estefanía, papá Eduardo y el tío Esteban. La descripción de tal recuerdo es hiperbolizada por medio del lenguaje poético generado por la acumulación de figuras. Así gracias a la *prosopopeya* las

²⁸ Las cursivas son más.

olas se relamen y revuelven con dulzura sus entrañas, los reflejos del sol emprenden una fuga ambarina y la lluvia es sembradora; la metáfora permite que las gotas de lluvia sean diamantes en la superficie del mar de “cristal”; y por medio del símil los pececillos pueden formar racimos que además son voluntarios.

Las *escenas* recurren a la acumulación y enumeración de adjetivos y sustantivos con figuras como el *epíteto*, la *antítesis* y la *anáfora* para crear el efecto de multiplicidad y superabundancia. El ejemplo que se muestra a continuación caracteriza a la vida y a la muerte de forma antitética, además se refuerza con el diálogo adornado de *anáforas* y *epítetos*:

“Entonces, en cierto modo sólo hay una vida, le dije a Walter.

“Sólo una”, me contestó.

“Con sus alegrías”, afirmé.

“Con sus tristezas”, aseguró.

“Con sus placeres”

“Con sus laringitis”.

“Y sólo una muerte”, afirmé.

“¿Sólo una?”, me preguntó.

“La muerte implacable”, le contesté.

“¿La Muerte Calaca?”

“La Muerte Negra”, le aseguré.

“¿La Muerte Rosa?”, me preguntó. (473-474)

2.3 Frecuencia

La frecuencia en *Palinuro* se produce por medio de narraciones *repetitivas* e *iterativas*. Ya en el capítulo anterior se mencionaba la similitud del chaleco de rombos con la estructura de la novela. En el plano de la narración, la disposición de la multiplicidad de historias contadas no permite que la vida de Palinuro, que en todo caso es la que rige la novela, sea narrada de manera lineal.

Varias son las narraciones *repetitivas*, esencialmente las que hacen alusión al movimiento estudiantil de 1968, de ahí en fuera, la novela se constituye por narraciones más bien *iterativas*. Así se relatan a lo largo de la novela sucesos semejantes, a veces con menor o mayor importancia; es el caso de la relación de Palinuro y Estefanía en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo que abarca varios capítulos de la novela, principalmente el “6. Sponsalia Plantarum y el cuarto de la Plaza de Santo Domingo; el “8. La muerte de nuestro espejo”; el “15. Trabajos de amor perdidos”; y el capítulo final, “25. Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo”. Otra narración *iterativa* de gran importancia es la relación de Palinuro con el primo Walter que se ve representada principalmente en el capítulo “9. La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo”; en el “12. La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy”; y en el “22. Del sentimiento tragicómico de la vida”. También dedica varios capítulos a su relación con Molkas y Fabricio mientras que el resto de las historias se narran más esporádicamente.

Esta disposición caleidoscópica de las múltiples historias que componen la frecuencia en *Palinuro*, es congruente con el resto de los aspectos temporales casi siempre caóticos y desmesurados que encuentran su punto de inflexión en la repetición constante de los mismos.

3. La relación entre espacio y tiempo

El espacio y el tiempo en *Palinuro* son cambiantes o mejor dicho intercambiables, se metamorfosean el uno con el otro, se mezclan, se comparten, se desbordan en cronotopos exquisitos. Ya se ha visto que no hay tiempo sin espacio y que la posición de un personaje se determina también por el tiempo en el que un narrador lo posiciona.

Esta relación se hace evidente por medio de las descripciones en las que se habla de un recorrido que a la vez es espacio y es tiempo, dicho recorrido en el siguiente ejemplo no es otra cosa que la vida misma de Palinuro siempre entre la realidad y la fantasía:

Palinuro aceptó y creyó elegir este camino[...] no era largo o fácil, corto o difícil, y tampoco necesariamente lo llevaba a muchas partes o a ninguna[...] Podía también, este camino, quedarse en un sueño que se volvería sobre sí mismo para transformarse en una estatua de sal, en un sueño donde a Palinuro le sería permitido seguir inventándose a partir de sus miserias subterráneas y sus contradicciones, y donde todos los excesos estaban permitidos. Pero el mismo camino podía hermanarse con lo cotidiano y habitar ya no dentro de sus ojos o en todas partes, como dios, y sí en una región más obvia de la fantasía y mimetizarse hasta confundirse con las cosas y los alimentos más sencillos. (422-423)

Además se trata de una toma de conciencia en la que se afirma que Palinuro aceptó y creyó elegir ese camino “donde todos los excesos estaban permitidos”, hay una intención de preferir mimetizar la fantasía con la realidad y confundirlas hasta el exceso.

En el siguiente fragmento se concibe al tiempo como espacio, como lugar en el que cabe el “retrato de Estefanía”, ya que en torno a éste último, es que se configura el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, para Palinuro y Estefanía, y con él todo el universo:

En otras palabras, tuvimos que mandar a hacer –también a la medida– un tiempo *antes* y un tiempo *después*. A Estefanía no le importó que la época de la creación se remontara a millones y millones de años atrás y que el hombre tuviera 650 mil de vivir, sufrir y morir sobre la Tierra (169).

El tiempo y el espacio se sustituyen entre sí ordenados por interrelaciones²⁹ que por supuesto diluyen los límites entre uno y otro tendiendo al exceso. Ya se ha señalado que en *Palinuro* el tiempo y el espacio no se manifiestan de manera lineal u ordenada, hasta ahora se ha logrado demostrar que ambos aspectos del relato gozan de gran ornamento por sí solos, sin embargo esta mutación también es parte de la configuración del exceso, incluso en la misma narración existen marcas que dejan entre ver la complejidad que los diluye:

Sólo así valía la pena vivir: en un presente eterno y siempre nuevo donde no existieran ni los siguientes 10 minutos ni los siguientes 10 mil años, y donde fuera posible ver las cosas a través de un caleidoscopio que cada vez que el mundo diera una vuelta, dibujara una fábula distinta (417).

²⁹ Cfr. Mónica Mansour. *op. cit.*, pp. 17, 26, 27.; Corral Peña. *op. cit.*, pp. 24-25. Estrada Benítez (2010). *El doble en Palinuro de México*. UNAM pp. 23.

Tanto el narrador como los personajes están conscientes de esta mimetización, es más, la han elegido para ser y padecer pues para ellos “sólo así valía la pena vivir”.

4. El exceso en la dimensión actorial del relato

Los personajes en *Palinuro* son igual de complejos que su tiempo o su espacio, se construyen poco a poco a través de esta multiplicidad de descripciones y narraciones. A veces el ser, a veces el hacer. Pero esta apreciación discontinua o mejor dicho caótica no permite aprehender a los personajes totalmente, en cada capítulo se aportan nuevas características que obligan al lector a ir armando, cual rompecabezas, la fotografía de cada uno, fotografía que ni siquiera al final se logra por completo. De igual manera que en los niveles del relato ya analizados, los personajes se construyen por medio de formas y figuras del *exceso* que por supuesto parten de la multiplicidad y del caos.

Palinuro resulta el más complejo de todos; como protagonista es del que más se habla pero pareciera que es del que menos se sabe. Su complejidad surge de diversas maneras, la primera que salta a la vista es el desdoblamiento o despliegue de un individuo en varios que ya desde los primeros capítulos se anuncia: «De aquí también la confusión del mismo Palinuro, originada en las sobras de ese banquete platónico en que cada uno de los dos era ambos» (38); el ejemplo anterior obedece a la confusión que tenían Palinuro y Estefanía entre sí, una confusión que se mantendría sólo en la infancia. Después se planteará el despliegue principal que presentará a Palinuro como doble. El despliegue permite una doble personalidad, como ya se ha aludido, durante el capítulo “3. Mi primer encuentro con Palinuro” y a partir de este, un Palinuro será el estudiante de medicina y novio de Estefanía mientras el otro será su compañero de cuarto y “ex estudiante” que le mostrará el mundo y sus placeres.

Ante la ausencia de descripciones físicas, Palinuro nos es presentado más que nada por su hacer, un hacer constante y cambiante como la estructura de la novela. Así se sabe que hay un Palinuro niño, un Palinuro estudiante de medicina, un Palinuro amigo y un Palinuro amante, primo, hijo, nieto, doctor, loco, un Palinuro muerto en la escalera. Que vivió su infancia en una casa porfiriana y su juventud en un cuarto de un edificio de la plaza de Santo Domingo, que fue pintor, escritor y agente de publicidad, «que por toda fortuna tenía sus 20 años ambulantes y un clavel en la solapa del saco» (298) y que su vida fue «una obsesión constante con la muerte y con las palabras, con el sexo, con la cultura, con la fama» (407). Con la fama y con el nombre que le fue otorgado porque llamarse Palinuro no es cualquier cosa, tiene ya un referente histórico y heroico, del cual se ha hablado en el capítulo anterior de este texto, que por supuesto será marcado en la vida de nuestro protagonista: «Y así como hubo en la antigüedad un Rufus de Éfeso y un Jenócrates de Afrodisia, también un día yo seré tan famoso que las generaciones venideras vincularán mi nombre con mi país de origen y me llamarán *Palinuro de México*» (139).

Pero si bien la falta de orden cronológico y temporal se refleja en una confusión que impide construir la imagen de Palinuro, el narrador va dando razones por las cuales su vida se presenta así, tan caleidoscópica:

La vida de Palinuro se transformaba casi en otro ser como él mismo, en otro yo que habría de ser testigo de su hechura y del amor y la paciencia que Palinuro había aplicado día a día a sus metamorfosis y los artificios de arenal y cristal que dibujaron sus ojos y sus deseos...(424)

Los ejemplos en los cuales se evidencia la intención de presentar un Palinuro desdoblado son siempre de toma de conciencia, el personaje se ha construido así para sí mismo y para los demás con tal de encontrarse: «Nunca somos lo que fuimos ayer, doctor, nunca seremos mañana los mismos de hoy... Y la vida se nos pasa imitándonos a nosotros mismos y tratando, como Kafka, de solucionar el enigma de nuestra propia identidad» (603).

También hay que llamar la atención en la configuración de los demás personajes de la novela, el protagonista es un caso especial pero otros personajes principales comparten algunas características. Una de ellas es la escasa descripción de rasgos físicos. Sin embargo, como ya se ha vislumbrado, hay un personaje del que se sabe casi todo ya que se le dedican capítulos enteros: Estefanía. Al ser la “prima–hermana”, la “prima–amiga” y la “prima–amante”, y por lo tanto el objeto de deseo de Palinuro, es la única que goza de tal privilegio:

Estefanía, por supuesto fue mi prima. Estefanía tuvo, al menos la mayor parte de su vida, 7 mil días de edad que giraban alrededor de ella como los caballos albosos y los cisnes descascarrados de un carrusel. Estefanía estudió en un colegio inglés de la Ciudad de México y Estefanía, aunque tuvo un lugar privilegiado en el caparazón de las flores y como regalo adelantado por todas las navidades de su vida toda la serie de bellezas innumerables que les voy a enumerar, y entre las cuales sus pestañas rizadas de risa y su lengua de charol rojo y filoso no eran las menos importantes, a pesar de ello Estefanía era un ser humano con todas sus limitaciones, que siempre tuvo ni más ni menos que todo el número de órganos, vísceras y miembros que tiene toda mujer completa, normal, pálida, pura y virginal. (101)

Sin embargo la cita anterior es de las pocas que hacen alusión a la apariencia física de la misma Estefanía. La forma más recurrente para presentar personajes tiene mucho que ver con los rasgos distintivos del exceso. El tipo de descripción que se repetirá en los personajes femeninos más importantes, Estefanía y mamá Clementina, se sirve de incontables y antitéticos adjetivos con los que se les califica. Las descripciones a manera de catálogo también sirven para delinear a los personajes, la cita que se muestra a continuación, por ejemplo, se adorna como en los anteriores niveles del relato, con la *anáfora* y el *epíteto* a manera de pliegues para crear una *alotopía*:

Mamá la Muerta, que se quedó tan sola con su camión azul, sus zapatos plateados y su sombrero de plumas, tan pobre, tan tiesa, tan llena de silbidos y laberintos y copos de nieve vieja, tan llena de hongos y jaleas, tan porosa, tan verde, tan hinchada, la pobre, tan podrida. Mamá cochina, que se hizo pipí en los brazos de Palinuro cuando la llevaba al hospital. Mamá cochina, que se hizo polvo en la tumba, que se hizo malvavisco, la pobre. Y luego mamá y las embolias, mamá y los coágulos, mamá y su entierro, mamá y las lágrimas, mamá y el retraso imperdonable, de años quizá, entre la idea que tenía Palinuro de su madre y esa realidad que se le mostraba ahora, desnuda como un país sin respiraderos. (530)

A ambas mujeres se les presenta por medio de *epítetos* y *anáforas* pero mientras que mamá Clementina es retratada en la decadencia por medio de la *alotopía*, ya que su descripción usa adjetivos negativos sin orden aparente, Estefanía es una polaridad que va

de la pureza a la corrupción con las mismas figuras retóricas pero que ahora producen además de la *alotopía*, un efecto antitético:

Mi prima era una contradicción en carne viva: frágil y recia, la admirable; quebradiza y dura al mismo tiempo, la páfida, como quedó el día y la noche en que le embarré mi esperma por todo su cuerpo: desmoronadiza, sí, casi etérea pero a la vez sólida y densa como una virgen de nieve forrada con celuloide de acero, la puta, o como una estatua de polen cubierta con leche vidriada, la inocente (126).

Los *epítetos* y *anáforas* en Estefanía se oponen por medio de la *antítesis*, la contradicción es hiperbolizada gracias a lo radical de los adjetivos: frágil, admirable, desmoronadiza e inocente en oposición a páfida, sólida, densa y puta. Es necesario que sea así porque de ella es de quien se quiere dar cuenta de manera total y humana.

A su vez, el primo Walter, otro de los personajes principales, es descrito con *epítetos* y *anáforas* aunque de él se resalta una característica sobre todas: la erudición.

Walter, Walter el alegre, Walter el del chaleco de rombos y Walter el que había vivido en Londres, Walter que como Dante Gabriel Rossetti tenía preferencia por lo triste y lo cruel, Walter que lo había leído todo, Walter que sabía de las cuatro mil 448 enfermedades de las que hablaban los antiguos sabios de la India, que sabía por qué se llamaba materia pecante al sustrato de una enfermedad y el único en la casa que había oído hablar de Caradrio... (Ídem, 234)

Otros personajes nos serán presentados pero mucho más diluidos que estos que se mencionan, lo que hace resaltar el carácter lúdico de la novela, cuya pretensión va dirigida hacia el ornamento excesivo y a la forma de la escritura de las historias narradas.

...tenía el poder suficiente como para condecorar a un estornudo, reírse de una carcajada con sus propios dientes y mandar a un pedo a los infiernos porque él sí, contra todo lo que le aseguraran Palinuro o el primo Walter, era amo y señor de todo su cuerpo y sus funciones incluyendo no sólo sus bien engrasadas circunvoluciones que giraban a más de 100 pensamientos por minuto sino cualquier otro órgano por importante o por sagrado que se considerara (438).

La descripción anterior corresponde a Molkas, uno de los amigos de Palinuro (estudiante de medicina), a quien se le dedica el capítulo “14. Más confesiones: la buena y mala leche de Molkas”; este capítulo no sólo habla de Molkas sino de su filia por los pechos de las mujeres, lo que da pie a una amplia narración que involucra los datos más extraños repitiendo el recurso de la alotopía siendo que no hay como tal un retrato completo o congruente del personaje; en este pasaje se describe un rasgo de personalidad que será un eslabón semiótico para el resto de los rasgos descritos en el capítulo. La identidad que llega a tener Molkas, termina diluyéndose o mejor dicho se asemeja más a un caleidoscopio o incluso al chaleco de rombos de Palinuro, como el resto de los personajes.

5. El exceso en el mundo narrado

Pero no sólo la discontinuidad temática se ciñe al exceso como caos, así como son narradas múltiples anécdotas, sueños, vidas y fantasías conexas e inconexas, los narradores

entran en esta suerte de relevo caótico. Una y otra vez, carentes de orden lógico, las voces narradoras van cambiando, de un “yo” a un “tú” o un “él”, dependiendo lo que se narre y a quién se le narre. *Así, la irregularidad de voces y perspectivas ayuda a diluir toda posibilidad de orden en otro nivel narrativo.*

Por ejemplo, el capítulo 12 “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristan Shandy” es narrado en un inicio en tercera persona, un narrador nos cuenta de lo molesta que resultaba la erudición del primo Walter desde la perspectiva de Palinuro «Porque no se puede ser inteligente –pensó Palinuro– y lastimar a las personas que se quiere cuando uno está tratando de hacer lo contrario...» (379); sin embargo más adelante el narrador cede la voz y la mirada al primo Walter «Quizá nos convendría partir de Locke –opinó Walter– para tratar de averiguar si la propiedad de nuestros órganos es posible» (398) quien al tomar la voz, también cambia de tema y comienza a increpar a Palinuro acerca de la libertad de ser y hacer, en un monólogo que termina hasta el final del capítulo.

5.1 Multiplicidad de voces y perspectivas.

El narrador en *Palinuro* es más bien varios, podrían reconocerse dentro de lo que Françoise Perus, siguiendo a Bajtín, llamó *polifonía*³⁰: «participa del mundo narrado y es una voz entre otras que se sitúa a la misma distancia de las otras, dialoga con ellas y las pone a dialogar» (2009; 2). *Palinuro* tiene un narrador principal, un “Yo” que todo lo mira y todo lo sabe; lo mismo narra la infancia de Palinuro que los sueños de mamá Clementina, el alcoholismo del tío Austin o las fantasías de Molkas. Su carácter ubicuo se configura a través de las voces y las miradas de los personajes. Mientras las voces del relato son varias,

³⁰ Perus, Françoise. *Polifonía*. Relatoría de la 1º sesión del módulo Polifonía y dialogismo del Seminario de Estudios de la Significación. (4 de Septiembre del 2009).

ya que el narrador le cede la voz a Palinuro, a Walter, al abuelo Francisco, a la abuela Altagracia o a mamá Clementina; las miradas son mucho más desbordantes, a cada historia le corresponde un punto de vista así que el narrador delega la mirada según de quién se hable, además del uso de la focalización interna y la focalización cero para ahondar en los detalles más extraordinarios. El ejemplo siguiente es perfecto para retratar la multiplicidad de voces y miradas que llegan a condensarse en un solo fragmento:

Don Próspero aseguraba que[...] a la sal,[...] se le debía dar el nombre de cloruro de sodio, en tanto que Flavia la sirvienta decía que a propósito de cloro cuando el agua sabe demasiado a cloro hay que dejarla a serenar por las noches, porque de otra manera se echa a perder el sabor del café con leche[...] y a propósito de leche, decía la abuela Altagracia[...] nada mejor que la leche que dan las vacas Hereford para blanquear las teclas del piano, y a propósito de blanquear[...] Ricardo el jardinero[...] aseguraba que nada mejor para blanquear las dentaduras que los polvos de coral y asta de venado, lo que hacía que el tío Esteban recomendara morder un imán para el dolor de muelas y la tía Lucrecia aconsejara uvas pasas con bicarbonato para las postemillas y el abuelo Francisco dijera que a propósito de dolores, él... (Del Paso, 2010; 415)

Los narradores en *Palinuro* dan completa libertad a los personajes para que miren y para que hablen, se presentan como una especie de maestros de ceremonia que van orquestando la *polifonía*, a ratos la voz es cedida a un personaje y a ratos el narrador se vuelve personaje: «...a veces no podría decir quién fue primero, a quién conocí desde siempre, quién se instaló en mi vida con sus palabras y sus ademanes antes que el otro y me pescó de un pie con la puerta para que no huyera...» (35). En el ejemplo anterior, es un

narrador-personaje el que focaliza la escena, no dice más de lo que su condición de personaje le permite, intenta aclarar en su memoria un recuerdo que parece confuso, a pesar de que los otros personajes estuvieron ahí, nada nos cuenta de lo que ellos vivieron o recuerdan. Cabe señalar que en esta narración, la focalización interna fija ocurre paralela a la narración en primera persona del singular.

El siguiente ejemplo reafirma la capacidad del narrador para entrar a la conciencia de sus personajes sin restricciones:

Supo entonces, que mamá Clementina estaba bien donde estaba: muerta y enterrada, y que su historia –no la historia del mundo, sino nada más la de él, Palinuro– había sido una pesadilla de la que estaba al fin despertando, y que la mujer estaba limpia y viva y magnífica y siempre lo había estado, y se llamaba Estefanía y siempre se había llamado así (657).

Al narrar los sueños o pensamientos, el narrador, desde su mirada da a conocer la perspectiva de sus personajes, es sólo Palinuro el que al despertar tuvo la certidumbre de haber tenido una pesadilla en la que una mujer era secuestrada por él y sus amigos para hacer experimentos médicos (historia que se desarrollo en varios capítulos de la novela y se concluye de esta forma hasta el capítulo 20). No hay restricciones, la voz y la mirada se desbordan, el inconsciente de los personajes también le compete al narrador.

La libertad espaciotemporal es otra de las características que se observa como una constante en la novela:

De Palinuro fue también el privilegio de abarcar con su memoria la convivencia, en un mismo centímetro cuadrado, de un río a punto de congelarse y el pasto veraniego, de la caída de un ala de paloma en la mermelada de naranja olvidada en el corredor y de un torreón de esferas de navidad a punto de desmoronarse. Se aparecían también allí en ese espacio minúsculo, los cincuenta y dos domingos del año, cuando el abuelo y todos sus yernos organizaban una reunión familiar donde el índice de refracción estaba señalado por un puño de sangre... (39)

Mientras se narran los sueños se instaura un constante fluir de la mirada pues a pesar de que el narrador se mantiene siempre en tercera persona, se permite entrar al consciente y al subconsciente de los personajes de una forma tan ágil y aparentemente autómatas logrando que el lector, apenas sin percibir cambio alguno, tenga acceso a las mentes de los personajes.

La delegación de la voz junto con la digresión de la mirada logran crear la atmósfera perfecta para que resalte en el narrador, una facultad abarcadora, desbordante y caótica como el texto mismo, en donde lo que importa no es lo que se cuenta sino la manera en la que se cuenta. Es por ello que no hace falta siquiera una trama bien señalada, no hay nudo o clímax o desenlace, no es necesario. El juego de la voz y la mirada permiten que el lector se deleite tan solo con las figuras de un texto que más que novela da la sensación de una prosa poética que se excede hasta el infinito.

Conclusiones

El exceso ha sido un recurso utilizado en el arte y la literatura desde tiempos remotos, bien podría rastrearse en cada tendencia estilística pero se hace mucho más evidente a partir del siglo XVII en el manierismo y mucho más en el barroco donde la literatura es vista como triunfo del artificio. Desde entonces se ha ostentado una tendencia al exceso en ciertos periodos reconocidos, a veces, como “barrocos” ya que se ha demostrado en diversos movimientos, una necesidad de ir más allá, de romper los límites existentes para reinventar el arte.

Así, estilos como el rococó y el romanticismo, tuvieron la intención de transgredir los límites, si bien el rococó tendía al exceso de ornamentación por su herencia barroca, también se encargó de transgredir en lo social en tanto que estaba dirigido al pueblo no a sus regentes; mientras que el romanticismo se inclinó hacia el contenido, más que a la forma, la cual agregara lo exótico y lo extravagante.

Las vanguardias del siglo XX sí lograron desbordarse por completo: tanto la forma como el contenido se correspondían, cada técnica estilística contribuía a denotar la congoja de la guerra; cubismo, expresionismo, surrealismo o cualquier otro “ismo”, recurrieron a lo excesivo, ya fuera por la multiplicidad de recursos estilísticos o por el efecto que cada uno causaba, casi siempre de desbordamiento y caos. Es hasta este siglo que vuelven a presentarse esas características puntuales del exceso tanto en Europa como en Norte América y América Latina.

Posterior a estas tendencias, el neobarroco fue el estilo en el que se logró vislumbrar incluso una definición de exceso. Como se señaló, en *La era neobarroca*, Omar Calabrese dedica un apartado al exceso y lo dota de cualidades.

Gracias a la revisión de diferentes académicos como Bataille, Deleuze y Guattari, Calvino, Calzón García, además de Briggs y Peat, fue posible una definición de exceso que resalta dos características principales: *El exceso, entendido como la transgresión de un límite o punto de inflexión que puede devenir en multiplicidad y caos a manera de pliegues o rizomas* que en *Palinuro de México* se construyen a partir de figuras en los diversos niveles del relato. El espacio, el tiempo, los actores y la perspectiva son los aspectos que se analizan contrastando la teoría con ejemplos de la novela.

En el segundo capítulo la intención es evidenciar que la narratología, como teoría literaria, puede bien servir para ordenar la novela en los aspectos resaltados, sin embargo hace falta echar mano de otras teorías u otros enfoques para lograr dar cuenta de fenómenos específicos. El canon al cual está sujeta esta teoría estructuralista, es sin duda necesario para hablar de un límite y un exceso; es el canon lo que se transgrede y para observar dicha transgresión se emplean otros enfoques teóricos y críticos tales como la semiótica de Calabrese y el postestructuralismo de Deleuze y Guattari. La combinación de estos distintos enfoques es lo que permite que en el tercer capítulo, a partir de la construcción del exceso y el análisis narratológico, se puedan puntualizar las figuras que sirven para hacer del exceso un recurso narrativo:

El espacio como rizoma en *Palinuro de México* es una abundante ramificación de descripciones. La novela está repleta de estas descripciones que enfatizan con recurrencia el uso de la narración descriptiva, la enumeración excesiva y la ornamentación así como el reflejo de la afectación del observador. Los recursos estilísticos, figuras retóricas y alotopías que constituyen el espacio rizomático en *Palinuro* son:

- a) Antítesis: se recurre a la oposición de adjetivos para hablar de objetos y sujetos.

- b) Enumeración: a manera de catálogo o lista son presentadas las características de los lugares, dichas características no siempre siguen un orden lógico.
- c) Anáfora semántica: un mismo espacio es descrito de múltiples maneras.
- d) Digresión: sirve de puente entre los espacios referenciales y los imaginarios, además su constancia permite la introducción de varios espacios en una sola descripción.
- e) Alegoría: lograda por acumulación de figuras.

El espacio en Palinuro de México es configurado a través de descripciones y narraciones que lo convierten en un espectáculo en tanto que construcción verbal artística que alude a la interioridad de los observadores. Los recursos mencionados se constituyen como formas excesivas gracias a que su acumulación construye la cualidad poética en los espacios, por ende su intensión es ornamental más que descriptiva o narrativa. Este ornamento es el punto de inflexión en el que se traspasa el límite del espacio pues cada figura por múltiples repeticiones o caóticas acumulaciones, vuelve descriptiva la narración y alotópica la descripción.

En cuanto al tiempo, no hay orden cronológico en *Palinuro de México*. Como se ha demostrado, *el exceso en la temporalidad se hace evidente pues hay una ausencia de linealidad en el tiempo del discurso* así como en el *tiempo de la historia*, dicha ausencia que viene bien reconocer como inestabilidad, denota las características del caos:

- a) Anacronías: la recurrencia tanto a analepsis como a prolepsis denotan la intensión de la irregularidad temática.

- b) Pausas descriptivas y escenas: destaca su carácter hiperbólico en el que entran todos los recursos posibles, desde la catalogación, la digresión, la perífrasis y la antítesis hasta la prosopopeya, la anáfora, el epíteto y la metáfora.
- c) Narraciones repetitivas o iterativas: dentro de la multiplicidad de historias cabe la repetición en la mención de algunos sucesos de diversa índole.

La estructura temporal se compone de pliegues y despliegues que en su constante fluir se desbordan en una permanente tendencia al exceso cuyo punto de inflexión, a veces apenas perceptible, se encuentra precisamente en su falta de orden; las múltiples historias narradas fluyen de una a otra, ya sea que se plieguen para dar paso a otra historia en otro tiempo o que se desplieguen tanto para continuar más o menos donde se habían quedado como para repetirse en parte y seguir su fluir constante, su tendencia al exceso.

Además se logró reconocer una relación especial entre tiempo y espacio, los límites entre uno y otro logran diluirse en numerosas descripciones. El ornamento que caracteriza a ambos también sirve para evidenciar un punto de inflexión que es traspasado a favor de la congruencia de la novela.

Sin duda se destaca la clara ruptura con la narrativa convencional, la cual muestra descripciones espaciales y temporales, generalmente con un orden morfológico o semántico lineal cuyo objetivo es el dar cuenta de la composición, disposición o tamaño de un espacio o tiempo que funja como mero marco de los hechos narrados. Por el contrario, se hacen evidentes las influencias recibidas de la vanguardia, en donde los espacios y los tiempos son dobles o triples, se intercambian o se superponen, el narrador puede situar a sus personajes en un lugar *real* y luego transportarlos a uno *imaginario* o confundir ambos con el tiempo; ya no es necesario decidir dónde se está de veras. ¿Qué son el tiempo y el espacio en *Palinuro de México* sino un exceso simultáneo, desbordante y amorfo?

En lo que se refiere a los actores, el nombre alrededor del cual se configura cada personaje, es el pretexto para las descripciones disgregadas de cada uno. Como se observó, Palinuro es el único al que se le concede un nombre referencial del cual se desprenden reiteradas alusiones a su antecesor mitológico; los demás personajes se construyen totalmente en la ficción y para construirse se utilizan, como ya se ha visto en las descripciones de tiempo y espacio, figuras que se acumulan y se repiten hasta la hiperbolización, así es posible reconocer:

- a) Antítesis: que sirve para hiperbolizar las cualidades y defectos de los personajes.
- b) Alotopía: compuesta de epítetos y anáforas que resalta la caracterización también caótica y fragmentada de los personajes importantes.
- c) Catalogación: de la cual se hace uso para mencionar a múltiples personajes de la historia universal.

Sí, también el sin número de personajes y la caleidoscópica forma de presentarlos logra producir el exceso, no existe uniformidad en la presentación de cada uno, no hay caracterización lineal o congruente, cada indicio es más bien un pivote para narrar otra historia que extienda el rizoma, que lo multiplique y lo desborde.

En cuanto a la perspectiva cabría también señalar una estructura rizomática en la narración ya que las voces que narran y los puntos de vista desde donde se narra la novela comparten una ramificación discontinua así que en cualquier punto pueden conectarse o intercambiarse. *La forma de presentación tiene como principal característica la polifonía así como la focalización múltiple y cero aunque ya se vio que en Palinuro es posible encontrar otras focalizaciones.* Habría que resaltar la preponderancia de la multiplicidad

más en la focalización que en la delegación de la voz cuyo libre fluir construye también un caos desbordante y abarcador, un rizoma sin límites.

Esta forma de narrar no escatima, todo lo mira, todo lo puede. Se hace evidente una percepción excesiva en el sentido de que no hay límites para el narrador, los cambios en la focalización se tornan imperceptibles y sin embargo crean, desde los distintos puntos de vista que convergen, una percepción que pretende la totalidad, por tanto, la percepción excesiva no valdrá por sí misma sino por cuanto resulta una provocación para indagar en los límites de *Palinuro de México*.

El exceso en *Palinuro de México*, se configura, entonces, en cada nivel del relato a partir de figuras del lenguaje que producen sensaciones de “multiplicidad y caos”, dichas sensaciones no serían tales sin la repetición tan frecuente de las figuras. Las sensaciones de multiplicidad y caos son estructuradas como rizomas o pliegues. Cada nivel, igual al chaleco de rombos, va entretejiendo sus elementos y no sólo eso, los combina, los superpone, los multiplica. Si bien es imposible decir que *Palinuro de México* es un exceso total, ya que no carece de estructura, sí es posible afirmar que existe más bien una sensación de totalidad, de superabundancia, de multiplicidad, de caos, en fin una sensación de constante tendencia al exceso.

Referencias Bibliográficas:

- Lobato, Carmen Álvarez. "Identidad y ambivalencia Una lectura de Palinuro de México desde el grotesco." *Nueva Revista de Filología Hispánica* (2008): 123-139.
- Aristóteles. *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2002.
- Azar, Hector. "El ritmo clásico-barroco". En Buxó, José Pascual y Calderón, Mario. *Primeras jornadas de literatura mexicana*. Memoria. Puebla: BUAP, 1998.
- Bachelard, Gastón. *Poética de la ensoñación*. México: FCE, 2011.
- Bajtín, M. M., Kriúkova, H. S., & Cazcarra, V. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus Ediciones, 1989.
- Bandera, Cesareo. "Monda y desnuda" *La humilde historia de don Quijote*. Navarra: Iberoamericana, 2005.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 2011.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2008.
- Bayón, Damián. *América Latina en sus artes*. México: Siglo Veintiuno, 1994.
- Benveniste, Emile. *Conceptos de Lingüística General*. Siglo Veintiuno, 2011.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Briggs, John y F. David Peat. *Las siete leyes del caos*. Barcelona: Grijalbo, 1999.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Siruela, 2010.
- Carilla, Emilio. "La lírica rococó en Hispanoamérica." *Revista Iberoamericana* 48.120 (1982): 727-738.

Campos, Marco Antonio. "Un novelista por la totalidad. Entrevista a Fernando del Paso." *Revista de la Universidad de México* 10562, 47(497 Jun), (1992): 38-48.

Castañón, Adolfo. Severo Sarduy: del Barroco, el Ensayo y la Iniciación. En Sarduy, Severo. *Obra completa Tomo II*. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1999.

Carrasco, Bell . "Fernando del Paso recibe el Premio Rómulo Gallegos por su novela 'Palinuro de México'." *El País*. 27 Julio 1982. Ediciones El País S. L. 12 Enero 2014 elpais.com/diario/1982/07/27/cultura/396568804_850215.html.

Carpentier, Alejo. *Obras completas de Alejo Carpentier. Vol. 13. Ensayos 1*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1990.

Chiampi, Irleamar. "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno." *Revista Criterios* 32 (1994): 177-185.

Corral Peña, Elizabeth. *Recuadros verbales: imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*. México: CONACULTA, 1999.

_____. "Pintando a máquina. La influencia pictórica en la obra literaria de Fernando del Paso". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (1998):419-430.

Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos, 1997.

Del Paso, Fernando. *Yo soy un hombre de letras*. México: El Colegio Nacional, 1996.

_____. *Palinuro de México*. México: Punto de lectura, 2010.

Del Prado Biezma, Javier. *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.

Deleuze, Guilles. *El Pliegue*. España: Paidós, 1989.

Deleuze, G., Guattari, F. *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-Textos, 2002.

Diéguez, I. "Neobarroco violento". *Aletria 1.21*, (2011):77-88.

- Dorra, Raúl. *Hablar de literatura*. México: BUAP- FCE, 2000.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2011.
- Espinosa-Jácome, José T. *De entre los sueños: El espectro surrealista en Fernando del Paso*. México: Eon, 2008.
- Estrada Benítez, José I. *El doble en Palinuro de México*. Tesis de licenciatura no publicada, UNAM, Ciudad de México, 2010.
- Fiddian, Robin W. "Fernando del Paso y el arte de la renovación". *Revista Iberoamericana*, 56.150, (1990): 143-158.
- Filinich, María Isabel. *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- _____ *La voz y la mirada*. Puebla: Plaza y Valdes, 1997.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2010.
- Fuente A., José Alberto de la. "Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando?". *Literatura y lingüística*, 16 (2005): 31-50.
- García, J. A. C. "Apuntes para una semiología del caos". *Cuadernos de ALEPH*, 1 (2006): 47-58.
- Garrido, F. "Para celebrar a Fernando del Paso". *Revista de la Universidad de México*, 37 (2007): 58-63.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Gil, L., & Iturralde, I. "Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy". *Revista Iberoamericana*, 57.154, (1991): 337-341.
- Giménez Frontín, José Luis. *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona: Salvat, 1979.

Glantz, Margo. "La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?" *Texto Crítico*, 5 (1976): 88-102

Gombrich, E. H. *La historia del arte*. China: Phaidon, 2012.

González, Alfonso. "Neobarroco y carnaval medieval en Palinuro de México". *Hispania*, 1. 74, (1991): 45-49.

Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1973.

_____. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.

Greimas, A. J. Y J. Fontanille. "Introducción" a *Semiótica de las pasiones*, *Morphé*, 4.6 (1992).

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. España: Antoni Bosch, editor, 1980.

Harisporu Zermeño, Pilar. "El barroco en Palinuro de México". *Tema y variaciones de literatura*. 10. 2, (1997): 171-194.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I*. México: De Bolsillo, 2007.

_____. *Historia social de la literatura y el arte II*. México: De Bolsillo, 2007.

_____. *Literatura y Manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1996.

Íñigo Madrigal, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Krieger, Peter. Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 86. XXVII, (2005): 259-262.

León, D. El hilo de platino: "Neobarroco y más allá". *Orbis Tertius*, 16. 17 (2010).

León Portilla, Miguel. *Contestación al discurso de ingreso de Fernando del Paso como Miembro de El Colegio Nacional*. (1996): Colegio Nacional. 20 de abril de 2014 en

<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?se=memorias&ti=colegio&p=2>

Macrí, Oreste. *La historiografía del barroco literario español*. Vol. 15. Instituto Caro y Cuervo, 1961.

Mejía Laguna, María Teresa. *Palinuro de México; un Neobarroco basado en la imaginación, la plasticidad y la significación del lenguaje*. Tesis de licenciatura no publicada, UNAM, Ciudad de México, 1999.

Mendieta Alatorre, Ángeles. *Prólogo*. En Rostand, Edmundo. *Cyrano de Bergerac*. México: Porrúa, 2009.

Moulin Civil, Françoise. *Invenición y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones*. En Sarduy, Severo. *Obra completa Tomo II*. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1999.

Niemeyer, K. "Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham. Department of Hispanic Studies, 1998: 161-169.

Núñez Ang, Eugenio. *La narrativa del siglo XX. Características y autores representativos*. México: UAEM, 1996.

Peiser, Werner. "El barroco en la literatura mexicana." *Revista Iberoamericana* 6.11 (1943): 77-94.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, 2001.

_____ *Relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2008.

Poniatowska, E. Fernando del Paso. Premio FIL de Literatura 2007. *Revista de la Universidad de México*, 46 (2007): 5-7.

_____ El premio Juan Rulfo a Fernando del Paso. *La Jornada*, (2007): Agosto 20, 2014 en:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/09/24/index.php?section=cultura&article=a13a1cul>

Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2003.

_____ *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI, 2004.

Rojas, Mario. Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo. *Dispositio*. Vol. V-VI 15-16, (1981):19-55.

Rössner, M. "Fernando del Paso: realismo loco o lo real maravilloso europeo". *Actas del Simposio Literatura Mexicana Hoy. Del 68 al ocaso de la Revolución. Del 23 al 26 de Octubre de 1989*, Universidad Católica de Eichstätt. Publicaciones del centro de Estudios Latinoamericanos (1991): 223-229.

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

_____ *Obra completa tomo II*. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1999.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos-Alianza, 2007.

Toledo, Alejandro. "¿Una literatura de la historia?." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 488 (2011): 8, 10.

Urroz, Eloy. *Las formas de la inteligencia amorosa: D. H. Lawrence y James Joyce*. Puebla: Secretaría de Cultura, 1999.

Virgilio. *La Eneida*. México: Porrúa, 2003.

Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. España: Paidós, 1998.