

HUMOR SURREALISTA EN PALINURO DE MEXICO

«De *Palinuro de México* dirán, —según su autor—, que su vida fue una obsesión constante con la muerte y con las palabras, con el sexo, con la cultura, con la fama». De su autor, el escritor y pintor mexicano Fernando del Paso, esta novela incluye la autoconfesión de «haber malgastado los mejores años de (su) vida coleccionando anécdotas de la historia de la medicina, rosas, ojos únicos, animales mártires de la ciencia, citas sobre la muerte y el amor, enfermedades y síntomas y quién sabe cuantas cosas más». Ambas cosas son ciertas y ninguna impedimento para que *Palinuro de México* sea, a su vez, una novela fabulosamente cómica en la que el humor aglutina su fragmentación episódica, posibilitara el trueque constante e inesperado entre el narrador y el protagonista, es el rasgo más genuino de su declarada verbosidad, preside su innegable erotismo, subyace en su implícito contenido político y acompaña su explícita, apabullante y enciclopédica erudición. El humor es también la actitud dialéctica y la catarsis de Fernando del Paso al afrontar, en su segunda novela, la tragedia del hombre en el mundo, su soledad y su destino, denominándolo, simbólicamente, *Palinuro*, como el piloto de la nave de Eneas que por confiar demasiado en la doble serenidad del cielo y del mar, perdió su timón y fue castigado a yacer desnudo en la arena de una playa ignorada (Virgilio dixit en el libro V de la Eneida).

Pero el humor, como es sabido, tiene peculiaridades y matices cualitativos que le convierten en chiste, broma, humor negro, satírico, grosero, coprófilo, escatológico, humor sano, lúdico.....; posee precedentes literarios que permiten hablar de humor *rabeliano*, *quevedesco*, *cervantino* o *sterniano*, y, por supuesto, admite una gradación cuantitativa que va desde la carcajada a la sonrisa. En *Palinuro de México*, novela ostensiblemente influenciada en citas, personajes y temas, por *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, y por *Tristram Shandy* de Sterne, Fernando del Paso recurre a todos los matices y grados de humor apuntados. Baste recordar los electromusigramas del capítulo 3, el capítulo II en el que Palinuro

ro viaja por las Agencias de Publicidad y por las Islas Imaginarias, la celeberrima «Priapíada» del capítulo 20, el 16, el 23 y un largo etc étera. En estas páginas me limito a un humor apriorísticamente considerado *surrealista y sutil*. Un humor perceptible, pese a su distanciamiento episódico, en la secuencia que describe el cuarto de los amantes *Estefanía y Palinuro/Narrador*, (convencional recurso para expresar la idea del doble antes aludida y justificada por el autor en la propia novela), en los hechos protagonizados por los objetos de ese cuarto y en sus correspondientes adjetivos, episodios que como digresiones se inscriben en el amplio contexto de la novela.

En efecto, este surrealista humor de Fernando del Paso está basado en el absurdo, en la incongruencia, en la radical alteración de un orden lógico y en el triunfo absoluto de la fantasía y la libertad creadora del autor sobre la realidad. Por ello, *el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, escenario del multiforme amor de los amantes, de su erotismo, pero también de la muerte de su hijo, se construye, literariamente, partiendo de algo tan nimio y accesorio, aunque simbólico, como «la fotografía de Estefanía sentada bajo un roble», y mediante una concatenada y humorística progresión, siempre referida al retrato, se alcanzan las categorías absolutas del espacio y del tiempo. Palinuro/Narrador y Estefanía son los demiurgos que imponen este ordenamiento espacio-temporal al conjuro de un retirado «mandamos hacer»:*

Fotografía.....→pared especial para colgarla.....→tres paredes más.....→escalera.....→edificio.....→tragaluz.....→portera y vecinos.....→inquilinos indiferentes.....→ciudad de México.....→país.....→universo.....→teoría alrededor del universo.

.....«Tuvimos que mandar hacer —también a la medida— un tiempo antes del retrato y un tiempo después.....Mandamos hacer una serie de acontecimientos cosmogónicos, históricos, literarios y políticos.....que convergieran en la creación inevitable del retrato de Estefanía. Y mandaríamos hacer —a medida que los fuéramos necesitando— otra serie de acontecimientos.....que se conjuraran en su desaparición y olvido, también inevitables»¹.

Esta peculiar jerarquía que subraya, sin duda alguna, la importancia de la mujer-amante en la novela transformándola en un mítico icono y la sacralidad de su habitáculo, (ritual del amor y de la muerte), se complementa, no obstante, con la absurda y humorística relación de «detalles» que necesaria y obsesivamente «han de hacer juego o contraste con el retrato de Estefanía»: *la red urbana de México, el mal carácter de la abuela Altagracia, la Guerra de los Boers, los delirios del tío Austin, el terremoto de Lisboa, el estreno de Hernani, el nacimiento del psicoanálisis, la tragedia de Mayerling y el domingo de Pentecostés*. Fernando del

¹ Fernando del Paso: *Palinuro de México*, Madrid, Ediciones Alfaguara, octubre de 1978, p.136 y ssg.

Paso agrega además a la descripción, la surreal, maravillosa, idea de que el cuarto de la Plaza de Santo Domingo cambia de color, de dimensiones y de luz, se les escapa a los amantes, les llama desde otros edificios y se les entrega «a las siete de la mañana tal como era y como había sido siempre», y yuxtapone el lúdico *divertimento* de considerarlo como un ser vivo, celebrar su cumpleaños, contarle cuentos a la hora de dormir y, finalmente, con idéntico procedimiento concadenante, regalarle un tapete para su piso.....→ una mesa para su tapete.....→ una carpeta para su mesa.....→ un florero para su carpeta.....→ y una flor para su florero².

De igual forma, la aludida erudición de Fernando del Paso busca la humorística complicidad del lector cuando utiliza este espacio-cuarto como tema de las versiones pictóricas, («las cortinas eran blancas con girasoles como quizás las hubiera pintado Van Gogh»), el símil establecido por Fernando del Paso evoca tanto la obra expresamente citada, «girasoles», como la tácitamente intuida de las distintas versiones del «cuarto» del pintor holandés en Arlés y cuando en una primera serie de objetos existentes en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo, menciona «un huevo de cristal puesto especialmente por Brancusi para nosotros», rotunda metáfora creada sobre el escultor rumano para quien la forma ovoide fue el arquetipo de la vida orgánica tal como lo evidencian algunas de sus esculturas («Leda», «la Musa dormida», «la Señorita Pogany»...), y cuando, más adelante, en otra secuencia, completa dicha serie con otros objetos y su correspondiente marca publicitaria, (la pipa *Dunhill*, la licuadora *Osterizer*, el reloj *American Waltham*....), y cita «la máquina de escribir marca *Oldenburg*, «las latas de sopas *Campbell* autografiadas por *Andy Warhol*», y sobre la mesa, la reproducción de una naturaleza muerta de *Wesermann*, es decir, las obras de los artistas más representativos del fenómeno *Pop-Art*, del objeto presentado como cuadro aunque degradado en ampliaciones y distorsiones, sumándose a estos artistas en su sátira contra la sociedad de consumo, su «standarización» y su no-creatividad, de esta forma *Palinuro/Narrador* termina diciendo: «teníamos todo lo que hace precisamente que las casas de hoy en día sean tan diferentes y seductoras»³.

Este espacio-cuarto y estos objetos, metafóricos unos, vulgares y anodinos otros, e incluso objetos «imposibles», como una estatuilla del actual rey de Francia». son los protagonistas de dos episodios urdidos por Fernando del Paso. El primero, al instrumentalizar la teoría de la relatividad de Einstein, transmuta el cuarto de los amantes en un vehículo del espacio «que se desplazó, inmóvil, a la velocidad de la luz en un presente eterno», y en este viaje sideral que les permite conversar con «los virus racionales de Rusell, los átomos pensantes de Laurie y la nube tetradiimensional de Van Gogh, (lo fantástico-absurdo), se produce una desgravitación, (lo obvio), cuyas repercusiones afectan a los objetos y a los amantes (lo humorístico):

² Fernando del Paso: *Ibid*, p. 143.

³ Fernando del Paso: *Ibid*, p. 166.

«Los cuellos de las camisas, entonces, aterrizaron en las tazas. Los huevos fritos se desprendieron de las sartenes y navegaron por el aire como estrellas en explosión. La imagen del tío Esteban se separó de su retrato y se interpuso entre los dos en el momento en que íbamos a darnos un beso. Nos reímos y el caviar se escapó de nuestras bocas como burbujitas negras.....«Las rayas de la piel de tigre que tenía colgada en la pared, se desprendieron de la piel y rodearon nuestros cuerpos y nos encarcelaron. Luego se desprendieron todos los motivos frutales de nuestra vajilla e hicimos el amor entre racimos de uvas diminutas y montañas de manzanas liliputienses.....«Luego se desprendieron los lunares blancos de mi corbata azul y entonces hicimos el amor rodeados de lunas pequeñas con sabor a seda. Después se desprendieron todos los puntos de colores de un cuadro de Seurat y nos bañaron de confeti. Luego se desprendieron los encabezados y las noticias de los periódicos y las palabras de los libros, y se confundieron, y entonces nos amamos entre las muerte del Ché Guevara en Vietnam y Madame Bovary cruzando el Atlántico en el Espíritu de San Luis.....»⁴.

El recurso estilístico de enumerar todas las posibles o insospechadas desgravitaciones y de crear imágenes literarias prosigue en esta secuencia; las subsiguientes proezas amorosas de *Palinuro/Narrador* y *Estefanía*, también.

En el segundo episodio, estos objetos le facilitan al escritor una peculiar teoría sobre la comunicación. En efecto, Fernando del Paso parte ahora de una idea igualmente fantástica-absurda: «las cosas....decidieron imponernos su voluntad de vivir». Esta idea, desarrollada con un explícito carácter narrativo en sucesivas fases, pautadas por los cambios de acción (acostarse, levantarse), se ejemplariza con *un vaso* que impone su presencia a los amantes; se amplifica en una versión onírica y recurre a una cita de Juan Ramón Jiménez, («inteligencia: dame el nombre exacto de las cosas»), para su solución, respetando la peculiar ortografía juanramoniana:

—«Estefanía: pásame por favor el cuchillo. Y Estefanía tomó el vaso y me pasó el cuchillo. Así solucionamos el problema: con inteligencia»⁵.

Incongruencia que el humor surrealista de Fernando del Paso convierte en una serie de transformaciones en los objetos, entre ellas:

—«Cortar una esperanza con el filo de un guante, leer un golpe de dados, o ponernos un par de platos nuevos y caminar por las estufas, rumbo a las letanías del sol, con la sospecha verde de no regresar».....

—«La alfombra era un paisaje por dos o tres horas y luego recuperaba su identidad».

—«El reloj de pared se transformó en un cometa inmóvil»

—«El cajón de la cómoda estaba lleno de Coca-Colas de seda con encajes de jarbe»;

—«Abríamos el horno y nos encontrábamos con el camión de Estefanía a medio cocinar, sazonado con hojas de perejil y polvos de nylon».....

⁴ Fernando del Paso: *Ibid*, p. 142.

⁵ Fernando del Paso: *Ibid*, p. 171 y ssg.

Transformación en las que Fernando del Paso argumenta, dialécticamente, su teoría sobre la comunicación. En primer lugar, si la palabra/signo pierde su convencional correspondencia con el objeto/idea, sus posibilidades expresivas, («esta queriendo decir y diciendo de hecho mil cosas distintas»), originan el caos, y las consecuencias inmediatas para los amantes son, según el autor: «una profunda infelicidad», la incomunicación, y, textualmente, «el estúpido juego de palabras de «el amor está nublado y quiero hacer el día contigo». Pero existe, en segundo lugar, la posibilidad contraria, su antítesis: «que cuando una persona dice mil cosas distintas, está queriendo decir, y dice una sólo cosa», cuya inevitable consecuencia, en el contexto erótico de la novela, es un diálogo entre los amantes que transforma cualquier respuesta lógica a la pregunta formulada, en un reiterado e incongruente «*te quiero*», lo que provoca, a su vez, una nueva incomunicación entre ellos. Por lo tanto, la única forma de comunicarse entre ellos es, paradójicamente, el silencio y los gestos. Comunicación gestual que suscita su correspondiente antítesis. el poliglótismo, y que Fernando del Paso resuelve en esta humorística síntesis:

—«Un día la besé en francés. Ella se limitó a bostezar en sueco. Yo la odié un poco en inglés y le hice un ademán obsceno en italiano. Ella fue al baño y dio un portazo en ruso. Cuando salió, yo le guiñé un ojo en chino y ella me sacó la lengua en sánscrito. Acabamos haciendo el amor en esperanto»⁶.

El desenlace de este episodio acontece cuando los amantes rompen el silencio y comienzan a ordenar sus «monemas y fonemas y signos hasta formar palabras, frases y pensamientos», cuando aprenden a convivir con los objetos, aceptando su intrínseca *cosidad* y su principio óptico, («seres animados y necesarios en la medida en que una vez que habían existido no podían no haber existido nunca»), y cuando Fernando del Paso, como prueba de la relación cortés y amistosa entre aquellos y éstos afirma:

—«Invitamos a las tazas a tomar el té con pastas inglesas, a las copas las invitamos a beber un Châteauneuf du Pape.....y en cierta ocasión —*que te pintaré de plata y azul*—, invitamos a cenar a la vajilla completa: platos hondos, salsera y sopera, tazas y tacitas, incluyendo a unos primos lejanos que llegaron de Delft»⁷.

Aparente absurdo que reclama de nuevo la complicidad del lector: la ciudad holandesa de Delft es conocida, entre otros atractivos turísticos, por su típica cerámica azul, y aquí la referencia es directa; pero, la citada «ocasión» *pintada de plata y azul*, alude, indirectamente: a) al pintor de origen americano Whistler que formó parte del grupo Impresionista; b) a su obra «Armonía en azul y plata, Courbet en Trouville» del museo de Boston; c) a la influencia general del arte Japonés en el movi-

⁶ Fernando del Paso: *Ibid.*, p. 174.

⁷ Fernando del Paso: *Ibid.*, p. 175.

miento Impresionista, y d) a la particular afición de Whistler a coleccionar porcelana azul y blanca, reflejada en el título de uno de sus cuadros, expuesto en el Salón de 1865: «Princesa del País de Porcelana». Las raíces del absurdo son, algunas veces, la más estricta realidad.

Las inusuales y hasta bromistas relaciones de los amantes con los objetos tienen, no obstante, su otro lado trágico en el episodio que relata la muerte del espejo y, simbólicamente, la muerte de sus recuerdos, de todas las imágenes familiares en él reflejadas, y este doble aspecto es simétrico a la ya aludida tragicomedia ubicada en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo; pero el tema que nos ocupa es el humor surrealista y este humor, después de agotar todos sus recursos en los objetos, se ejercita en sus cualidades y atributos, es decir, en los adjetivos. El procedimiento normal es idéntico al episodio anterior: *Palinuro/Narrador* cuenta una historia dividida en diferentes tiempos (implícitas secuencias de la narración) que, con evidente unidad temática, enlaza con los viajes siderales de los amantes desde su cuarto, pero cuyos efectos de ingravidez repercuten ahora en «todas las cosas que pertenecían a las cosas». Y así, en la primera secuencia, Del Paso plantea *la rebeldía y desaparición* de los adjetivos enumerando todo lo que a su juicio va a dejar de existir. Y en este otro universo sin adjetivos desaparecen tanto los lógicos e incluso tópicos («zapatos anchos», «viajes largos», «café caliente», «libros interesantes», «fresas baratas», «selvas intrincadas», «muertes injustas», «corbatas rojas», «ojos azules», «manos tibias», «frases tontas», «amor inmenso»), como los metafóricos, en su más amplio sentido: «cometas salvajes», «banderas matutinas», «navidades imperiales», «capullos calvos», «veletas asombradas», «ciudades crueles», y «los campanarios de San Andrés de los Campos, los grises y bellos y altos y solitarios campanarios viejos, esbeltos, luminosos y tristes»⁸. Un Universo, en fin en el que las cosas, los amantes, el tiempo y Dios, se rigen únicamente por su esencialidad.

La segunda secuencia está destinada, argumentalmente, a *la búsqueda de los adjetivos*, y en ella el autor recurre a todo lo que por asociación o fáciles evocaciones contribuya a encontrarlos. Para «lo bello» y «lo enorme», su propuesta son los monumentos, bosques y volcanes de México. «Lo perdido» e «inesperado» se busca en los cajones. EL recurso para «lo insólito» y «lo misterioso» son los magos prestidigitadores y las extravagancias del personaje *Walter*. «Lo obsceno» y «lo anónimo» se invocan desde las inexcusables llamadas telefónicas anónimas, de igual forma que «lo verde y los fresco» se espera encontrar en las verduras del mercado, y «lo falso», en una cita equivocada.

En la tercera secuencia, *su aparición*, Estefanía encuentra el primer adjetivo que, muy significativamente, resulta ser «absurdo». Y este hallazgo, («todo es absurdo»), arrastra consigo toda una proliferación adjetival: «terrible», «espantoso» y «pavoroso», en primer lugar, y «formidable», «fantástico», «increíble» y «reprochable» después.

⁸ Fernando del Paso: *Ibid.*, p. 503 y ssg.

La historia, aparentemente, llega a su punto final entre metáforas, tópicos y el expreso reconocimiento de su carácter lúdico e infantil. Sin embargo, Fernando del Paso alarga la narración con una cuarta secuencia presidida, en su primera fase, por la idea de que *todo vuelva a ser lo que siempre había sido*, por ello, la respuesta a simples pretextos, (una ventana abierta, el despertar de los amantes, sus recuerdos), es una serie de adjetivos o formas adjetivales que se corresponden lógicamente con ellos: «frio», «lluvioso». «inhóspito», «helados». «ateridos». «húmedos», «cansados», «soñolientos»..... En su segunda fase, por el contrario, predomina el absurdo porque los amantes descubren que los adjetivos, al recuperar su gravedad, caen de nuevo sobre las cosas pero de forma equivocada y en consecuencia, los sueños de *Palinuro/Narrador* son ahora «sueños puntiagudos, sueños rojos, sueños ácidos»; el pan está «verde» y el cuchillo «esférico». Es el comienzo de su tragedia, *la versatilidad de los adjetivos*, que les obliga a «levantar un inventario de todos y cada uno de los objetos....para averiguar cuál es el que tienen el adjetivo correcto, cuál el equivocado, cuál un adjetivo de más y cuál, por último, se ha quedado sin adjetivo». Tema que el autor desglosa enumerando lo equívoco:

— «En la tina de baño, sobrenadaban lo mugroso y lo superfluo.
En la alacena se había metido lo despoblado, y lo inútil había invadido los libros.
Bajo las alfombras, se escondían lo oriental y lo evidente.
En mi novela había caído lo hiperbólico y lo vacío».

Recogiendo luego los adjetivos sueltos para situarlos adecuadamente:

— «Lo glorioso lo usamos un día de primavera.
Lo aristocrático lo echamos en el bote de la basura junto con una relación de nuestros bosques genealógicos.....
.....Lo casuístico, lo alotrópico y otros adjetivos muy difíciles...los refundimos en el Diccionario de la Real Academia con el propósito de no usarlos jamás»⁹

Y cuando todo aparece en orden, incluidos los fracasos sobre el cuadro de Monet, «que había perdido lo bello», y el juego de damas chinas, «que perdió lo divertido». Fernando del Paso prolonga el tema con los adjetivos *inmenso*, *desconocido* y *azul*, sin saber qué hacer en la narración con ellos: «nada en nuestro cuarto, era inmenso. Nada tampoco nos era desconocido y todo lo que tenía que ser azul, lo era, incluido el cuaderno de tapas azules de Adán Buenosayres», —cuaderno clave en la novela homónima de Leopoldo Marechal—. Busca posibles soluciones: «Estefanía hizo el amor con un desconocido, tuvimos semanas azules, dábamos suspiros inmensos. Durante otro tiempo escribí un libro inmenso, comimos manzanas desconocidas, vivimos en un universo azul. Y duran-

⁹ Fernando del Paso: *Ibid*, p. 508.

te otro tiempo cenamos en un restaurante desconocido, comimos un platicillo azul, pagamos una cuenta inmensa». Y pone un primer final a la historia, luego desmentido, abriendo la ventana y dejando que los últimos adjetivos «se fueran hacia el cielo azul, inmenso y desconocido».

El definitivo final de la narración, quinta secuencia, es *su crítica*, y, en un alarde de virtuosismo, empleando una serie de adjetivos contradictorios, Fernando del Paso la enjuicia desde su extensión hasta su contenido, desde la perspectiva autocrítica del narrador a la del oyente-lector, representado en el clan familiar de *Palinuro*. Con estas consideraciones, la gama de posibilidades críticas apuntadas en este episodio son:

«Una historia corta.....«larga», aunque no «interminable», (con palmaria alusión a la conocida obra de Michel Ende).

-«verdadera», «falsa»
-«imposible», «tonta», «aburrida»
-«ingeniosa y divertida»
-«linda»
-«incomprensible»
-«embolismática»
-«alambicada y confusa»¹⁰.

Cualquier lector-oyente puede ratificarla o completarla con otros calificativos. No importa: *Palinuro/Narrador* y *Estefanía* se sienten felices por el simple hecho de «saber que (su) historia, de todos modos, siempre sería algo para alguien y no simplemente una historia *sin adjetivo en la vida*. Lo cual, aparte del juego de palabras, es cierto: el autor ha utilizado 140 formas adjetivales en su narración, con las únicas repeticiones de «caliente», «azul» y «lluviosos».

El análisis de estas estructuras narrativas clásicas, (planteamiento, nudo y desenlace), y el reiterado recurso estilístico de la enumeración empleado en ellas, típico en la novelística de Fernando del Paso, y que tiene su precedente no menos clásico en Rabelais, confirman las tesis expuestas al principio: el humor es una componente de la estética surrealista, pero adquiere un matiz de «surrealidad» cuando su talante y su clímax se logra mediante la concurrencia de los otros componentes de la estética surrealista, lo absurdo, lo incognuente, lo fantástico-maravilloso y lo onírico, tal como se ha subrayado en los episodios seleccionados. Y este específico humor surrealista de *Palinuro de México* es consecuencia inevitable de la enorme influencia que ejerce el Surrealismo en toda la novela, tan ostensible como la de Rabelais y Sterne, y por los mismos motivos: citas, técnicas surrealistas (el juego de preguntas y respuestas aplicado al método Olenforf del capítulo 10), la versión *delpasiana* de la citadísima frase de Lautreamont, («había tenido ocasión de asistir al encuentro casual *del paraguas* del primo Walter con *la máquina de coser* de Estefanía sobre *la mesa de operaciones* de *Palinuro*»), asumidad y repetida por Breton para definir la belleza surrealista con el contraste emo-

¹⁰ Fernando del Paso: *Ibid*, p. 510.

cional, fortuito e ilógico de los objetos (la convulsión psíquica), y, sobre todo, por el expreso reconocimiento de Fernando del Paso a este movimiento:

— «Nadie aprende nunca lo que es mamá o el color verde hasta que no se aprende la palabra *mamá* y la palabra *verde*. La literatura comienza —al menos la clase de literatura que a mí me interesa— cuando decidimos *mamá verde*»¹¹.

Y, finalmente, es también un humor sutil conseguido con tantos, variados y constantes guiños e indicios propuestos al lector, que lo transforman en una actitud vital, en la única posibilidad que le queda al hombre para contrarrestar la angustia y el vacío de su existencia. En este sentido, el humor de Fernando del Paso hace imperecederos los versos de Rabelais: «*Mieux est de ris que de larmes escrire,/pour ce que rire est le propre de l'home*», (prólogo de *Gargantúa*), y corrobora la opinión de Sterne: «cada vez que alguien sonríe —mucho más, cuando ríe— contribuye en algo a ese fragmento de la vida que disfrutamos cada uno de nosotros», (dedicatoria de *Tristram Shandy*). Absténganse, por lo tanto, de leer *Palinuro de México* todos aquellos que no tengan sentido del humor o que no sepan reír.

M^a AMPARO IBAÑEZ MOLTO
VALENCIA

¹¹ Fernando del Paso: *Ibid*, p. 595-96