

Palinuro sobre una mesa de disección (el cuerpo y sus representaciones)

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM
Universidad de Guadalajara

RESUMEN: En este trabajo realizamos un estudio sobre algunas representaciones simbólicas del cuerpo humano en la novela *Palinuro de México*, de Fernando del Paso. Nos interesa mostrar en detalle ciertos procedimientos barrocos y surrealistas que permiten a Del Paso tratar al cuerpo humano como una entidad metafórica incesantemente abierta, reticulada y escrutada. Este hecho genera una serie de tensiones muy complejas entre el cuerpo vivo, con sus contextos de vitalidad, y el cuerpo transformado en cadáver, asociado al mundo escatológico en perpetua descomposición. Para llevar a cabo la construcción de este edificio estilístico y conceptual, Del Paso realiza numerosos y puntillosos procedimientos de micro observación y disección. De manera que a partir de la ciencia médica, el cuerpo humano es visto como punto neurálgico donde convergen perspectivas de la historia, la religión, las artes y la filosofía.

ABSTRACT: In this work we realize a study upon some of the symbolic representations of the human body in the novel *Palinuro de México*, by Fernando del Paso. We are interested in showing in detail certain baroque and surrealist procedures which allow Del Paso to treat the human body as a metaphorical entity which is incessantly open, reticulated, and scrutinized. This fact creates a series of very complex tensions between the living body, with its context of vitality, and the body transformed into cadaver, associated with the eschatological world in perpetual decomposition. In order to achieve the construction of this stylistic and conceptual edifice, Del Paso realizes numerous, pointed procedures of micro observation and dissection. Taking a cue from medical science, the human body is seen as a neurological point where perspectives of history, religion, art and philosophy all converge.

PALABRAS CLAVE: Fernando del Paso, *Palinuro de México*, medicina y literatura, cuerpo humano, representaciones simbólicas.

KEY WORDS: Fernando del Paso, *Palinuro de México*, medicine and literature, body human, symbolic representations.

TEORÍA Y REPULSIÓN

Bajo el signo de la desmesura, el cuerpo humano con sus múltiples e intrincadas representaciones es uno de los grandes temas en *Palinuro de*

México, segunda novela de Fernando del Paso. Tal y como ocurre con el enorme caudal de materiales literarios que a cada instante ingresan a la novela, el cuerpo humano también es tratado a través de artificios hiperbólicos, delirantes, oníricos y polifónicos. El punto de partida es la ciencia médica, aunque, como veremos más adelante, en muchos momentos la medicina funciona más bien como un vertedero pantagruélico, por donde ingresan, casi siempre en estampida o como evacuaciones rectales, otras disciplinas tan diversas como arquitectura, pintura, cine, poesía, numismática, historia y psicología.

A nosotros nos interesa mostrar algunas variantes de representación simbólica del cuerpo humano, como fuente de conocimiento y metáfora de la existencia. Veremos que, mediante una técnica definida por Marco Antonio Montes de Oca como “prurito exhaustivo” (42), prácticamente cualquier parte, cualquier territorio del cuerpo humano puede ser motivo para el surgimiento espontáneo de nuevos enjambres conceptuales y metafóricos. El cuerpo como representación simbólica del ser humano en su totalidad; objeto estético; representación arquetípica de belleza y fealdad; instrumento de placeres y deseos; receptáculo de inmundicia, fragmentado y metaforizado; territorio de mitos y pulsiones; en fin, objeto sexual, entidad sagrada, o bien, universo escatológico.

Algunos analistas han tocado de manera tangencial el tema de la multiplicidad simbólica del cuerpo humano en *Palinuro de México*. Francisco González Crussí (2008) destaca la estrecha relación que a lo largo de la novela se establece entre el cuerpo humano y su estudio por la medicina. De ahí deriva una reflexión acuciosa y conflictiva: el cuerpo humano, desde sus primeros atisbos a la vida hasta el día de su muerte, pasa sus días vigilado, auscultado y finalmente trastocado por una red sumamente incisiva de medicamentos y tratamientos profilácticos. “Nacemos y morimos en un hospital, en medio de monitores, catéteres y tanques de oxígeno”.¹ Por otro lado, Marco Antonio Montes de

¹ Michel Foucault ha estudiado, en ocasiones directamente, otras, de manera tangencial, el problema, no siempre visible, del sometimiento del cuerpo humano a las reglas de la ciencia médica. Una de sus contribuciones ha sido mostrar cómo es que la medicina ha ejercido una relación de poder desequilibrado y en no pocas ocasiones vertical, entre médico y paciente. Para ello se ha valido de dos dominios fundamentales: el dominio pedagógico y el dominio hospitalario. En el dominio pedagógico se ha establecido toda una red conceptual y metodológica, donde es posible nombrar, discernir, clasificar y reticular toda una mirada de enfermedades y enfermos. Además, a través del dominio pedagógico se difunden e implantan ideas respecto a lo que debe ser sano,

Oca (42) observa cómo, a través de una prolífica serie de variantes anatómicas, Del Paso disecciona exhaustivamente el cuerpo, a fin de hacernos reflexionar sobre la inagotable pugna que se lleva a cabo entre nuestro cuerpo, como ser unitario, y toda esa divisibilidad infinita de órganos, tejidos, filamentos y células, que tanto nos constituyen, manteniéndonos vivos, como son capaces de destruirnos.² A Fernando del Paso le inquieta la interacción conflictiva entre teoría y práctica médica. Esta disociación se plantea desde el primer capítulo como uno de los temas centrales que atañen a la representación simbólica del cuerpo humano. Una cosa será el estudio teórico de una autopsia y otra muy distinta la observación directa que implica poner a prueba por lo menos el sentido de la vista y el olfato. Tal dicotomía se abre como una horqueta siempre tensa, casi a punto de romperse bajo presión del asco y sus múltiples variantes escatológicas, entendidas en sentido clínico. En el primer capítulo titulado “La gran ilusión”, la joven y bella prima Estefanía expresa vivamente sus deseos de ser doctora, a pesar de la insoportable sensación de asco y náusea que le provocan las proezas de médicos famosos, contadas por el tío Esteban, con sus minuciosas descripciones de cadáveres y vísceras.

Y tampoco, comiendo o no, se le podía hablar de saliva, materias fecales o líquidos cefalorraquídeos, sin que le dieran náuseas. Esto comenzó a suceder desde que el tío Esteban contó la historia de cómo se pelaban los huesos, y en vista de que ocurrió varias veces el tío Esteban, resignado, le dijo que ya no volvería a hablar de medicina —ni de nada que se le pareciera delante de ella—. Y Estefanía lloró y le preguntó al tío Esteban por qué la castigaba, que ella quería ser doctora y que cuando fuera grande ya no sentiría asco (Del Paso: 22-23).

saludable, normal, patológico, etc. De manera complementaria, en los dominios hospitalarios se abren y se institucionalizan espacios para que se puedan ejercer con extrema y puntillosa singularidad las prácticas y, con ello, los mecanismos de regulación, control y monitoreo del cuerpo humano. En esos vastos y enormes territorios institucionales, los enfermos son tratados a partir de una división tajante entre los que saben y los que no saben, entre los que tienen en su poder fórmulas, métodos, tratamientos y aquellos que padecen.

² Un ejemplo irónico de esta paradoja lo encontramos en el siguiente pasaje: “si uno se bebiera de sopetón los cuarenta y tantos litros de agua que contiene el cuerpo —dijo uno de los discípulos de Palinuro—, uno por supuesto se caería redondo de un ataque de hidropesía fulminante” (165).

En el capítulo 5, “El Ojo Universal”, Fernando del Paso amplifica este conflicto perceptivo que se desencadena cuando surge un gran diferencial entre las idealizaciones propias del cuerpo humano, estudiado teóricamente, y toda esa maraña de contingencias visuales y olfativas que burbujan ante la presencia real de un cuerpo enfermo, mutilado o en proceso de descomposición. En este capítulo encontramos al joven Palinuro ataviado de sueños y fantasías anatómicas. Precisamente, uno de sus sueños consistía en observar por primera vez un cuerpo humano sobre la mesa de disecciones. En su mar de órficas ensoñaciones, Palinuro trataba de mantener viva la asimilación romántica de la belleza en la muerte. Para ello evoca a Torcuato Tasso, a François Villon y a Edgar Allan Poe, quien, a decir del narrador, tenía “la convicción de que la muerte de una mujer hermosa es el asunto más poético del mundo” (89). Sin embargo, la idealización sublimada pronto desciende hasta la visceralidad más profunda, cuando Palinuro, recién salido de la preparatoria, asiste a una serie de conferencias invitado por el primo Walter. Ahí observa en una proyección a color, la extirpación de un riñón. “Esta fue la primera vez que Palinuro salvó la distancia que hay entre la lámina de un libro y la realidad” (90). A través de este suceso Del Paso muestra el proceso por el cual el conocimiento teórico referente al cuerpo humano va siendo rasgado, penetrado y finalmente devorado por las contingencias estrictamente clínicas de la práctica médica. Dicho en otros términos, la ensoñación romántica es superpuesta con extrema virulencia por el asco y sus pungentes terrores: “En el momento en que el cirujano cortó la hoja fibrosa del peritoneo visceral y enseguida la cápsula renal, Palinuro sintió que un escalofrío le recorría todo el cuerpo, la vista se le nubló y supo que iba a desmayarse” (90).

Esta relación conflictiva entre el conocimiento teórico de la medicina y la observación directa de las prácticas médicas se desarrolla y se diversifica mediante la puesta en escena de constantes y profusas representaciones de cuerpos humanos diseccionados y expuestos al escrutinio del tabú y de la moral pública. De este modo, el lector se transforma en un observador permanente de cirugías, a través de las cuales se le revela un fenómeno dual: por una parte el cuerpo humano como objeto de culto estético, incluidas sus mitificaciones eróticas y, por otra, ese mismo cuerpo humano transformado en recinto cerrado de glándulas, vísceras, huesos y nervios, los cuales, a su vez son representados en muchos momentos de la novela como entidades constitutivas del horror, la

repulsión, el asco y los olores mefíticos, propios de la muerte.³ En este sentido, Georges Bataille, Andrés de Luna y Alain Corbin, entre otros estudiosos de nociones como tabú, miedo, terror y náusea, ligadas a las representaciones del cuerpo humano, coinciden en que durante siglos se deposita en el cadáver un conjunto amplio y heteromorfo de imposiciones sociales, hasta formar un ámbito común de representaciones sociales ligadas con la descomposición, la porquería y la sexualidad escatológica, es decir, con aquello que *no debe ser visto*. En principio, no se trata de ámbitos objetivos, sino de terrenos fronterizos que pueden variar diametralmente en función de los contextos. En efecto, es bien sabido que la náusea ante un cadáver o sus descripciones textuales varía según las personas, el lugar, los medios, el estado de ánimo, la cercanía afectiva, etcétera, y, sin embargo, como intuye Bataille el asco ancestral está ahí, “nos afecta hasta el punto de hacernos desfallecer, y cuyo contagio ha llegado a nosotros *desde los primeros hombres*” (62).

Ahora bien, Fernando del Paso no confina las nociones de asco y terror exclusivamente al ámbito de cadáveres diseccionados por la ciencia médica. Fiel a sus métodos hiperbólicos, propios del barroco, lanza la cuerda escatológica del mundo visceral hasta el otro extremo del simbolismo telúrico y violentado, lo que se puede ver durante la manipulación de un cadáver. Ese otro extremo es el mundo del arte, donde los cuerpos humanos representados por artistas tan famosos como Miguel Ángel, Botticelli o Van Eyck de pronto son apartados de la tradición estética y racionalista para ser transformados en alegorías cadavéricas. Hay un momento de la novela en que vemos a Palinuro fastidiado por la repetición exhaustiva de nombres propios de órganos, lóbulos y filamentos del cuerpo humano. Entonces decide él mismo transformarse en un cirujano transgresor. Alegóricamente monta su propio gabinete quirúrgico y se entrega a la tarea de dibujar sobre láminas anatómicas, una serie

³ Esta paradójica condición del cuerpo humano ha llamado la atención de grandes artistas plásticos. Uno de ellos es, sin duda, el famoso modelador italiano Clemente Susini (1754-1814). En una de sus figuras representativas, titulada “Figura de mujer reclinada”, vemos el cuerpo de una mujer joven con las vísceras del vientre sobreexpuestas al aire; sin embargo, tanto la expresión vivaz del rostro, como de las manos y, en general, la pose de Venus a la manera clásica, no remiten de inmediato a la visión de un cadáver. En todo caso se trata de un cuerpo que simbólicamente representa los límites entre la sensualización artística y el mundo de la visceralidad clínica. La paradoja se acentúa más porque en un solo cuerpo se hace visible la vitalidad de la belleza y el descenso tumultuoso conferido a la idea de la muerte.

imaginaria de vísceras, nervios y huesos. Por ejemplo, bajo los umbrales cutáneos de la *Salomé* de Gustave Moreau o de *El Niño Jesús* de Petrus Christus: “todos mostraban en alguna parte de su cuerpo la falla o el boquerón donde la piel se abría al mundo de las vísceras” (125). Incluso en el *David* de Miguel Ángel, Palinuro dibujó “una horrible abertura que dejaba ver los vasos coronarios, el diafragma, la aorta descendente y el corazón mundificado por el amor a Betsabé” (125). Toda esta puntillosa alteración de obras de arte también se desliza, en la novela, hacia los terrenos de lo perturbador, de lo inquietante, de aquello que puede ser moralmente reprochable a la luz del escrutinio moral. En el imaginario colectivo subyace la idea de que alterar un cadáver, lo mismo que una obra de arte, son actos profanatorios, ya que se trata de cuerpos abiertos sin defensa.⁴ La visión de un cadáver ha sido históricamente



⁴ Cabe señalar que, durante siglos, en ciudades como Londres o París, la disección de cadáveres era considerada un delito, por lo que en muchas ocasiones se realizaban disecciones de manera clandestina. Aún en el siglo XVIII las disecciones públicas tenían resabios de actos ignominiosos, por ello estaban reservadas a cuerpos de ladrones y delincuentes comunes. Una alegoría ejemplar, en este sentido, la constituye el grabado número cuatro de William Hogart, titulado “La recompensa de crueldad” (1751). En este grabado se ve el cuerpo del delincuente ficticio Tom Nero, en medio de una sala de disección. Toda la “anatomización” que se le practica a Nero es un castigo por sus malos actos en vida. El grabado muestra aún los restos de la cuerda atada al cuello, señal de la horca, utilizada para ejecutarlo. Un hombre extrae el ojo derecho con un cuchillo, tal y como se supone que hizo Nero con un caballo. Su corazón está siendo devorado por un perro, tal vez a manera de venganza alegórica por las torturas que el mismo Nero hace a un perro en el grabado número uno, titulado “La crueldad”. Hacia el extremo inferior vemos a un hombre que mete las vísceras del ladrón en un cubo de madera, para desperdiciarlos. Uno de los médicos, colocado al centro del grabado, hunde su brazo izquierdo bajo la coraza del tórax, haciendo más visible la actitud profanatoria. En general, el ambiente de los médicos es de reproche, escarnio y señalamiento. Se trata de un cadáver

perturbadora, debido, entre otras razones, a que se nos muestra en toda su crudeza la interrupción del flujo vital. El cadáver aturde porque ya no se piensa en él en términos de restitución, sino de descomposición. De ahí las premuras por colocarlo bajo tierra, a fin de no presenciar y exponerse a los peligros mágicos del “contagio” que suele relacionarse con la descomposición de un cadáver.

Pero si la visión directa de un cadáver diseccionado resulta perturbadora, algo semejante ocurre con la transformación simbólica de un cuerpo representado por un artista universal. Cuando Palinuro hace que la *Mona Lisa* de Da Vinci muestre al mundo los dientes y la lengua así como la arteria coronaria superior (127), entonces ocurre un proceso doble de metamorfosis —estética y semiótica—. Por una parte se altera el peso de una tradición estética respecto a la imagen que todos conocemos de la *Mona Lisa*, por otra, esa mirada bajo la piel del famoso cuadro puede verse como un intento de corporización heurística; un deseo de resignificar la percepción visual de orden estético para llevarla a otra dimensión receptiva. Es como si Palinuro dijera “aquí había una obra de arte, ahora hay un cuerpo humano y también otra obra de arte”. De paso, podríamos ver en este hecho singular una lección básica de teoría semiótica: la alteración de un signo genera signos nuevos. Al abrir huecos y mostrar órganos imaginarios en obras de arte, Palinuro rompe y al mismo tiempo da vida a un nuevo juego de apariencias. Incluso asume que entre los grandes artistas del Renacimiento, “el arte no se limitaba a la reproducción de la apariencia sensible del mundo corpóreo, sino que precisamente descubrían lo que estaba más allá de las apariencias [...] el mismo Leonardo hizo más de 600 preparaciones de las cuales se burló Ruskin diciendo que pertenecían a ‘la ciencia del sepulcro’” (127). Tal vez el momento más álgido, a nivel descriptivo, en el que se colocan a un mismo nivel lo estético y lo escatológico, lo encontramos en la disección simbólica que Palinuro hace de *La Venus* de Sandro Botticelli.

destripado en escarmiento. Incluso, en el famoso cuadro de Rembrandt, titulado “Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp” (1632), el cuerpo del cadáver diseccionado es el de un ejecutado. Se trata del criminal Aris Kindt de 41 años, quien fue ahorcado ese mismo día por robo a mano armada. El anatomista Tulp era el diseccionador oficial de la ciudad. Para lo que pretendemos mostrar, relativo al sentido profanatorio de un cuerpo en disección en *Palinuro*, es significativo el hecho de que Tulp permitía sólo una disección pública al año y ésta tenía que ser forzosamente la de un criminal ejecutado.

La Venus de Sandro Botticelli, con el vientre abierto como si hubiera sido cortado con el filo de una conchanácar, mostraba el repliegue peritoneal con cenefas y arborescencias de grasa amarilla a las que se prendían las aguamalas y las algas, y una parte del intestino ciego que le colgaba hacia fuera, erizado de escamas de sirenas y trociscos de madrepora, enrojecido por el sol, exacerbado por la sal de mar, picoteado por las gaviotas y los fulmares (125).

En este dibujo-disección, el contraste se acentúa con especial virulencia debido, entre otras razones, a que durante siglos *El nacimiento de Venus* ha sido considerado como un símbolo neoplatónico de armonía, unidad, belleza y pudor, cargado de alusiones hacia el bautismo y el renacimiento cristiano (Solsona: 4). Pero además, a nivel textual, es notable la manera en que Del Paso revierte el sentido canónico de algunos símbolos como la concha y el mar. Mientras que en el cuadro de Botticelli tenemos una concha mitificada como símbolo de feminidad con resonancias eróticas, en *Palinuro* esa concha hace las veces de un escarpelo improvisado que al abrir la piel inmediatamente transforma a la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad en un símbolo opuesto; en un objeto *de carne*, pero no carne viva, sino en un cadáver inmundado que, lejos de recibir atenciones y servicios funerarios, ha sido abandonado a la orilla de la playa con las vísceras expuestas en plena descomposición, bajo el acecho del sol, las gaviotas y pájaros fulmares. Si en el cuadro de Botticelli el mar es representado como un remanso apacible a la entrada del río Arno, en *Palinuro* ese mar no está concebido como un paisaje apacible, sino como un medio sumamente favorable a los procesos de descomposición. En este sentido, Del Paso ha colocado una pequeña serie de marcadores que refuerzan el sentido de degradación biológica: aguamalas, algas, sal, calor, humedad, gaviotas, fulmares, etc. Podríamos decir que, a nivel estético, estamos ante una serie de procedimientos carnavalescos (Bajtín 1988) que se llevan a cabo mediante una estética naturalista, de manera que los planos simbólicos se trastocan y se revierten hasta tocarse por los extremos. Así, los dibujos de Palinuro transforman la belleza sublimada en imágenes de muerte, pero no en una muerte que sólo conduce hacia el descenso físico, hacia la extinción abyecta, se trata de una muerte que nos permite inferir, en todo su despliegue, ese vasto caudal de grutas ocultas, causes degradantes y virulentos, por donde debe pasar un cuerpo antes de transformarse en vida re-

novada y, sobre todo, en fuente de conocimiento nuevo. No olvidemos que Palinuro es un obsesivo aprendiz de medicina, al cual le interesa mostrar para aprender. Bajo esta premisa descubre, por ejemplo, que ante un dibujo de Tintoretto o Rembrandt, bastaba hacer una abertura, una ojiva anatómica “para imaginarse el resto” y con ello obtener nuevos conocimientos del mundo corpóreo sensible (Del Paso: 126).

A manera de resumen, tenemos que uno de los grandes temas planteados por Fernando del Paso en *Palinuro* consiste en la compleja red de asociaciones y disociaciones, siempre presentes entre el estudio teórico del cuerpo humano y la observación directa de las prácticas médicas. Desde nuestro punto de vista, el autor disecciona una de las grandes paradojas de la existencia humana: el cuerpo mitificado, metáfora de vida e inteligencia, es también un sistema que potencialmente se enferma, se degrada, se descompone hasta llegar al apaciguamiento final de la muerte. Del Paso nos muestra que todo este complejo trayecto de pugnas vitales también está habitado por los ámbitos del asco, heredados desde hace siglos, mediante conjuntos muy amplios de enseñanzas perturbadoras que se vinculan a sentimientos de repulsión y obscenidad, pero que finalmente constituyen los movimientos pródigos de la vida.

FRAGMENTACIÓN Y MICRO OBSERVACIÓN

La disección de un cuerpo humano en *Palinuro* se nos plantea como un laberinto ontológico. Hemos visto cómo, en primera instancia, la disciplina médica hace las veces de instrumental teórico y práctico al servicio del escrutinio, la observación y, finalmente, del conocimiento del cuerpo mismo. Sin embargo, al mismo tiempo, Del Paso amplifica el espectro, o mejor dicho, los alcances invisibles de la ciencia médica y hace que el cuerpo humano caiga al interior de un torbellino perceptivo. Cada elemento del contexto en que es colocado un cadáver para su disección se nos revela como un potencial dispositivo de alteración sensitiva. Pero igual que sucedió al piloto de Eneas, Palinuro debe hacer una larga travesía antes de exorcizar sus propios terrores. Debe confrontar sus conocimientos teóricos de medicina con toda suerte de sutiles y puntillosas contingencias que ponen a prueba los sentidos. Tales contingencias, como la turbación y la náusea ante la disección de un cadá-

ver, forman parte de tabúes milenarios directamente vinculados con el mundo de lo prohibido y la transgresión.

Ahora bien, junto al desgarramiento hay siempre un impulso positivo (Bajtín 1988). En *Palinuro*, las vías del exceso, del humor, la sátira y lo grotesco no conducen simplemente a las rutas morales de lo que *debe ocultarse a los sentidos*. Hay una gran cantidad de escenas en las que el miasma, la sangre y otros aspectos pungentes forman parte de un conjunto perceptivo que da salida a ciertos impulsos positivos de la ciencia y la creación estética. Uno de esos impulsos consiste en tratar de responder al enigma de nuestra constitución como seres humanos. Cuando el primo Walter le explica a Palinuro que “nuestro cerebro, al igual que nuestro cuerpo, no es otra cosa que un pequeño agregado de órganos: uno sirve para oler, otro para defecar, otro para sentir hambre o recordar un poema...” (160) asistimos a un proceso figurativo de múltiples disecciones al interior de una disección mayor. Abrir, fragmentar, observar, son sinónimos de conocimiento. Sin embargo, en la novela se trata de un conocimiento que inmediatamente se transforma en materia lúdica e irónica. Por ejemplo, cuando el primo Walter explica a Palinuro que al diseccionar un cerebro no será posible encontrar “adentro una nariz minúscula, unos ojos en miniatura o un estómago de juguete” se trata, a nuestro entender, de un recurso hiperbólico que bajo el disfraz de lo obvio permite ironizar con algunas teorías localizacionistas del cerebro y, por extensión, con el saber institucionalizado.⁵ De este modo se nos invita a colocarnos en el plano de las percepciones alternas respecto a la constitución del cuerpo humano. En otro fragmento encontramos al primo Walter describiendo minuciosamente la disección de un cerebro que hace un profesor en la Escuela de Medicina. Podríamos decir que a nivel narrativo se trata de una lección de anatomía. Sin embargo, el objetivo real, la contracción del vértice hacia el punto donde el narrador desea colocar las miradas, no está en la descripción del método quirúrgico; ante todo, interesa mostrar, con todo su despliegue de crudeza,

⁵ Pensemos en el físico austriaco Franz Joseph Gall (1758-1828), quien fue uno de los pioneros en el desarrollo de la noción de funciones diferenciadas que se localizan en diferentes partes del cerebro. Su teoría conocida como frenología se encuentra sintetizada en la obra *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*. Gall proponía que en el cerebro se encuentran localizados 37 órganos, cada uno de ellos encargado de activar, controlar e inhibir facultades mentales y morales específicas.

un hecho complejo y paradójico al mismo tiempo: el cerebro, capaz de regular y controlar prácticamente todas las funciones de nuestro cuerpo, incluidas nuestras funciones cognitivas, sensoriales y emotivas, finalmente es un objeto que puede tomarse “con una sola mano” (163). Esta clase de obviedades son fundamentales en la novela, ya que permiten expandir las rejillas de observación, a fin de propiciar ciertas condiciones para que los planos perceptivos del lector se amplifiquen hasta la saciedad. El efecto es fantástico, ya que las sobresignificaciones parecen burbujear incesantemente. Además, con ello, Del Paso consigue destilar nuevos matices, nuevas resonancias, nuevos cromatismos superpuestos al plano lineal de la significación. Un ejemplo de este recurso estilístico y simbólico lo encontramos en el siguiente pasaje, donde el narrador explica lo que no se podrá encontrar al interior de un cerebro rebanado en dieciséis partes:

Y claro, dentro del cerebro nadie, nunca, se había encontrado la Cuádruple Raíz del Principio de Razón Suficiente de Schopenhauer o la Hipótesis del Carbono Asimétrico de Van't Hoff y Le Bel, o simplemente como en el caso del segundo muchacho, las tablas de multiplicar y el alfabeto —o el llamado a la huelga y al relajo, si efectivamente se trataba de un estudiante vociferador— y las cartas de la novia: nada de eso estaba ni en ninguna ni en todas las dieciséis partes del cerebro... (163).

Nótese cómo en esta irónica explicación subyace de fondo una metáfora de orden ontológico, según los principios propuestos por Lakoff y Johnson (63). Se trata de la metáfora recipiente.⁶ A través de ella el cerebro es representado como continente o receptáculo de ideas, pensamientos, sueños, pasiones, etcétera. Pero estas entidades abstractas son tratadas como si fueran objetos físicos susceptibles de ser separados,

⁶ Para Lakoff y Johnson las metáforas recipiente dan salida a la necesidad que tenemos de proyectar nuestra propia orientación dentro-fuera, respecto a otras entidades abstractas que no están limitadas por superficies plenamente reconocibles. Esto quiere decir que incluso donde no hay fronteras físicas que se puedan reconocer, será probable que se impongan límites a manera de territorios demarcados: “Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo fuera de nosotros. Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies. Así pues, los consideramos también recipientes con un interior y un exterior” (67).

clasificados y limitados por superficies concretas. De hecho, uno de los procedimientos comunes en *Palinuro* consiste precisamente en tratar fenómenos abstractos (amor, sexo, odio, nostalgia, etc.) como si fueran entidades concretas, a fin de manipularlas a su antojo. Así, la metáfora ontológica del cerebro como continente del pensamiento es literalizada (Corral Peña 1999). Los pensamientos y las ideas son transformados en toda clase de objetos, muchas veces yuxtapuestos mediante combinaciones aleatorias a manera de *collages*. Este procedimiento hace que los puntos de observación se dispersen y que no haya un sólo fin concurrente. A diferencia de una disección real, en *Palinuro* los cuerpos no se abren para completar un sentido o dar respuesta a un solo enigma. Cuando ya creemos que va a cerrarse el círculo de una respuesta, inmediatamente surgen nuevos encadenamientos libres, que nos permiten focalizar nuestra atención hacia nuevas anécdotas que revelan aspectos sorprendentes de la historia médica. Así, cuando todo parece indicar que el narrador ahondará en sus explicaciones sobre las técnicas de disección cerebral, de pronto sobreviene un pequeño corte metafórico. Walter descubre que el cerebro “podía rebanarse exactamente en la misma forma en que se rebana un jamón o un queso Emmental” (163). Y de ahí, de ese corte discursivo, se encadena el flujo narrativo hacia una serie de anécdotas que bien podrían incluirse en un compendio de curiosidades históricas relativas a la historia del conocimiento anatómico, como por ejemplo la confusión de Sorano de Efeso (II a. C.) al llamar testículos a los ovarios, o también otra confusión de Alcmeón de Crotona (VI a. C.) quien aseguraba que las cabras respiraban por las orejas. Aquí las estrategias de coherencia periférica son fundamentales. Dentro del caos aparente, nos parece que hay una gran condensación de componentes semánticos y simbólicos que se superponen para un fin común, como ocurre, por ejemplo, en el pasaje relativo a la disección del cerebro de un cadáver. Podemos decir que el cúmulo de anécdotas, símiles e hipérboles disgregadas también propician nuestra reflexión filosófica y científica en torno a la esencia del ser humano. Es como si al interior del pasaje gravitaran preguntas del tipo ¿qué es en esencia el ser humano?, ¿cómo se materializan sus pensamientos, sus ideales, sus sueños?, ¿en dónde se localizan?

Ahora bien, ante preguntas como las que acabamos de sugerir, Del Paso no intenta ofrecer respuestas determinantes, prefiere en todo caso colocar esos enigmas en otro orden de ideas a fin de mostrar, con ironía,

cómo es que las cosas son mucho más complejas de lo que parecen, pues a cada pregunta sobre la esencia del ser humano se abren incesantes posibilidades de orden poético, filosófico, histórico, etcétera. En *Palinuro*, la metáfora continente que encierra un presupuesto del tipo “La esencia de pensamientos, sentimientos y sueños del ser humano está en el cerebro” inmediatamente es disgregada y escenificada en sentido literal, de manera que se generan nuevas e incesantes preguntas. Veamos los siguientes pasajes:

Ni Galeno, ni Albucasis, ni Avenzoar, ni Esculapio, ni el primer médico de los dioses cuando por primera vez tuvieron en sus manos el cerebro de un hombre muerto, habían encontrado nada en él [...] y luego de que alguien hizo la observación de que las dieciséis rebanadas de cerebro formarían puestas una tras otra una banda de casi dos metros de largo [...] o en otras palabras después de que el muchacho y con él todo lo que había sido: su memoria, sus recuerdos y sus vivencias y con él su infancia y sus amigos comenzaron a desparramarse por el mundo, a repartirse en frascos y en botes de basura, en cajas de petri, en tubos de cultivo, en cristales y preparaciones microscópicas, en láminas y en transparencias, en vertederos y escusados, Palinuro y sus amigos decidieron ir a tomar unos tragos a La Española (163-164).

En esta muestra podemos reconocer otra paradoja de orden simbólico, muy recurrente a lo largo de la novela: la esencia del ser humano no se hace presente a través de la unión de sus partes, sino a través de la fragmentación hasta el límite mismo de su irreconocibilidad. Queremos decir que, en cierto sentido, el cadáver anónimo que está sobre la plancha de disección empieza a recuperar parte de su humanidad perdida a partir del momento en que sus sueños, deseos y pensamientos, “comenzaron a desparramarse por el mundo, a repartirse en frascos y en botes de basura, en cajas de Petri, en tubos de cultivo, en cristales y preparaciones microscópicas”. Al contrario de lo que ocurre en las visiones pornográficas, donde los cuerpos son fragmentados visualmente para eliminar todo secreto, aquí el cuerpo adquiere significados nuevos y aumenta sus secretos en la medida en que la fragmentación se vuelve más acuciosa. Sin embargo, en nuestra opinión, las técnicas pornográficas de activación de signos en detalle no son del todo ajenas a las disecciones de cuerpos en *Palinuro*. Aquí también, y de manera constante, se activan signos que otorgan al espectador el poder de observar aquello

que en términos generales no suele verse. En la última muestra, el uso del verbo *desparramar* actúa como un indicio que activa nuevos ejes de acción visual. De un plano general pasamos a una especie de *close-ups* que nos llevan a la sobresignificación de ese signo mayor llamado cerebro. El hecho fantástico se produce porque la fragmentación del cerebro en pedazos, que van a dar a frascos, botes de basura y cajas de Petri, no está concebida como un simple acto de fragmentación y desecho, sino como la irrupción en escena de una representación distinta de la esencia del ser humano. A nivel estético, la propuesta resulta por demás innovadora.

Mientras que en las visiones pornográficas la obscenidad pronto quema y consume sus objetos de atención (Puppo 1998), en *Palinuro*, lejos de consumirse, surgen nuevos objetos. Las dimensiones de lo real son abolidas gracias a un efecto de *zoom* que inmediatamente rebasa los límites anatómicos para colocarse en los linderos de la imaginación. En este sentido, podemos decir que las disecciones en *Palinuro* también forman parte de una estética erótica de vanguardia, ya que el cuerpo humano constantemente es desarticulado en elementos parciales que pueden ser recombinados libremente a voluntad del narrador, como puede verse en la siguiente muestra tomada de las innumerables descripciones que *Palinuro* hace de su prima Estefanía. En esta ocasión *Palinuro* describe sus defectos anatómicos: “Y tenía una oreja más perfumada, una mano más cariñosa, un brazo más ingrato y un clítoris más dulce” (73). Podemos notar el manejo aleatorio, libre y selectivo de diferentes partes del cuerpo femenino, cuyas visiones parciales se montan con un escenario argumental específico. En este caso se trata de la especificidad del deseo.

Para concluir, señalaremos que en las disecciones corporales de *Palinuro* el sentido emerge, en buena medida, gracias a las discontinuidades que actúan como suturas que cosen y descosen piezas diferentes, de manera que toda posesión corporal unitaria desaparece para dar lugar a nuevos conjuntos de interpretaciones intersubjetivas. Por ello, una de las funciones básicas en las técnicas de diseccionamiento simbólico en *Palinuro* consiste en la reestructuración. Cada cuerpo descompuesto, reducido a números variables de unidades escrutables es reconstruido, a través de artificios retóricos y efectos fetichistas, tal y como observamos en el último ejemplo, donde las partes del cuerpo que se nombran no son simples unidades funcionales. Es decir, algunos miembros de

Estefanía son separados de su cuerpo y transformados en nuevos objetos fetiche. Una oreja no es un dispositivo que sirve para captar sonidos. Ahora se ha transformado en “una oreja perfumada”, es decir, en un objeto sensualizado. Una mano es mucho más que un instrumento prensil; es “una mano cariñosa”, etcétera. Vemos cómo, a través de la fragmentación y micro observación, Del Paso logra desnaturalizar el cuerpo a fin de observarlo, interrogarlo y en suma dotarlo de nuevas y desconcertantes representaciones discursivas. El cuerpo, en la medida en que va siendo interrogado, también se preserva, guarda sus secretos. He aquí una dualidad constante en *Palinuro*: invariablemente cada parte del cuerpo es susceptible de ser puesta en discurso. Desde un cabello de la ceja izquierda de Estefanía, hasta el páncreas de Palinuro, cada parte del cuerpo puede adquirir voz propia y hablar, preguntar, quejarse o incluso delirar. Lo importante, desde nuestro punto de vista es que ninguna parte del cuerpo humano es sometida de antemano al mutismo. De ahí que, simultáneamente, el cuerpo humano funcione en *Palinuro* como una máquina parlante y como una suma de dispositivos que forman un conjunto mayor de enigmas inquietantes. En *Palinuro* el cuerpo es ocultado y puesto en relieve como un eterno secreto.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- BAJTIN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- CORBIN, ALAIN. *El perfume o el miasma: el olfato y lo imaginario social, siglos XVIII y XIX* (1982). México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CORRAL PEÑA, ELIZABETH. *Recuerdos verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Veracruzano de Cultura, 1999.
- DEL PASO, FERNANDO. *Palinuro de México*. México: Diana, 1990.
- DE LUNA, ANDRÉS. *Erótica*. México: Tusquets Editores, 2003.
- FOUCAULT, MICHEL. *El nacimiento de la clínica (una arqueología de la mirada médica)*. México: Siglo XXI, 2001.
- GALL, FRANZ JOSEPH AND JOHANN GASPARD SPURZHEIM. *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*, 4 vols. y atlas. Paris: Schoell, 1810 a 1819.

- GONZÁLEZ CRUSÍ, FRANCISCO. "Palinuro de México, o la desmesura" en *Hoja por hoja (suplemento de libros)*, 11. 38. México. Versión electrónica en: <http://www.hojaporhoja.com.mx/articulo.php?identificador=6615&numero=128> (noviembre 2008).
- LAKOFF, GEORGE y JOHNSON, MARK. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO. "Palinuro de México, de Fernando del Paso" en *Vuelta*, 40.4. México (marzo 1980): 42-44.
- PUPPO, FLAVIA (comp.). *Una introducción a los géneros del sexo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1998.
- SOLSONA QUILIS, HÉCTOR. "'Nacimiento de Venus', de Sandro Botticelli como apostasía. Metamorfosis de la 'Anunciación de Fra Angélico'" en *Revista A Parte Rei*, 63 (enero 2009). Versión electrónica en: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/solsona61.pdf.

FECHA DE RECEPCIÓN: 02 de marzo de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN: 13 de abril de 2009