

01086
28
Leje

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

RECEIVED
EL 27 DE
MAYO DE 1994

JOSE TRIGO: EL NACIMIENTO DISCURSIVO DE
FERNANDO DEL PASO

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS (LITERATURA MEXICANA)
PRESENTA
MIGUEL GUADALUPE RODRIGUEZ LOZANO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.



1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Resumen de la tesis "José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso", de Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano.

Han pasado veintiocho años desde la primera edición de José Trigo y, a pesar del prestigio y reconocimiento de su autor, considero que de la producción novelística de Fernando Del Paso es la obra más olvidada en el ámbito cultural. Ese desdén, producido en parte por la complejidad de José Trigo, ha hecho que los lectores de Del Paso se interesen más por sus dos novelas restantes, olvidando que ya en José Trigo se encuentran elementos que serán constantes en esas dos obras. Lo histórico, la inventiva (el juego) del lenguaje, la construcción formal, la antiolemnidad, por citar sólo algunos elementos, se concentran ya en la primera novela. En este sentido, para elaborar el presente estudio, parto de la idea de que existe una poética propuesta en la narrativa de este autor, que se inicia en José Trigo, y que sólo analizando este primer texto se podrá en estudios posteriores globalizar mejor la poética de Del Paso. Mi lectura del texto intenta descubrir esos elementos que expresan la visión del mundo, tomando en cuenta que ésta tiene mucho que ver con la posición de Del Paso frente al hacer literario. En mi análisis no utilizo un solo modelo teórico. A lo largo del estudio voy especificando los conceptos que me han ayudado a la comprensión del texto. Mi investigación no pretende ser fija y cerrada; por el contrario, explicativa e interpretativa de un proceso discursivo.

Thesis: "José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del paso" (Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano).

Summary:

The thesis is a rigorous study of the Fernando del Pasos's first novel (José Trigo, 1966). The investigation is organized in six chapters, a final commentary and bibliography. The first chapter is a good revision of the criticism published between 1966 and 1991.

The following chapters are an internal analysis of the novel: composition, text's organization, narrators, voices and implied author. A chapter studies the space (rural space and urban space).

Other chapter studies too the history (railroad movement and the "Cristiada"). There is a commentary on any aspects of the popular culture.

The last chapter establishes the Fernando del Paso's poetics. There is analysis of language and other important aspects of José Trigo. A final commentary synthesizes the principals points of thesis.

The thesis discovers these elements that express the "visión del mundo" of Fernando del Paso. In fact, when reader understands José Trigo, can to know better the followings novels: Palinuro de México and Noticias del imperio.

Finally, the bibliography is properly organized and reflects the present time of this study, where the author occupies several theorist models: Wayne C. Booth, Mijaíl Bajtín, etc.

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. <u>José Trigo</u> y la crítica literaria.....	8
1. Los inicios de la crítica.....	10
2. La crítica entre 1966 y 1972.....	13
3. La aparición de la crítica extranjera.....	17
4. La crítica entre 1972 y 1981.....	19
5. La crítica entre 1981 y 1991.....	24
CAPÍTULO II. La composición.....	30
1. La organización.....	32
2. Los capítulos.....	38
CAPÍTULO III. El juego de los narradores.....	52
1. Yo y Buenaventura.....	53
2. Los otros.....	58
3. El autor implícito.....	63
CAPÍTULO IV. El espacio.....	69
1. La organización espacial.....	70
2. El espacio rural	
2.1. El plano.....	73
2.2. Lo abierto/lo cerrado.....	76
2.3. Lo alto/lo bajo.....	80
3. El espacio urbano	
3.1. El plano.....	81

3.2. Lo abierto/lo cerrado.....	83
CAPÍTULO V. Entre la historia y la cultura popular.....	90
1. De la historia.....	96
1.1. El movimiento ferrocarrilero.....	98
1.2. La Cristiada.....	100
2. De la cultura popular.....	103
CAPÍTULO VI. <u>José Trigo</u> : hacia una poética.....	116
1. El lenguaje.....	119
1.1. Su conformación.....	121
2. El proceso de creación.....	128
3. La palabra mágica ("El puente").....	136
4. La praxis: sembrar/germinar.....	141
5. Entre el sueño y la realidad	144
COMENTARIO FINAL.....	149
BIBLIOGRAFÍA.....	152
1. Textos de Fernando del Paso.....	152
2. Textos sobre <u>José Trigo</u>	152
3. Textos sobre historia, cultura y literatura en México y Latinoamérica.....	157
4. Textos teóricos.....	161
5. Otros textos.....	166
ANEXO I. Bibliografía cronológica sobre <u>José Trigo</u>	169
ANEXO II. Planos de <u>José Trigo</u>	175

A mis maestros

César Rodríguez Chicharro y
José Amezcua Gómez

In memoriam

En la lengua, pues, servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística, según la describió Kierkegaard cuando definió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra incluso interior, dirigido contra la generalidad, la gregaridad, la moralidad del lenguaje; o también por el amén nietzscheano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua, a eso que Deleuze llama su manto reactivo. Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura (Roland Barthes, El placer del texto).

No, el escritor no es una especie de médico ante un cuerpo vivo, porque no tiene nada que curarle a la escritura. Ni un cirujano, que es el que interviene cuando la medicina falla. Ni un forense, porque el escritor es el demiurgo, el que crea y da vida a ese cuerpo siempre vivo que es la novela -y vivas están todas, hasta las malas y las peores-. En cambio, muchos críticos y estudiantes y maestros de literatura, asumen, quisieran asumir una actitud de forenses ante las obras literarias (Fernando del Paso).

INTRODUCCIÓN

En el ámbito narrativo, la crítica ha considerado que la novela mexicana moderna -por la técnica utilizada y el contenido- aparece, tomando en cuenta la fecha de publicación de las obras, a fines de los años cuarenta, con Al filo del agua (1947) de Agustín Yáñez:

En comparación con las novelas de la Revolución que estaban firmemente tramadas, Al filo del agua representa un esfuerzo literario más ambicioso. Depende de técnicas novelísticas modernas para crear el clima emotivo de su pueblo que, en términos físicos, es su ambientación y, en términos humanos, su protagonista colectivo.¹

Al filo del agua se convierte en un texto fundamental del proceso narrativo en México. Este proceso continúa y es acrecentado en los años cincuenta, con los escritores Juan Rulfo (Pedro Páramo, 1955) y Carlos Fuentes (Los días enmascarados, 1954), que son el antecedente más inmediato de lo que se producirá en los años sesenta; período en el que se publica la obra aquí estudiada, José Trigo (1966), la primera novela de Fernando del Paso.

En Rulfo y Fuentes "hay una voluntad de trabajar con la forma, de romper con lo directamente testimonial."² Rulfo dio un viraje a la visión idealista del campesino, "fue Rulfo el novelista que

¹Joseph Sommers, "Génesis de la tormenta: Agustín Yáñez", en Helmy F. Giacomani, ed., Homenaje a Agustín Yáñez. Variaciones interpretativas en torno a su obra, p. 66.

²Sara Sefchovich, México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana, p. 160.

logró... desbucolizarlo por completo, y darlo entero, concreto, en su mutismo fatal, con sus atmósferas envenenadas y opresivas, en su violencia y su desesperanza."³ Fuentes, por su parte, además de adentrarse plenamente al ambiente urbano de clase media, originó una nueva imagen del escritor latinoamericano:

Carlos Fuentes le aportó a la novela mexicana... la presencia de un escritor culto, atrevido, original, con una enorme capacidad de trabajo, con una disciplina y un talento prosístico rara vez conocido en nuestro país; con él la novela dejó de ser la artesanía burda y provinciana que se hace ahí de cualquier manera.⁴

Antes de 1966, el desarrollo de la novela mexicana había sido bastante fructífero. Desde Mariano Azuela (pasando por Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, José Revueltas, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José Agustín, Salvador Elizondo, entre muchos otros), la narrativa mexicana se caracterizó por su diversidad temática y formal.

Ya en plena década de los años sesenta, la literatura mexicana entraría en lo que se ha llamado -bien o mal- el "boom latinoamericano". En México, el año de 1962 sería el punto de partida de esa década, que se caracterizó por el dinamismo de las diferentes obras publicadas en ese momento y una década después.⁵

³José Joaquín Blanco, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", Nexos, núm. 56, 1982, p. 25.

⁴Ibidem, p. 30.

⁵Angel Rama propone el año de 1964 como fecha de inicio del fenómeno "boom", y como fin 1972. Cada país, en realidad, presenta sus propias características, por lo cual considero que las fechas pueden variar; ese es el caso de México. Vid. Angel

La literatura mexicana en esos años compete con otras literaturas del resto del mundo. El nivel alcanzado por los escritores rebasa las fronteras de América Latina. El regionalismo queda atrás y la literatura se universaliza.⁶

En ese impulso literario se inicia el escritor Fernando del Paso, quien nació en México en 1935 y se dio a conocer en las letras mexicanas en 1958, con un poemario titulado Sonetos de lo diario; sin embargo, no fue éste el libro que le permitió al autor entrar de manera definitiva en la historia literaria de este siglo. Ocho años después, Del Paso ingresa al campo literario de la narrativa con la obra José Trigo, con la cual obtiene el Premio Xavier Villaurrutia en 1967.⁷

Rama, "El 'Boom' en perspectiva", en David Viñas et al., Más allá del boom: literatura y mercado, pp. 51-110; y A. Rama, La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980, pp. 235-293.

⁶De las novelas publicadas en México en los años sesenta y primera mitad de los setenta, pueden nombrarse, entre otras, La muerte de Artemio Cruz (Carlos Fuentes, 1962), Oficio de Tinieblas (Rosario Castellanos, 1962), La feria (Juan José Arreola, 1963), Los recuerdos del porvenir (Elena Garro, 1963), Los albañiles (Vicente Leñero, 1964), Los errores (José Revueltas, 1964), Los relámpagos de agosto (Jorge Ibarquengoitia, 1964), Farabeuf (Salvador Elizondo, 1965), Gazapo (Gustavo Sáinz, 1965), De perfil (José Agustín, 1966), Zona sagrada (Carlos Fuentes, 1966), Morirás lejos (José Emilio Pacheco, 1967), Pasto verde (Parménides García Saldaña, 1968), Hasta no verte Jesús mío (Elena Poniatowska, 1969), Después de todo (José Ceballos Maldonado, 1969), Ensayo general (Gerardo de la Torres, 1970), Cadáver lleno de mundo (Jorge Aguilar Mora, 1971), Chin chin el teporocho (Armando Ramírez, 1972), El tañido de una flauta (Sergio Pitol, 1972), Se está haciendo tarde (final en laguna) (José Agustín, 1973), De ausencia (María Luisa Mendoza, 1974), Terra nostra (Carlos Fuentes, 1975).

⁷Fernando del Paso fue becario del Centro Mexicano de Escritores durante 1964-1965. Obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim en 1970 y 1981. A partir de 1970 radicó en Londres, Inglaterra, donde trabajó para la British Broadcasting Corporation (BBC); en esa ciudad presentó una exposición de sus pinturas en 1973, en el Instituto de Artes Contemporáneas, pues la otra actividad de Fernando del Paso es la pintura. Otras exposiciones importantes son la de la Galería Juana Mordó (Madrid, España, 1980), el Centro Cultural Mexicano (San Antonio, Texas, 1982) y la Maison de l'Amérique Latine (Paris, Francia, 1989). En 1986, Del Paso fue agregado cultural en Francia, y posteriormente cónsul en ese país. En la actualidad radica en Guadalajara, Jalisco.

El resto de la producción literaria de nuestro autor está conformado por dos novelas: Palinuro de México, publicada primero en Madrid en 1977, y después en México en 1980; y Noticias del Imperio (1987). Con la primera, Del Paso ganó el

Han pasado así veintiocho años desde la primera edición de José Trigo, y con todo, a pesar del prestigio y reconocimiento de su autor, considero que de la producción novelística de Del Paso es la obra más olvidada en el ámbito cultural. Ese desdén, producido en parte por la complejidad de José Trigo, ha hecho que los lectores de Del Paso se interesen más por Palinuro de México o por la tan exitosa Noticias del Imperio, olvidando que ya en José Trigo se encuentran elementos que serán constantes en las siguientes dos obras. Lo histórico, la inventiva (el juego) del lenguaje, la construcción formal, la antisolemnidad, por citar sólo algunos elementos, se concentran ya en la primera novela de Del Paso.

En ese sentido, para elaborar el presente estudio, parto de la idea de que existe una poética propuesta en la narrativa de este autor, que se inicia en José Trigo, y que sólo analizando este primer texto se podrá en estudios posteriores globalizar mejor la poética de Del Paso.

Mi lectura del texto intenta descubrir esos elementos que expresan la visión del mundo, tomando en cuenta que ésta tiene mucho que ver con la posición de Del Paso frente al hacer literario. Todo ello está encaminado a que mi análisis e interpretación sirvan como base para futuros estudios de la narrativa de este autor, puesto que, siguiendo a Umberto Eco:

"Premio Novela de México" (1976), el "Premio Rómulo Gallegos" (1982) y el "Premio a la mejor novela extranjera editada en Francia" (1985-1986); con la segunda, se fortaleció como un escritor de primera línea. Además tiene publicado un libro para niños, De la A a la Z por un poeta (1988). En 1991, se le concedió en México el "Premio Nacional de Literatura". Para otros aspectos biográficos de Del Paso, vid. Oscar Mata, Un océano de narraciones. Fernando del Paso, pp. 11-20; y "Fernando del Paso, una semblanza", en Revista A, núm. 10, pp. 165-168.

Cada interpretación de la obra, llenando con significados nuevos la forma vacía y abierta del mensaje original... da origen a nuevos mensajes significados, los cuales entran y enriquecen nuestros códigos y nuestros sistemas ideológicos, reestructurándolos, y preparando a los lectores futuros para una nueva situación interpretativa.⁸

Para mi análisis de José Trigo no utilizo un solo modelo teórico. A lo largo de este estudio voy especificando los conceptos que me han ayudado a la comprensión del texto. Mi investigación no pretende ser fija y cerrada; por el contrario, explicativa e interpretativa del proceso discursivo planteado por Del Paso.⁹ Por ello, con su eclecticismo, este estudio está pensado en términos de lo que considero importante para hacer mejor mi aproximación a la novela. Esto con el fin de revelar la visión del mundo y su relación con una propuesta poética que se acerca a lo que se

⁸Umberto Eco, La estructura ausente. Introducción a la semiótica, p. 208. Considero interpretación como la búsqueda del sentido global, tal como lo propone Roland Barthes: "interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho." (S/Z, p. 3).

⁹Cabe aclarar aquí a lo que me refiero con el término discursivo, o más específicamente, con el concepto "discurso", pues el título de este trabajo tiene que ver con él. Es claro, sin embargo, a partir de lo que he expuesto hasta este momento, que el título "José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso", alude, en la palabra "nacimiento", a la génesis, al principio de un proceso.

Ahora bien, el concepto discurso o discursivo no tiene una definición única, pues cada autor le ha dado su propia definición (Vid. bibliografía final: Teun A. Van Dijk, César González, Cesare Segre, Gérard Genette, Emile Benveniste, entre otros); no obstante, siguiendo a Benveniste, para mí el discurso "es lenguaje puesto en acción" ("De la subjetividad en el lenguaje", en Problemas de lingüística general I, p. 179); de otra manera, coincido que "todo aquello que ha producido un texto... lo que suscita... se articula en un objeto integrado cuyo momento material lo denominamos 'discurso'" (Noé Jitrik, "Discursividad, discurso, análisis", en El balcón barroco, pp. 148-149); mientras que lo discursivo es el ingreso de "una significación" dentro del proceso del discurso (Ibidem, p. 154).

considera una obra abierta, pero que no olvida el aspecto social.¹⁰

El capítulo inicial aborda el aspecto de la crítica literaria en torno a José Trigo. Si bien existen numerosas notas sobre la primera novela de Del Paso, algunas de las cuales son sugerentes, una lectura cronológica y cuidadosa nos lleva a descubrir que la crítica ha sido repetitiva, lo que justifica la necesidad de un verdadero estudio acerca de José Trigo; en el segundo capítulo hago una descripción preliminar de la composición de la obra, a fin de que sirva al lector como referencia.

En los cuatro capítulos restantes hago un análisis interpretativo específico. En el capítulo tres mi aproximación se dirige a reconocer a los narradores; trato de situar la función que cumple el autor implícito y empiezo a delinear la visión del mundo. Continúo en el capítulo cuatro con el análisis del espacio, que está relacionado íntimamente con los personajes, y que contiene una fuerte marca social.

Considero el capítulo cinco parte fundamental del estudio, pues en él analizo la relación entre cultura popular y discurso, que permite configurar más ampliamente la visión del mundo. En el último capítulo, en el que convergen varios de los puntos que se han ido registrando a lo largo del análisis de la novela, estudio la propuesta poética del autor.

Así, mi análisis interpretativo de José Trigo permitirá

¹⁰Asumo obra abierta en la dirección que propone Umberto Eco. Una obra que sin perder su especificidad, tiene que ver mucho con el intérprete: "el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir" (Obra abierta, p. 67).

conformar el proyecto literario, y la visión del mundo que establece Fernando del Paso.

CAPÍTULO I

JOSÉ TRIGO Y LA CRÍTICA LITERARIA

Los comentarios y opiniones en torno a un libro siempre pueden funcionar como exponentes de percepción, para tener una idea de la aceptación o rechazo de una obra determinada en el ámbito cultural. Para el estudioso, lo dicho sobre un libro puede ser punto de partida y de diálogo entre él, los otros lectores y el texto. El investigador "piensa por su cuenta y trata de formarse una opinión fundamentada pero propia, y para ello se auxilia con los elementos que le brinda la crítica."¹

Conocer la crítica literaria que se hizo alrededor de José Trigo, va a permitir el conocimiento de la recepción de esta obra por parte de los críticos del momento; el paso de un punto de vista a otro, de la fetichización a la objetivación, de la intuición a la explicación.

Puesto que fue la primera novela de Del Paso, José Trigo, a diferencia de las otras dos novelas (Palinuro de México y Noticias del Imperio), fue la menos percibida por la crítica y en todo caso, la más censurada. Existen varias explicaciones al respecto que iré comentando a lo largo de este capítulo. No se trata únicamente de atacar o rechazar lo dicho por los críticos, sino contrastar y poner en evidencia los mecanismos negativos a los que se vio

¹Mario Benedetti, "¿Qué hacemos con la crítica?", en El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970, p. 33.

sometida la novela de Del Paso en un principio. Se trata, en primera y última instancia, de dialogar con la crítica.

La crítica literaria no ha sido el fuerte de los estudiosos, salvo excepciones, de la literatura mexicana, pues éstos han caído en la traducción y no en la perífrasis -para recordar a Roland Barthes-. Es decir, la "crítica" en México no se concibe como "ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra";² más bien, el discurso de la crítica ha operado como encubridor sentimental, utilizando un discurso literario para explicar otro discurso literario. Tal vez a varios de los textos a que hago referencia en este capítulo se les pueda negar su valor de "crítica", pero corroboran o niegan lo que he afirmado.

Dentro del término "crítica literaria", de un modo arbitrario, estoy considerando aquellos textos dirigidos a un lector, con fines explicativos y de apreciación, que ofrecen una visión más o menos clara del texto al que se hace referencia, en este caso José Trigo. Por tanto, me refiero a reseñas, artículos, ensayos, trabajos académicos, dentro de un mismo término, y en momentos, hasta a entrevistas, aparecidos desde el momento de publicación de José Trigo, es decir, 1966, hasta el año 1991. Todo, a su vez, dentro de la "recepción reproductiva" -categoría utilizada en la Teoría de la recepción-, que engloba, precisamente, a "la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más,

²Roland Barthes, Crítica y verdad, p. 58.

que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria".³ En este capítulo, pues, me interesa analizar cómo el lector virtual ha recibido a lo largo de los años la primera novela de Del Paso.⁴

1. LOS INICIOS DE LA CRÍTICA.

La crítica del momento (la mayoría reseñas y notas breves) se sintió defraudada frente a José Trigo, pues se había hecho una imagen equivocada y prejuiciosa de la novela, ya que antes de su aparición había tenido como avales de calidad a Juan Rulfo y Juan José Arreola, y una publicidad originada por la nueva editorial Siglo XXI, donde Del Paso inauguraría la colección de literatura.⁵

Tanto los comentarios como la publicidad influyeron en las opiniones posteriores a la aparición total de la novela; pero además intervino también la publicación de un fragmento de José

³María Moog-Grünwald, "Investigación de las influencias y de la recepción", en Dietrich Rall (comp.), En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, p. 255.

⁴Utilizo el concepto de "lector virtual" tal y como lo proponen Roland Bourneuf y Réal Ouellet (La novela, p. 89), quienes a su vez lo toman de Gerald Prince ("Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, núm. 14, 1973), como aquel lector "capaz de leer la novela", que se compromete con la creación -siguiendo su proceso de producción-, y participa en su interpretación, a diferencia del "lector ficticio", que aparece nombrado en la obra, y el "lector ideal" que es el deseado por el autor.

El concepto de "lector virtual" se acerca al de "lector implícito" desarrollado por Wolfgang Iser, aunque éste le adjudica otras funciones diferentes a la categoría que yo propongo: "el lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo" (El acto de leer. Teoría del efecto estético p. 64); no es mi intención, entonces, emplear la metodología de Iser para el análisis de la obra literaria, sino, por lo menos en este capítulo, esclarecer la posición de un tipo de lector frente a una obra; de ahí que me sea más útil el concepto de "lector virtual". Vid. también, Umberto Eco, "El lector modelo", en Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, pp. 73-95.

⁵Vid. Blanca Haro, "Fernando del Paso, primogénito del Siglo XXI", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excelsior, octubre de 1966, p. 6.

Trigo (correspondiente a la parte de "La Cristiada" -El Oeste-) y una entrevista hecha a Del Paso por Juan Carvajal, que tendría enormes consecuencias por lo dicho en ella meses antes de salir a la venta el libro (septiembre de 1966).⁶ Tanto los avales como la entrevista dieron pie al síndrome de la espera. Así, como anota José Agustín: "el libro más esperado de 1966 fue José Trigo, de Fernando del Paso. Desde varios años antes se comentaba que Del Paso escribía una novela excepcional, una especie de 'Ulises mexicano'."⁷

En realidad, el primer texto de crítica literaria importante es la entrevista de Juan Carvajal. Mucho de lo que dijo Fernando del Paso en ella fue retomado después por la crítica literaria, consciente o inconscientemente, de manera casi textual o indirecta.

Entre las ideas sustanciales que repite la crítica, dichas por Del Paso en la entrevista, están: a) José Trigo no es precisamente una novela; b) hay relación entre la mitología azteca y los personajes de la novela; c) José Trigo es un libro donde la preocupación es el lenguaje; d) es un libro de experimento; y e) en José Trigo aparecen distintos estilos.⁸

Del Paso dio pistas que tomaron muy en serio varios críticos respecto a la obra, aunque no se puede negar que existen aspectos

⁶La entrevista y el fragmento de la novela aparecieron en el mismo suplemento (vid. infra), en junio de 1966.

⁷José Agustín, Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970, p. 241.

⁸Vid. Juan Carvajal, "José Trigo, de Fernando del Paso", en "La Cultura en México", supl. de Siempre!, núm. 225, 1966, pp. I-VI.

que efectivamente son relevantes; sin embargo, a pesar de eso, algunos ensayistas no escaparon al lugar común, al afirmar que la novela sólo era un experimento fallido: "Creo que José Trigo es una novela cuyo estilo ha nacido muerto, no tanto por falta de gestación sino por exceso."⁹ Claro que Del Paso dio cabida a esos juicios; él mismo afirmaba: "un afán desmedido por la experimentación, me llevó a escribir cada capítulo en un estilo distinto."¹⁰

Precisamente, el estilo de José Trigo fue lo que más desconcertó a los críticos con más experiencia. Lo expuesto por José Luis Martínez, por ejemplo, demuestra cierta inquietud: "Resta pues como escollo sobre la calidad artística de este libro singular su desigual, su incierta eficacia novelesca y su confusión estilística."¹¹

Si bien la entrevista de Carvajal posibilitó el desarrollo de los temas tratados por la crítica en torno a José Trigo, también dio pie al ataque directo contra el autor y su obra por parte de quienes consideraron un atrevimiento las declaraciones selectivas de Del Paso. Cronológicamente, poco después de la entrevista, Emmanuel Carballo afirmó:

Leí las declaraciones de Fernando del Paso y el fragmento de su novela José Trigo. Las declaraciones son tan reveladoras como pedantes. El pedazo de novela me

⁹Huberto Batis, "José Trigo", en "El Herald Cultural", supl. de El Herald de México, núm. 53, 1966, p. 14.

¹⁰J. Carvajal, op. cit., p. II. Subrayado mío.

¹¹José Luis Martínez, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en Revista de la Universidad de México, núm. 8, 1968, p. 8.

produjo tal decepción que será casi imposible que la lectura completa de la novela me cure de la tristeza que sentí al ver cómo un escritor que se dice preocupado por el lenguaje, no sepa usarlo y menos apropiarse plenamente de él.¹²

Al darles tanta importancia a las declaraciones de Del Paso, la crítica cometió un error de principio metodológico, pues olvidó que hay diferencias entre el autor Fernando del Paso (la persona) y el narrador o narradores que participan en la historia de la novela, que son, de un modo u otro, los productores del discurso narrativo. Puede haber influencia del autor por sus declaraciones, pero eso no es determinante en el análisis de la novela; la cuestión es que a veces, y aquí ocurrió así, los críticos toman en serio lo dicho por el autor y se pierde de vista el interior de la obra.

2. LA CRÍTICA ENTRE 1966 Y 1972.

Gran parte de la crítica literaria, siempre con excepciones, que se comentarán líneas abajo, por lo menos de 1966 a 1972,¹³ se aferró a la negación de un texto que sobrepasaba los límites

¹²Emmanuel Carballo, "Del 13 al 19 de junio. Diario público de Emmanuel Carballo", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excélsior, junio de 1966, p. 3. Por cierto, meses después, Fausto Castillo aludió de manera indirecta, defendiendo la obra de Del Paso, a lo dicho por Carballo, ya que éste estaba bien integrado a la mafia literaria de ese entonces (Cf. Luis Guillermo Piazza, La mafia). Castillo dijo: [José Trigo tendrá] "una resonancia extraordinaria, pese a mafias, capillitas y rencores mal intencionados" ("La magia de las palabras", en "El Gallo Ilustrado", supl. de El Día, núm. 226, 1966, p. 4). Subrayado mío.

¹³Tomo como límite el año de 1972 porque es cuando aparece el primer texto crítico -entiéndase aquí académico-, más o menos ambicioso, en torno a la primera novela de Del Paso. Me refiero al ensayo de Nora Dottori, "José Trigo: el terror a la historia", en Jorge Lafforgue (comp.), Nueva novela latinoamericana I, pp. 262-299. Respecto a lo publicado entre 1966 y 1972 sobre José Trigo, cf. la Bibliografía cronológica que viene en el anexo I.

establecidos por autores anteriores y que exigía (exige aún) lectores de mucha voluntad y precisos en la lectura de textos de suma complejidad, como resultaba ser la obra de Del Paso. En este sentido, la crítica en esos años se caracterizó por su fragilidad y desánimo frente a José Trigo.¹⁴ Quizás lo que causó tal actitud fue la selectividad con la cual el mismo Del Paso eligió a sus posibles lectores, su lector ideal:

¿puedo comunicarlo? Sí, posiblemente a pocas personas, pero son las únicas que me interesan... sólo puedo decirte que su lectura requeriría de un verdadero esfuerzo por parte del lector, y me refiero al lector culto, avisado, para que pueda penetrar en él y gozar de su belleza... de lo que yo creo que es su belleza... Y, aun aquéllos a quienes pienso que el libro sí les produciría un placer estético auténtico, tendrán que poner mucha voluntad de su parte para leerlo.¹⁵

¹⁴ José Trigo se enfrentó al mismo síndrome de rechazo en el que se vieron envueltas otras obras importantes del llamado "boom". Lo dicho por el crítico mexicano Manuel Pedro González es un ejemplo evidente de la actitud de gran parte de los críticos hacia la nueva narrativa latinoamericana, en donde se incluye, por supuesto, la primera novela de Del Paso: "A mi entender, la generación que Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar, Lino Novás Calvo y algún otro representan, ha ido demasiado lejos en el desempeño de renovar la técnica, y varios de ellos han dado en un mimetismo que resta originalidad y vigor a sus obras. Me doy perfecta cuenta de que los tres últimos, por la edad, pertenecen a una generación anterior a la de Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, y que la tarea novelística de Novás Calvo y Revueltas antecedió en no pocos años a la de los otros con ellos agrupados. Pero a despecho de la cronología, creo que a todos los emparenta el afán de renovarse siguiendo patrones importados. Cortázar, Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, son los cuatro narradores más loados por la crítica que en América existen hoy. Rayuela, por ejemplo, ha sido proclamada, 'el Ulysses latinoamericano' y un comentarista tan culto y talentoso como Carlos Fuentes no ha titubeado en encimar al autor hasta colocarlo a la diestra de Rabelais, Sterne y Joyce, y aun parece sugerir que los supera. Tales hipérboles se me antojan subjetivas e inadmisibles, porque Rayuela, a despecho del innegable talento y cultura del autor, es lo que los mexicanos llaman un 'refrito', es decir, un 'popurri' de calcos que la convierten en auténtico 'pastiche'" (Coloquio de la novela hispanoamericana. México, Tezontle, 1967, p. 63. Citado por A. Rama en "El 'Boom' en perspectiva", en David Viñas et al., op. cit., p. 74). José Trigo tampoco se salvó de la comparación al llamarla, como se ha apuntado, "el Ulyses mexicano".

¹⁵ J. Carvajal, op. cit., p. III. Subrayado mío.

Ante este aire de perfección no todo mundo se sintió animado.

De lo afirmado por los pocos críticos que comentaron con leve profundidad la obra en ese entonces, destacó lo dicho por Gustavo Sáinz:

La voluntad del lenguaje promete la perennidad de esta obra única, aislada en su soberbia, orgullosa de no ofrecer soluciones de continuidad, suma más que renovación, inventario gramatical a veces impávidamente monótono y siempre sin precedentes, más que reestructuración. Del Paso irrumpe... con letras muertas y anacronismos, pero con una capacidad de trabajo propia de países más desarrollados intelectualmente.¹⁶

Si eso era así, la crítica literaria, en México por lo menos, quedaba reducida a casi nada. Tal vez la afirmación de Del Paso colocó entre los lectores y la novela José Trigo una barrera que nunca se desvaneció.¹⁷

Los críticos que trataron de salvar la novela de Fernando del Paso con elogiosos comentarios, algunas veces no hicieron más que repetir lo dicho en la novela, o jugar ellos mismos con el lenguaje, de tal modo que las notas resultaban intrascendentes. Ahí están como ejemplo, los dos brevísimos juegos literarios sobre José Trigo de María Luisa Mendoza,¹⁸ o los comentarios comparativos, casi

¹⁶Gustavo Sáinz, "Novela y cuento", en "La Cultura en México", supl. de Siempre!, núm. 255, 1966, p. III.

¹⁷No es casual, dada la barrera, que las obras de Del Paso posteriores a José Trigo se hayan publicado primero en el extranjero. De hecho, es hasta Noticias del Imperio cuando la importancia de Del Paso como escritor se hizo más evidente.

¹⁸María Luisa Mendoza, "No hemos soñado en vano a José Trigo", en El Día, 18 de septiembre de 1966, p. 4; "Así hablaba José Trigo", en El Día, 9 de octubre de 1966, p. 2.

sin justificación, de Ramón Xirau (José Trigo vs. Ulises de James Joyce)¹⁹ y de Jesús Flores Sevilla,²⁰ quien hizo una comparación entre los personajes de la novela y los dioses aztecas, siguiendo de cerca la descripción hecha por Del Paso sobre la influencia de la mitología azteca en sus personajes.²¹

De entre esos lectores virtuales, con un comentario laudatorio sobre José Trigo, destacan Alberto Díazlastra, quien de manera acertada señaló la importancia de los narradores en el texto de Del Paso, caracterizándolo así como una novela de "voces", que tiene un sentido específico, vinculado con las palabras;²² y Gustavo Sáinz, quien hizo un buen comentario con apreciaciones equilibradas:

Quizá la antropología y la literatura no habían estado nunca tan confundidas como aquí: nombres, tecnicismos, y anécdotas reales de la historia ferrocarrilera están consignados con ánimo reporteril... Del Paso no ha perseguido escrúpulos de originalidad y esto va en su demérito.²³

¹⁹Ramón Xirau, "Lecturas: José Agustín, Navarrete, Del Paso", en Diálogos, núm. 14, 1967, pp. 24-26.

²⁰Jesús Flores Sevilla, "José Trigo: un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco", en "Hojas de Crítica 16", supl. de la Revista de la Universidad de México, núms. 5-6, 1970, pp. 4-7.

²¹Cf. J. Carvajal, op. cit., p. III. Como se verá más adelante, el tema de la mitología azteca será tratado nuevamente por otro crítico, Dagoberto Orrantia.

²²Cf. Alberto Díazlastra, "Se busca a José Trigo", en "La Cultura en México", supl. de Siempre!, núm. 262, 1967, p. XII.

²³G. Sáinz, "Fernando del Paso o el arte de imitar", en El Día, 11 de octubre de 1966, p. 9.

3. LA APARICIÓN DE LA CRÍTICA EXTRANJERA.

En 1967, Del Paso había declarado, con razón, que "La crítica literaria no existe en México";²⁴ algo que, en su caso, no tenía nada de exagerado, porque curiosamente -a excepción de lo dicho por Gustavo Sáinz sobre José Trigo-, la crítica literaria extranjera en los sesenta se había interesado más que la mexicana en comentar la primera novela de Del Paso. No quiere decir esto que la crítica extranjera haya aparecido, en el período que analizo, en grandes cantidades, pues conozco pocos textos que dan una idea de lo escrito sobre este tema en el extranjero, pero sí se confirma el interés que suscitó José Trigo fuera del país y se advierte, a pesar de todo, la supremacía cuantitativa que tendrá esa crítica, dentro de la bibliografía sobre José Trigo, a lo largo de los años 1966-1991; no se justifica, eso sí, su valor cualitativo, del cual hablaré enseguida.

Sin perder de vista el breve texto de María Luisa Tejera, "Fernando del Paso: José Trigo",²⁵ y el comentario de Oscar R. Céizar, quien apuntó que la figura de José Trigo "es la excusa para una enorme saga que desentraña la historia de un pueblo, una nación, una clase social, una mentalidad",²⁶ sólo dos textos de la

²⁴René Avilés, "Fernando del Paso, José Agustín, Vicente Leñero, Gustavo Sáinz, Juan Tovar hablan de: la crítica literaria en México", en "La Cultura en México", supl. de Siempre!, núm. 272, 1967, p. II.

²⁵María Luisa Tejera, "Fernando del Paso: José Trigo", en Imagen, núm. 5, 1967, pp. 12-13.

²⁶Citado por Mauricio de la Selva en "Fernando del Paso en el espejo", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excelsior, julio de 1967, p. 3. Según Oscar Mata, el texto de Oscar R. Céizar apareció en la revista argentina Confirmado (Un océano de narraciones. Fernando del Paso, nota 9, p. 37).

crítica extranjera, el de Raúl Chávarri y el de Adalbert Dessau,²⁷ presentan puntos de vista sobre la novela de Del Paso, que permiten conocer brevemente qué llamó la atención de esa crítica.

Chávarri generalizó sus opiniones y clasificó a José Trigo en "novela de un ambiente", "novela de un estilo", "novela de un conflicto", y "novela de un personaje", cuando la lectura de la obra no se somete a categorías reduccionistas, ni a un solo personaje central "mensajero del pueblo", como este crítico afirmó;²⁸ ya que, por el contrario, el lector se enfrenta a una novela más compleja y elaborada, con ambientes, estilos, conflictos y personajes (en plural).

Por su parte, Dessau se centró en el contenido y ambiente social de José Trigo, fundamentando mejor sus opiniones, de tal modo que quedara relacionado lo social con lo literario; Dessau se interesó abiertamente por ese enlace y dijo: "La novela de Fernando del Paso es, desde hace mucho tiempo, la primera obra literaria importante que trata directamente la vida y lucha de la clase obrera mexicana."²⁹ En ese sentido, los comentarios de Dessau sobrepasaron en mucho lo escrito por Chávarri.

²⁷Raúl Chávarri, "El personaje en la moderna novela mejicana. A propósito de José Trigo de Fernando del Paso", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 215, 1967, pp. 395-400; Adalbert Dessau, "José Trigo: notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana", en Bulletin Hispanique, núm. 70, 1968, pp. 510-519.

²⁸R. Chávarri, Ibidem, p. 399.

²⁹A. Dessau, op. cit., p. 512.

4. LA CRÍTICA ENTRE 1972 Y 1981.

La crítica literaria de los años setenta se desarrolló de una mejor manera, a diferencia de los textos comentados en las páginas anteriores, en las opiniones sobre José Trigo. Esto se debe quizás al auge y consolidación que en esos momentos presentó la literatura latinoamericana en general, lo que dio oportunidad a la crítica literaria de reflexionar más ampliamente sobre los textos que se publicaban.

La novela José Trigo, a pesar del trato que tuvo por parte de la crítica en los primeros años de su publicación, empezó a ser analizada más ampliamente y por lo tanto a valorarse como una novela trascendente dentro de la letras mexicanas. Sin duda, fue determinante para ello el trabajo de Nora Dottori, de 1972,³⁰ quien dio inicio, por decirlo así, a la crítica seria sobre la novela de Del Paso.³¹

Creo que el trabajo de Dottori es el más conocido dentro de la crítica literaria dedicada a José Trigo. Es un estudio que se puede definir como estructuralista, ya que analiza los "planos" en que está construida la novela de Del Paso. Dottori fragmenta la novela en cinco planos básicos y en cada uno enumera elementos específicos. El primer plano es el de la lengua, que la autora divide en "enumeraciones", "juego de palabras" y "asociación repetitiva". Continúa con el plano narrativo y poético; y termina con los planos

³⁰Vid. supra nota 13 de este capítulo.

³¹Hasta 1991, existen altibajos acerca de lo que se ha escrito en torno a José Trigo; sin embargo, lo que se ha dicho sobre el texto ya no se queda únicamente en notas y reseñas, se pretenden análisis con cierta profundidad.

históricos (novelesco y factual), y los planos combinados.³²

Lamentablemente, esa detallada división ocupa la mayor parte del trabajo de Dottori, dejando casi al final (en breves páginas), lo que considero la parte primordial del ensayo; la idea a la que se refiere el título, "José Trigo: el terror a la historia". Según esa concepción, que no llega a cuajar por el entusiasmo formalista de Dottori, en la obra de Del Paso se encuentra una negación de la historia, producida por el exceso formal con que está escrita la novela; desde el punto de vista de Dottori, "el tiempo mítico rige su interpretación de la realidad; y este tiempo no hace más que negar el devenir histórico."³³ Con cierto afán materialista, Dottori reclama:

toda su alquimia verbal, sus fulgurantes destrezas técnicas, su afán totalizador se erigen como una catedral en el vacío. En el contexto de su propia realidad, esta obra no esclarece los hechos, no los devuelve transfigurados a su dimensión histórica real, por el contrario, los minimiza, les quita su carga explosiva, los cubre con el ropaje del mito y, en definitiva, los traiciona.³⁴

Por ello, continúa Dottori, "elegir todas las técnicas a la vez implica no elegir ninguna."³⁵ Habría que preguntarse en este caso si una novela, como lo plantea Dottori, debe respetar el devenir

³²Vid. N. Dottori, op. cit., pp. 265, 267-268.

³³Ibidem, p. 263.

³⁴Ibidem, p. 295.

³⁵Ibidem, p. 299.

histórico real y si, por otro lado, José Trigo verdaderamente minimiza los hechos; yo estimo que no, y eso se verá en los siguientes capítulos de este estudio.

En el fondo, al trabajo de Dottori le falta consistencia para justificar su conclusión; y, paradójicamente, la autora minimiza el valor ideológico del texto de Del Paso. Dottori olvida dos cosas: el contexto histórico, social, político, cultural en el que empezó a escribirse José Trigo hasta terminarla; y la distinción entre un texto histórico y uno literario, de hecho no lo explicita Dottori. En este sentido, no se puede desacreditar una obra sólo por transfigurar "la dimensión histórica real".

Aun con todo eso, pienso que el estudio de Dottori, a pesar del tiempo que ha transcurrido desde su publicación, sigue vigente, pues tiene la ventaja de ser el primer texto serio, producto de investigación, sobre la obra de Del Paso, aunque no gusten su método y sus conclusiones; además, hasta ahora nadie se ha atrevido a hacer la labor titánica de fragmentar a José Trigo del modo en que lo hizo esta autora, por lo que su texto es referencia obligada.

Las conclusiones de Dottori fueron seguidas por otros autores; así, Dagoberto Orrantia estudia la tradición mítica de los aztecas que subyace en José Trigo.³⁶ Orrantia identifica a los personajes con dioses de la mitología náhuatl: Luciano (Quetzalcóatl), Manuel Angel (Tezcatlipoca), Eduviges (Xochiquetzal), Todolosantos

³⁶D. Orrantia, "The function of Myth in Fernando del Paso's José Trigo", en Merlin H. Forster (ed.), Tradition and renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture, pp. 129-138.

(Hueheteotl), Atanasio (Xiuhtecuhtli), Buenaventura (Tlazolteotl), etcétera, y llega a una conclusión semejante a la de Dottori, en cuanto a la transformación de la historia en mito:

Exaggeration and enumeration are the formal techniques which produce, by means of imbalance and repetition, a language which has the capacity to deform. The result is a texture of meaning which modify reality and transform history into myth.³⁷

En este caso, el análisis de Orrantia es una continuación de lo que ha apuntado la crítica sobre José Trigo; no se llega a nuevas aproximaciones.³⁸

Después de los trabajos de Dottori y de Orrantia, textos posteriores, afortunadamente, reflejan nuevo interés por la novela de Del Paso; dan novedosas aproximaciones que evitan, en algunos momentos -no sé si de manera consciente-, relacionarse con lo escrito antes sobre José Trigo. Ya no se trata de generalizar y abarcar en su totalidad toda la obra, más bien se particularizan algunos temas (personajes, espacio, humor), con los cuales se da oportunidad de conocer mejor la novela; de hecho, algunas opiniones sí dan en puntos importantes del significado de José Trigo, aunque a veces recurren a juicios que, como se ha señalado antes, están ya en la entrevista de Carvajal.

³⁷Ibidem, p. 138. Subrayado mío.

³⁸Lo mismo ocurrirá con David Bary, quien también toma ideas que han sido marcadas por Dottori, aunque él se centra en la utilización del lenguaje y comenta la parte de los cristeros. Vid. "Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas", en Cuadernos Americanos, núm. 1, 1981, pp. 198-210.

Así, la escritora Esther Seligson, en su artículo "José Trigo: una memoria que se inventa",³⁹ pone en evidencia de manera acertada -a pesar del razonamiento utilizado a lo largo de su escrito (discurso literario para explicar otro discurso literario)-, la estrecha relación que existe entre los personajes José Trigo y Buenaventura en la construcción del discurso de la novela; pues es cierto que Buenaventura, más que José Trigo, es el sostén discursivo de gran parte de la obra:

Buenaventura es el esqueleto de José Trigo como novela, y el esqueleto de los demás personajes... Por boca de ella, por ojos y por oídos de Buenaventura se expresa Fernando del Paso y nos expresamos nosotros, los lectores, vértice donde llegan a unirse los haces de la historia y viene a complementarse la tarea narrativa.⁴⁰

Para esto ayuda también el personaje José Trigo, que no es visto por Seligson, como en trabajos críticos anteriores, como una imagen del pueblo o del campesino, sino como un pretexto, "el punto en el que se apoyan y giran las palabras que nunca emite."⁴¹ En este sentido, Seligson justifica su escrito con habilidad, porque, en efecto, tanto Buenaventura como José Trigo conforman la base de la estructura de la novela, algo que habían olvidado los críticos de años anteriores, entretenidos, sobre todo, en la cuestión formal.

³⁹Esther Seligson, "José Trigo: una memoria que se inventa", en Texto Crítico, núm. 5, 1976, pp. 162-169.

⁴⁰Ibidem, p. 167.

⁴¹Ibidem, p. 166.

La crítica omitió también, por buen tiempo, el humor que hay en José Trigo en gran parte de los capítulos; quien trata el tema brevemente es Marta Portal cuando se dedica a comentar el tema de la cristiada en José Trigo.⁴² Ella esclarece bien el sentido posible de la utilización del ambiente cristero en la novela de Del Paso. Es la de Marta Portal una primera aproximación acerca del tema, que no está lejos de la posible función de los capítulos cristeros en José Trigo:

De la descripción humorista de la contienda entre curas fanáticos y fanatizantes, seguidos por huestes incultas y pobres, y las tropas gobiernistas, se desprende la ternura enmascarada en ironía del autor y se define exasperadamente el gran absurdo de la Cristiada. Fernando del Paso mitifica actitudes y conductas, cancela para siempre jamás las posibilidades de recordación y reinterpretación histórica o literaria del suceso.⁴³

El humor, con matiz irónico, es primordial en José Trigo, pero no lo ha visto, en general, la crítica.

5. LA CRÍTICA ENTRE 1981 Y 1991.

De la década de los ochenta, vale la pena comentar los textos de Oscar Mata y Aralia López González,⁴⁴ ya que son los dos últimos

⁴²Marta Portal, "Fernando del Paso", en Proceso narrativo de la Revolución Mexicana, pp. 237-247.

⁴³Ibidem, p. 246. Subrayado mío.

⁴⁴O. Mata, Acercamiento a la obra narrativa de Fernando del Paso, 16 pp.; "Fernando del Paso", en La palabra y el hombre, núms. 53-54, 1985, pp. 81-88; Un océano de narraciones. Fernando del Paso, pp. 21-39. A. López González, "Una obra clave en la narrativa mexicana: José Trigo (Crónica, epopeya y elegía de un movimiento obrero)", en Signos. Anuario de Humanidades. 1990, t. 1, pp. 233-264.

trabajos dedicados a José Trigo, por lo menos hasta 1991.

El ensayo de Oscar Mata vuelve a una idea no precisada por Fernando del Paso en 1966, en la entrevista varias veces aludida, en la que dice: "Mi libro es y no es novela."⁴⁵ Mata parte de aquí para desarrollar su tesis fundamental:

José Trigo debe encararse como una colección de textos de la más variada índole, escritos con el afán de averiguar cuántas posibilidades tiene el lenguaje de expresarse con sentido estético... José Trigo... no es una novela. El libro está compuesto por una serie de historias, contadas o aludidas o representadas con verdadera maestría y trozos poéticos y descripciones técnicas que se complementan, pero de una manera parcial.⁴⁶

Esta posición nos lleva a preguntarnos qué entiende Mata por novela -nunca da su definición-, pues el que José Trigo esté compuesta por diversos estilos no es motivo para que deje de ser una novela, ya que ésta como género ha tenido un desarrollo abierto: la novela no se encuadra en esquemas específicos.⁴⁷

⁴⁵J. Carvajal, op. cit., pp. II-III.

⁴⁶O. Mata, Acercamiento..., pp. 7, 9.

⁴⁷No existe una definición única de novela. Es un género flexible, diverso, tanto formal como conceptualmente. Como lo sugiere Marthe Robert, "la novela hace automáticamente lo que quiere. Nada le impide utilizar para sus propios fines la descripción, la narración, el drama, el ensayo, el comentario, el monólogo, la oratoria. Nada le impide ser, a su gusto, simultánea o sucesivamente, fábula, historia, apólogo, idilio, crónica, cuento, epopeya. Ninguna prohibición o prescripción viene a limitarla en la elección del tema, el decorado, el espacio y el tiempo" (Novela de los orígenes y orígenes de la novela, p. 16).

La novela posee un carácter abierto. Cada autor de novelas y cada teórico literario tiene su propia versión de lo que es y debe ser la novela. Por ejemplo, para Georg Lukács, la novela "aparece como algo que deviene como un proceso" (Teoría de la novela, p. 69); para Lucien Goldmann "no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada... búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto" (Para una sociología de la novela, p. 16); para Zérafra "es el género apto por excelencia para suscitar una sociología del tiempo y de la muerte" (Novela y sociedad, p. 23); y para Julieta Campos "la

En José Trigo podrían independizarse los capítulos, pero unos necesitan de otros para entenderse. Además, existen personajes como Buenaventura, José Trigo y el narrador-personaje, que no pueden desligarse de la totalidad de la obra, que a la vez, sin ellos, perdería sentido.

Oscar Mata, aún en el texto de 1985, y después, en el de 1991, no justifica su negación del carácter de novela de José Trigo,⁴⁸ cuando el desarrollo del género, sobre todo en el siglo XX, ha mostrado múltiples posibilidades para la ficción. No obstante, coincido con Mata en otro aspecto, en su comentario sobre la dificultad de leer José Trigo:

La lectura de José Trigo -apunta- resulta sumamente densa por dos factores. El primero consiste en la gran variedad de técnicas narrativas... el segundo factor consiste en el amplísimo vocabulario, ya que acaso ésta sea la obra escrita en español con el corpus lingüístico más extenso.⁴⁹

novela es la construcción de una realidad hecha exclusivamente de palabras que, a pesar de ese frágil sustento, colma el vacío de la muerte y exterioriza, integrándola, una parte del ser del escritor que él necesitaba ver objetivada fuera de sí, mediante la liberación, la fijación y el rescate que supone el discurso novelesco" (Función de la novela, p. 149).

El desarrollo de la novela a lo largo de la historia literaria también ha demostrado su ausencia de fronteras. Cervantes, Sterne, Flaubert, James, Woolf, Joyce, Proust, Mann, Dos Passos, Grass, Yourcenar, etcétera, han hecho posible la radicalización del relato novelesco. Han ampliado las posibilidades estructurales de la novela, y por ende, evitado conceptos únicos y universales. Por otra parte, el lector de novelas sabe, por la práctica de la lectura, de su riqueza. ¿Por qué entonces decir que José Trigo no es una novela? Lo es, considerando que una novela es un discurso a través del cual pueden contarse una o varias historias relacionadas entre sí. A esas historias las une una estructura en la que los personajes juegan un papel importante. La novela, como se deduce de las citas anteriores, es un género libre que abarca y dice todo como mejor le convenga al autor.

En cuanto a las definiciones de novela de los escritores, vid. Miriam Allot, Los novelistas y la novela (1966) y El oficio del escritor (1968).

⁴⁸Cf. O. Mata, art. cit., p. 84, y Un océano..., p. 21.

⁴⁹O. Mata, Acercamiento..., pp. 7-8.

En el mismo nivel de una nueva búsqueda interpretativa de José Trigo, Aralia López González intenta redescubrir, revalorar y justificar la primera novela de Fernando del Paso. Para ello, analiza la novela tanto en su aspecto formal como en el contenido, centrándose más en este último.

López González no pretende ofrecer conclusiones definitivas, sino aportar claves que permitan mostrar cómo José Trigo se convierte en el "momento cumbre en el proceso de desarrollo de la narrativa mexicana."⁵⁰

El trabajo de López González aporta juicios que no se habían dado con anterioridad, y en ocasiones llega a oponerse radicalmente a lo escrito por la crítica de los años precedentes.

De lo dicho por López González, cabe destacar lo referente al lenguaje, la historia y la relación de ésta con José Trigo. Para López González, contrariamente a otras opiniones, el lenguaje de José Trigo es "antiacadémico, rompe pautas de lectura y formas establecidas, viola reglas. En suma, expresa una violencia."⁵¹ Ésta, según la autora, es la misma que "se ha experimentado en el transcurrir de la historia colectiva e individual";⁵² de tal manera que el lenguaje inmerso dentro de la "distribución narrativa" está muy vinculado con la historia, y al parecer es una intención primordial de Del Paso.

La mitificación de la que tanto hablaron los críticos ya no es

⁵⁰A. López González, op. cit., p. 234.

⁵¹Ibidem, p. 236.

⁵²Idem

tan importante en el trabajo de López González; por el contrario, vislumbra el sentido de la historia en la novela de Del Paso:

mediante el recurso de la regresión numérica, al recuperar un tiempo circular y recurrente, lineal e invertido a través de la Historia y la memoria colectiva... el narrador niega el desarrollo; o más exactamente, lo problematiza.⁵³

Analizando también a los narradores y a algunos de los personajes, López González da un giro a las interpretaciones que se habían hecho en torno a José Trigo. Con su estudio hay posibilidades de que la primera novela de Del Paso se tome en cuenta otra vez y en el futuro se comprenda su importancia.

De lo señalado en este capítulo se pueden precisar los siguientes puntos:

a. Durante un tiempo la crítica literaria en México desdeñó la primera novela de Fernando del Paso. Tal vez parte de ese desdén se debió al tema central de la novela, el movimiento ferrocarrilero del 59, y también a que Del Paso estaba lejos de pertenecer a un determinado grupo intelectual.

b. La crítica literaria extranjera se interesó más que la mexicana por José Trigo. El mejor ejemplo, en este caso, es el trabajo de Nora Dottori, publicado en 1972.

c. De lo dicho por Fernando del Paso en la entrevista concedida a Juan Carvajal en 1966, varios puntos fueron retomados por algunos críticos, produciéndose un estancamiento interpretativo de la

⁵³Ibidem, p. 242. Subrayado mío.

novela.

Por lo anterior, en mi estudio pretendo una nueva aproximación a José Trigo, pues, como se ha visto, las aportaciones de la crítica alrededor de esa obra han sido en general parciales y repetitivas.

CAPÍTULO II

LA COMPOSICIÓN

Como se ha apuntado en el capítulo anterior, uno de los elementos que más ha llamado la atención de la crítica literaria es el aspecto formal de José Trigo. La estructura y la forma, tomados frecuentemente por la crítica como sinónimos, se convirtieron para ésta en el único sostén válido de la primera obra de Del Paso. Esto redujo la apreciación de contenido y significación de José Trigo y lo mismo ocurrió con Palinuro de México y Noticias del imperio, pues la crítica atribuyó supremacía al aspecto formal; parecería entonces, que Del Paso privilegia este aspecto sobre el contenido. Sin embargo, al interior de José Trigo, y en las dos obras restantes del autor, se descubre la interacción literatura-historia, literatura-política, que coloca a la narrativa de Del Paso en otro nivel, y no en el puramente formal.

La estructura es básica en todo texto literario, y su complejidad, como en el caso de José Trigo, requiere de diversos acercamientos. El problema surge cuando sólo se habla de la estructura, sin ahondar en el análisis del texto.

Quienes hasta ahora se han acercado a la obra de Del Paso, se han dedicado a la forma, tal vez porque el mismo autor propició ese tipo de estudios. Él dijo: "pero, definitivamente, se ha tratado siempre de una obsesión de forma y no de contenido, me siento

atraído por el lado rítmico, musical, plástico del lenguaje."¹

Del Paso manifestó puntos de vista que por momentos, en la lectura de José Trigo, no representan totalmente lo expuesto en la opinión citada líneas arriba. Los conceptos de Del Paso lo colocaban en una corriente que buscaba la autonomía del arte, pero el discurso de su novela desarrolla otro tipo de problemas, sociales, políticos y culturales; aspectos que la crítica olvido por seguir de cerca lo dicho en la entrevista con Juan Carvajal.

Es necesario hablar de la forma que da coherencia a José Trigo como novela, en cuanto que es el sostén del andamiaje discursivo, a fin de evitar que se diga que José Trigo ni siquiera es una novela por el tratamiento estructural que el autor le da, tal y como lo asevera Oscar Mata: "Fernando del Paso no concibió a su obra como una novela y no la escribió pensando en contar primordialmente una historia... aparece como un texto fallido si se le juzga como una novela".²

En este capítulo haré un primer acercamiento a José Trigo desde su composición, es decir, a partir de la manera en que están dispuestas las partes de la obra para tener una presentación global de cómo está construido el texto. Busco exponer, así, el corpus textual antes de los aspectos particulares que se explicarán en los capítulos siguientes. Mi propósito es situar la novela en la percepción del lector.

¹J. Carvajal, op. cit., p. II.

²O. Mata, Un océano..., p. 22.

1. LA ORGANIZACIÓN.

Alguien -un **yo** narrador- llega a uno de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco y pregunta por José Trigo. Este es el punto de arranque, el medio por el cual se inicia la novela. La pregunta por sí sola no parece decir nada; sin embargo, sirve al narrador para entrar en contacto con otros personajes que han visto a José Trigo, y así empezar una búsqueda que al final lleva al lector a conocer no únicamente la historia de un hombre llamado así, que en la totalidad del texto queda reducida, sino las historias de los personajes que saben quién es ese José Trigo.

El lector descubre la historia de Luciano y su relación con el movimiento ferrocarrilero -que está en su apogeo cuando José Trigo arriba a uno de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco-; la historia de Eduviges, con quien llega José Trigo a esconderse; la historia de Buenaventura y Todolosantos -a partir de los cuales se presenta la Cristiada al lector-; y así aparecen, uno tras otro, o de manera simultánea, personajes que cuentan también su historia y van dando forma a la novela. El recorrido del **yo** narrador se convierte en la base de la lectura.

José Trigo está dividida en dos partes con nueve capítulos cada una. La primera parte de la novela se titula "El Oeste" y tiene una numeración que va del uno al nueve; la segunda, "El Este", y su numeración va del nueve al uno. Ambas partes están unidas por "El puente (parté intermedia)", y como se advierte, la primera está en ascenso y la segunda en descenso. Esta imagen produce la sensación de una pirámide y tiene que ver con la

cosmogonía náhuatl, donde una pirámide de nueve cuerpos era, según Alfonso Caso, "representativa de los 9 cielos."³

De los dieciocho capítulos, los números cinco, seis y ocho, de ambas partes, utilizan un título específico. En los capítulos cinco, "La Cristiada I" y "La Cristiada II"; en los seis, "Cronologías"; en los ocho, "Una oda" y "Una elegía". El resto de los capítulos y la "parte intermedia" inician con una frase que aparece en el índice del libro.⁴ Acompañan a la obra dos planos que se encuentran en la cuarta de forros. Uno es el "Fragmento del plano de la Ciudad de México. Guía Roji 1960", y el otro, es el plano del "Volcán de Colima. Ficción geográfica". Los dos planos se incorporan a las dos diégesis que son la base de la novela. En efecto, José Trigo se sostiene sobre dos diégesis o historias que sirven de marco al proceso total del texto.⁵

Es en esas dos historias donde el lector puede percibir mejor el conjunto global de la obra. La primera diégesis hace referencia al movimiento ferrocarrilero, y es la que abarca más capítulos; la

³A. Caso, El pueblo del sol, p. 18. No está dentro de mis intereses profundizar sobre este aspecto, que ya ha sido trabajado, a veces de manera exagerada, por algunos críticos (Cf. los ya citados J. Flores Sevilla, "José Trigo: un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco" en "Hojas de Crítica 16", supl. de la Revista de la Universidad de México, núms. 5-6, 1970, y D. Orrantia, "The function of Myth in Fernando del Paso's José Trigo", en Merlin H. Forster (ed.), Tradition and renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture); sin embargo, hay que tomarlo en cuenta como un antecedente de la caída social y política que sufre el movimiento ferrocarrilero y su líder, por un lado; y la derrota del movimiento cristero, por otro.

⁴Utilizo la novena edición de José Trigo (1988). La primera parte del libro abarca de la p. 5 a la 250; la segunda, de la 269 a la 536; y la parte intermedia, de la 253 a la 265.

⁵Como es bien sabido actualmente, la diégesis corresponde al significado o al contenido narrativo (Gérard Genette, Figures III, p. 72); se utiliza también como sinónimo de historia, "en el sentido de que evoca una cierta realidad" al interior del texto (Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes et al., Análisis estructural del relato, p. 161).

segunda, al movimiento cristero (la Cristiada, como es nombrada en la novela), que aparece en los capítulos cinco, aunque hay referencias a esta diégesis a lo largo del texto. Estas dos historias son las más representativas y se convierten, junto con el recorrido del *yo* narrador, en los ejes principales de lectura.

De la primera diégesis se desprenden cinco metadiégesis: cuatro de ellas se insertan dentro de los capítulos seis ("Cronologías"), dos metadiégesis en cada parte; la otra aparece sólo en el capítulo cuatro de la primera parte.⁶ Hay también dos extradiégesis que se ubican en los capítulos ocho ("Una oda", "Una elegía").⁷

Los personajes que más resaltan en la novela son los siguientes: Buenaventura, el viejo Todolosantos, Guadalupe, Bernabé, Eduviges, Don Pedro, Anselmo, José Trigo, Luciano, Manuel Angel, María Patrocinio, Genoveva, Rosita, Atanasio, el albino, el cura, Crisóstomo y el indio mayo. Al confrontar ambas diégesis se ve cómo de estos personajes algunos se repiten. Tal es el caso, por ejemplo, de Buenaventura, Luciano y Todolosantos.

De los personajes, Buenaventura, el viejo Todolosantos, Guadalupe y Bernabé, dan pie a la evolución de las cuatro metadiégesis, pues participan en la historia del movimiento ferrocarrilero. A excepción de Eduviges, los cuatro están en un furgón con el

⁶La metadiégesis es un relato que se encuentra dentro de una diégesis; para Genette funciona como un "relato en segundo grado". La metadiégesis, en realidad, es otra historia contada desde la diégesis mayor de un texto (Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario, pp. 27-28; G. Genette, Figures III, p. 241).

⁷Una extradiégesis "es exterior a los hechos" que se presentan en la diégesis, es decir, lo que se cuenta en la extradiégesis está fuera de la diégesis mayor del texto (H. Beristáin, Diccionario de retórica y poética, p. 148; G. Genette, Figures III, pp. 238-239).

narrador; se relacionan, forman un grupo y a partir del recuerdo permiten que se originen las metadiégesis: "Una noche cualquiera... estaba yo en el furgón con Buenaventura... el viejo... don Pedro... Así como Bernabé, Anselmo, Guadalupe" (I, 6, 130).⁸

Las cuatro metadiégesis destacan dentro del capítulo en el que se producen, pues aparecen en letras cursivas, como para reafirmar su autonomía y a la vez su presencia. Estas metadiégesis se introducen con una frase dada por el *yo* narrador, de manera que no se pierda la referencia espacial-temporal en la que se ubican los personajes:

Buenaventura, que se sabe y fiscaliza nuestras interioridades, tomó la palabra (I, 6, 130).

Guadalupe nos cuenta su historia (I, 6, 153).

Bernabé cuenta su historia (II, 6, 375).

Y aquella noche... Buenaventura... nos contó su historia (II, 6, 385).

De esa imagen visual (diálogo dentro de un furgón) se vale el autor para construir su novela y las historias alrededor del personaje José Trigo.

La quinta metadiégesis carece de un referente espacial-temporal; se incluye en la primera diégesis donde Eduviges es el personaje central. A diferencia de las otras metadiégesis, en la

⁸Aclaro que después de cada cita de José Trigo se pondrá entre paréntesis de qué parte se trata, el número del capítulo y el número de página o páginas, en ese orden. Lo hago así, porque pienso que este formato resalta mejor la manera en que está organizada la novela.

quinta se cuenta el recuerdo a través de varias voces; no existe una frase introductoria, lo que se cuenta es directo, sin previo aviso. Tampoco se utilizan por completo las cursivas en esta metadiégesis, que inicia así:

Llegará el día
llegará

Eduviges vivía en un pueblo donde se usaba mucho la pobreza. O por mejor decir, vivía en los cercas del pueblo. Era hija única...

en que ella despertará,
y no sabrá si fue el dulce murmullo (I, 4, 68).

Las cinco metadiégesis se caracterizan entonces por su conexión con el pasado. Son historias que ya sucedieron y que traspasan la espacialidad urbana del movimiento ferrocarrilero para ubicarse en un ambiente rural.

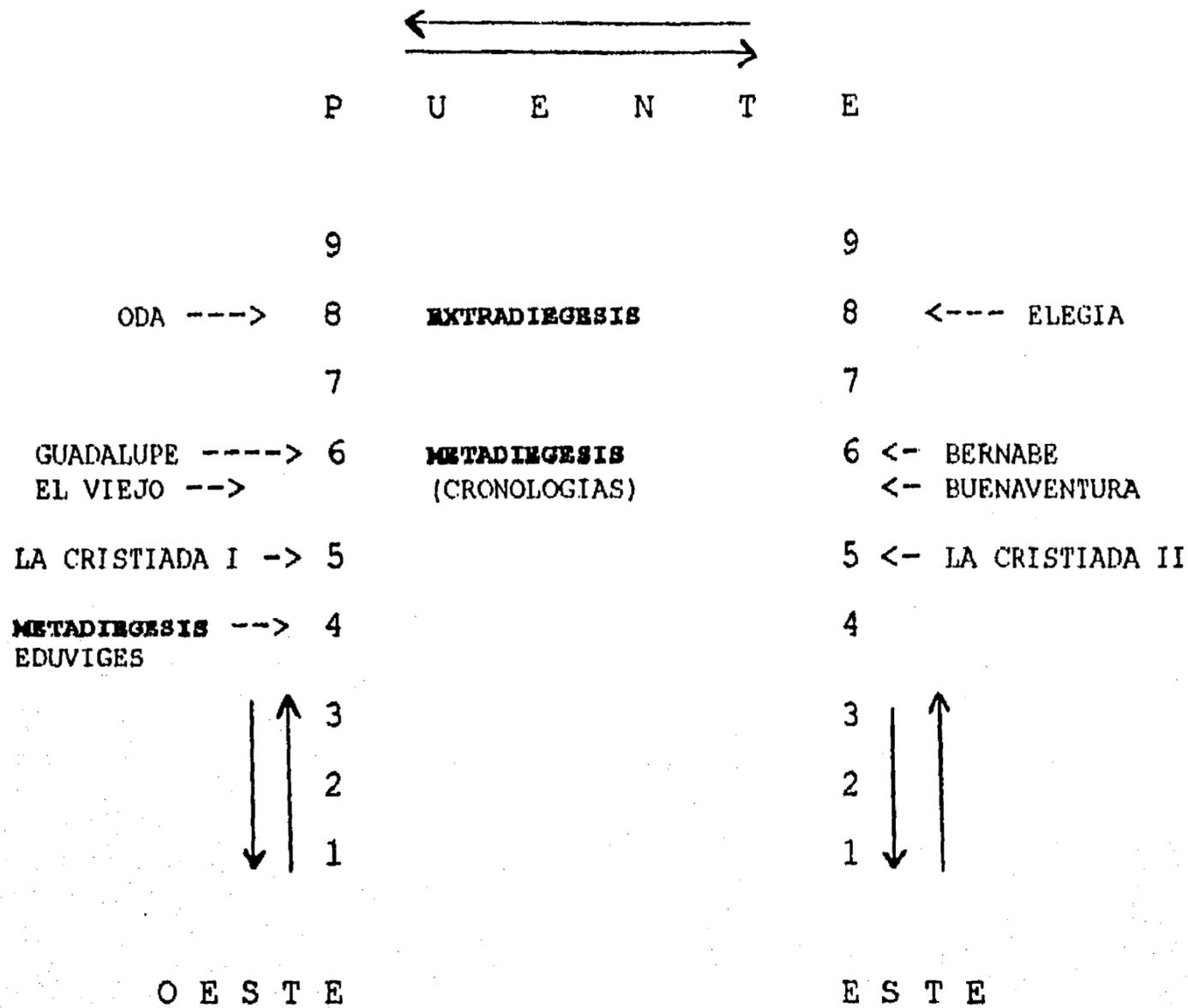
Respecto al personaje que da título a la novela, José Trigo, su trascendencia radica en que es el punto de referencia a través del cual los otros personajes se desenvuelven y cuentan la primera diégesis.

El personaje José Trigo es el pretexto, como he señalado líneas arriba, que va a permitir el desenvolvimiento de toda la novela, pero más el de la primera diégesis, pues gran parte de los personajes que participan en ella han visto a José Trigo, y eso es algo que señala el narrador desde la primera página: "Lo vio una vieja gorda... Lo vieron tres guardacruceiros... Lo vio un carpintero... Lo vio una mujer... Lo vio un albino" (I, 1, 5).

De esa reiteración visual saldrá la novela, y gran parte de ésta se desarrollará a partir de esa pregunta con la que se abre la lectura: "¿José Trigo?". Lo visual es preponderante y no sólo se produce en la narración del texto, también existe la intención de que el lector visualice la composición de la novela a través de la imagen piramidal y los planos de la cuarta de forros.

Todo ello ya crea una estructura no convencional que exige de entrada un lector atento y participativo, pues en el aparente caos, Del Paso proporciona un orden que sólo se puede hallar a través de la lectura inteligente, re-creativa del lector.

Un esquema de lo dicho hasta aquí es el siguiente:



En el esquema, los números que no contienen ningún tipo de indicación se refieren a la primera diégesis. Cabe agregar que si bien las metadiégesis se encuentran en las "Cronologías" y están asignadas a la primera diégesis, el resto de lo escrito en esos capítulos seis alude también a los acontecimientos de la segunda diégesis (la "Cristiada").

2. LOS CAPÍTULOS.

Cada capítulo de la primera parte está construido en una forma y estilo diferentes y cada uno de ellos tiene su igual en los

capítulos de la segunda parte; es decir, el que haya una repetición numérica en la segunda parte es no sólo para situar la historia y los personajes, sino también representa una marca formal: el capítulo uno de la primera parte se relaciona con el capítulo uno de la segunda; el dos con el dos; el tres con el tres; y así sucesivamente. Esto hace que haya un balance, un orden en la novela.

La relación de los capítulos de la primera y segunda partes presenta una continuidad facilitada por la presentación de los personajes; por ejemplo, en los capítulos uno destaca la participación del *yo*; en los números dos, Buenaventura, José Trigo y Luciano; en los cuatro, Eduviges; en los siete, Luciano, etcétera. Los personajes se vuelven importantes porque permiten unir esos capítulos.

Con excepción de los capítulos tres, cuatro y seis de ambas partes, el resto de los capítulos no modifica en extremo la organización discursiva, aunque presente un juego de narradores bastante complejo. Los siguientes ejemplos contrastan con lo desarrollado en aquellos tres capítulos, analizados más adelante:

Insensiblemente, fue cobrando autoridad sobre Crisóstomo. Al fin su padre, supo imponerse a la bizarría y a los arrestos de que hacía gala el muchacho, pese que a la sazón éste contaba con escasos veintisiete años. Si bien en un principio no decía esta boca es mía... (I, 5, 111).

Sobre los carriles de hierro, corre un tren. Un tren es una serie de carruajes enlazados unos a otros, para conducir mercancías y pasajeros por los Caminos de Hierro. En el tren viaja el suicida que se ha de arrojar desde lo alto del puente de Metlac (I, 8, 223).

Que en una noche como ésta brillen las estrellas sobre los campamentos. Que no sea una noche de luna nimbada de cristales de hielo. Que sea una noche en que de Norte y Sur vengan las estrellas, las cuatrocientas estrellas del Sur que brillan más allá... (II, 2, 523).

Y bajo el cielo y bajo las galaxias; sobre la tierra y sobre las yerbas. Bajo la noche que descansaba sobre la tierra. Sobre el puente que se extendía bajo el cielo. El Puente de Nonoalco. Abajo corría un mar azul y denso, con visos de ópalo (II, 1, 530).

En contraste, los capítulos tres, cuatro y seis presentan un esquema diferente. En ellos, el autor ha organizado su discurso de una manera radical. Veamos cada uno.

En los capítulos tres, el autor coloca a los personajes en un "escenario" imaginario y ofrece algunas acotaciones -como una obra teatral o un guión cinematográfico-, de tal manera que la percepción del lector se ve modificada por la visualización, ahora escénica, a la que obliga cada una de las acotaciones. La propuesta discursiva va más allá cuando al interior de la forma teatral se describe o se narra:

ANSELMO
(Premioso)

¿Y José Trigo, madrecita Buenaventura?

Pero ella nos dice:

BUENAVENTURA
No me carrereen, ya le contaré su historia, todo tiene su tiempo (I, 3, 44).

DON PEDRO EN LA CARPINTERÍA
Tengo que entregar una caja ahorita. Llévela en lo que yo pulo la del niño. Aquí tengo una al tamaño.

Cogió una cartela, y en ella garabateó. La calle estaba

más allá de Marte, Saturno y Luna, pero no por eso a una distancia astronómica, y le explicó que no ponía el número porque sencillamente no había numeración (I, 3, 59).

EL HOMBRE

(Contempla el cuartucho cuadrilongo, oscuro como un sótano, rebujado en extremo. Hace rápido inventario de estorbosos tereques)
Busco a Luciano.

Además, catres, un buró. ¡Y seis, diez, quiensabec cuántos calendarios! ¡Y encontró a Luciano? ¡Lo encontró? (II, 3, 484).

Esta distribución discursiva funciona para acentuar más el carácter y la actitud de los personajes y destacar la imagen espacial-temporal del furgón en el que se encuentran. Por eso, en el primer párrafo de la primera parte, de este capítulo tres, se lee: "Aquí está el furgón de la vieja Buenaventura quien como siempre, arrebozada en su chal apulgarado, los labios prietos... inicia la tertulia" (I, 3, 41).

En el capítulo cuatro de la primera parte existe una combinación entre lo que se puede considerar lenguaje poético y relato, fundamentada en una alternancia marcada por dos distintos tipos de letra (cursivas y redondas) y varios narradores, que cuentan la historia de Eduviges y su encuentro con Manuel Angel:

y ella será feliz y no porque en su boca sienta ese mismo sabor a sangre anticipada, a muerte prematura, que habitaba en las bocas de los hombres y de las mujeres de la procesión, sin saber...

Una noche de semilunio Eduviges, dormida, soñó con el ferrocarril. Al día siguiente, mientras el corderaje

pasturaba soñó despierta con el ferrocarril. A la campeada de la tarde subió a la alcarria y lo vio pasar...

sin saber y ni siquiera presentir
que aquellos mismos pasos apresurados la alejarán para
siempre de su segunda tierra,

Así como ve usted al viejo Casimiro de chocho y de ruco, no siempre lo vimos. El mismo nos cuenta, cuando le da por versar su vida, que en un tiempo estuvo acasillado en una finca donde tenía su yunta... (I, 4, 70).

En el capítulo cuatro de la segunda parte continúa la diferencia entre cursivas y redondas, pero el lenguaje poético pasa a ser un divertimento, tanto en español como en náhuatl:

Los niños duermen:

Cochi, cochi

La lluvia llueve y arrecia:

Chicahua, chicahua

Y el viento sopla:

Eheca, eheca (II, 4, 448).

El viejo Todolosantos traga pulque:

Octli, octli, octli

y se atraganta de pan ensalivado y como si hablara en entredientes una lengua extraña:

Popolotza, popolotza (II, 4, 450).

Cada palabra en náhuatl equivale a lo escrito en español; por

ejemplo, "cochi" es dormir; "eheca", soplar; y "octli", pulque.⁹ La situación lúdica proporciona otra variedad a la lectura de este capítulo.

Tanto los capítulos tres como los cuatro, presentan una perspectiva distinta de los personajes, y la organización discursiva contrasta con el resto de la novela. De alguna manera, el autor propone una cosmovisión, desde el punto de vista del género, que sólo es cabalmente comprensible al observarse la totalidad de la obra, aunque tiene su presencia formal en estos capítulos.

Si existe cierta diferencia de los capítulos tres y cuatro frente al resto de la novela, los capítulos seis poseen una forma específica que se inicia desde el título mismo ("Cronologías"), el cual permite situar mejor las dos diégesis a las que hace referencia y recrear los acontecimientos que se narran en la novela, cosa que no sucede, por ejemplo, con los capítulos tres. No me refiero, en este sentido, a las metadiégesis que se insertan dentro de los capítulos seis, sino a las fechas que enmarcan un acontecimiento y que dan pie al título de "Cronologías", logrando con ello un nuevo efecto sobre la lectura:

1627

Entra el Santo Cristo a Tlatelolco

2 de marzo de 1960

Miércoles de Ceniza (I, 6, 148).

18 de octubre de 1960.

Laicos profesores de la Sección IX del Sindicato del Magisterio, con objeto de vitalizar el movimiento

⁹Rémi Siméon, Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, pp. 116, 144, 354.

ferrocarrilero, patentizan su adhesión abandonando en día lectivo los planteles escolares para efectuar, sin obtener antes el permiso sufragáneo de la Secretaría de Gobernación... un mitin que más bien resultó un movido motín (II, 6, 381).

Varios de los acontecimientos que se describen en las "Cronologías" se refieren, entonces, a las dos diégesis y los personajes que aparecen a lo largo de la novela. Las cronologías se pueden dividir en dos: aquellas que se vinculan con el pasado mediato (fundación de la Ciudad de México, su proceso; desarrollo de Tlatelolco), y aquellas que aluden al pasado inmediato (el movimiento ferrocarrilero y la Cristiada).

El pasado mediato está en letras cursivas, el inmediato tanto en cursivas como en redondas. Puesto que son cronologías, ostentan fecha de inicio y fecha final. Abarcan un tiempo que va del año 1337 al 23 de diciembre de 1960.¹⁰

Los dos procesos planteados por Del Paso, el pasado mediato e inmediato, se muestran de manera simultánea, combinando pasado y presente, o resolviendo lúdicamente ese tratamiento temporal: pasado-presente-pasado-presente o, también, pasado-presente-presente-pasado-presente-pasado, dando por resultado una combinación cronológica simuladamente arbitraria, que el lector puede organizar. El texto la presenta de la siguiente forma:

¹⁰Esta periodización se encuentra diseminada a lo largo de los dos capítulos seis; sin embargo, el autor distribuye de tal manera las fechas, que se produce en el lector un efecto desconcertante, más si se toma en cuenta también la introducción de las metadiégesis.

1337

Fundación de Tlatelolco.

13 de enero de 1960.

Se elaboran las planillas para representantes de las secciones del Sindicato Ferrocarrilero. Luciano figura en la de Nonoalco-Tlatelolco.

15 de enero de 1960

Son escogidos los dirigentes de las secciones del Sindicato de Ferrocarriles, de ternas finalistas presentadas por cada sección...

1519

Se aparece en Tabasco Santiago Apóstol, futuro patrono de Tlatelolco (I, 6, 127).

Así como el ordenamiento de todos los capítulos en la estructura general de la novela presenta un ascenso y un descenso (del uno al nueve, del nueve al uno), las cronologías exhiben ese mismo esquema respecto a las fechas aportadas; el lector está frente a un microesquema que es reflejo del esquema global de la novela. Nuevamente, lo visual ocupa un lugar valioso en la organización de José Trigo.

La primera parte está en forma ascendente, se inicia con ese 1337 (fundación de Tlatelolco) y termina en julio de 1960:

23 de julio de 1960.

El Comité Ejecutivo del Sindicato presenta a la gerencia de los Ferrocarriles el proyecto del Contrato Colectivo de Trabajo... (I, 6, 163).

La segunda parte combina lo ascendente (de agosto de 1960 a diciembre de ese mismo año), con la forma descendente (de 1959 a 1521):

11 de agosto de 1960.
Llegado el término del plazo fijado a la gerencia para resolver las cláusulas del Contrato Colectivo...

1959
En diciembre, nace el primer hijo de Eduviges, sietemesino. Legado de su padre: los ojos azules... (I, 6, 369).

23 de diciembre de 1960.
El movimiento, exhausto, llega a su epílogo...

1521
Cae el antiguo Reino de la Triple Alianza (II, 6, 407).

Del pasado inmediato hay más peso sobre los acontecimientos ligados con el movimiento ferrocarrilero; todo lo que esté relacionado con la primera diégesis de José Trigo está en letras redondas (13 de enero de 1960 al 23 de diciembre del mismo año), mientras que el tema de la Cristiada, también dentro del pasado inmediato y la segunda diégesis, aparece en cursivas, como un seguimiento casi imperceptible del desarrollo y fundación de Tlatelolco, de la Ciudad de México; de ahí que disminuye la segunda diégesis frente a los pormenores del movimiento ferrocarrilero:

26 de octubre de 1960.
Huelga de hambre de algunos ferrocarrileros que se encuentran en la prisión, la cual es secundada por miembros de asociaciones juveniles. Tres ferrolanos son excarcelados tras una severa admonición, al causar ejecutoria los amparos otorgados... (II, 6, 382).

Como se puede ver, los capítulos seis se distancian de los otros capítulos en su organización formal. No obstante, las "Cronologías" son también **genealogías** de algunos personajes

fundamentales del resto de los capítulos (Luciano, Buenaventura, Don Pedro, Manuel Angel, etcétera), que dotan de información al lector y producen un mejor acercamiento a las historias de personajes particulares:

1872

Nace en Tamoanchán la vieja Buenaventura, diezmesina, en una noche en la que llueven las andromeidas: así consta en las efemérides astronómicas... (I, 6, 151).

1886

Un viernes de ese año -o sea uno de los siete viernes siguientes a la Pascua de Resurrección-, se celebra el matrimonio...del viejo Todolosantos, real pendejo, y la plebeya Buenaventura, ésta en edad conyugable... (I, 6, 151).

Por esa razón, de manera intencional, dentro de las "Cronologías" aparecen las metadiégesis que presentan historias específicas, que amplían de cierto modo la percepción del lector y la información sobre determinados personajes.

Las "Cronologías" cumplen una función práctica en el proceso de lectura: encauzar al lector hacia la asimilación y la comprensión de los momentos claves de la novela. Así, a lo largo de las cronologías el lector ve sintetizadas y ubicadas temporalmente escenas que ya han sido narradas en otras partes del texto. En una de las cronologías se apunta:

1° de abril de 1960

He aquí que José Trigo lleva a cabo un esfuerzo titánico y salta de un tren donde olvida sus zapatos llenos de picaños, y campa de golondro en el furgón de Eduviges (I, 6, 148).

En otra parte de la novela:

¿pues que no sabe, y ya se lo he dicho tantas veces, tres o cuatro:... Que saltó de un tren donde venía escondido y se metió al furgón de la Eduviges y sin decir esta boca es mía se quedó a vivir con ella? (I, 2, 22).

Las implicaciones son evidentes: gran parte de lo narrado en la novela ocurre en sólo un año, el que va, precisamente, y como lo marcan las "Cronologías", del 13 de enero al 23 de diciembre de 1960. Este dato no sería relevante si no fuera porque con ello se distingue la importancia de la primera diégesis sobre la segunda, y el interés del autor por llamar la atención de los lectores hacia el proceso histórico, cultural de Tlatelolco, de ese Tlatelolco en el que se encuentran territorialmente los campamentos Oeste y Este:

Palustre Reino de la Triple Alianza que se derrumbó aquí, en Nonoalco-Tlatelolco, cuando los conquistadores de barba portentosa iniciaron la segunda de las Tres Épocas, de las Tres Culturas que han tenido aquí su esplendor. La tercera de ellas, la época de las invenciones y las artilugios de las maquinaciones y los artificios que esparce su magia hasta nuestro días, se inició cuando de aquí, de Santiago Tlatelolco, y rumbo al puerto de la Rica Villa de la Vera Cruz, partió el primer ferrocarril de la República (II, 8, 285-286).

Al hacer tan compleja la trama de tiempos en las "Cronologías" el autor señala muy bien la importancia de un espacio mítico,

Tlatelolco, que en la historia de México ha sido sustancial.¹¹

De este primer contacto con José Trigo se descubre que la novela no es un objeto inerte. El intercalamiento de historias, la

¹¹Desde su fundación, en 1338, Tlatelolco se convirtió en un lugar importante. Con el tiempo se vuelve una de las capitales de los mexicas (la otra era Tenochtitlan). Por su historia, no es casual que Del Paso sitúe su novela en Tlatelolco: "hay motivo para resaltar que en vísperas de la conquista, Tlatelolco estaba considerada como una ciudad gemela de México-Tenochtitlán, a causa de un pasado histórico glorioso y que su Calmecac, muy famoso, había tenido entre sus alumnos al último tlatoani, al último emperador indígena legítimo del México prehispánico, Cuauhtémoc, cuya voluntad heroica supo aglutinar a la resistencia mexicana ante los ataques de Cortés. Hagamos resaltar igualmente que es justamente en Tlatelolco, entre las ruinas humeantes de su Calmecac, cuando Cuauhtémoc depuso las armas, tras una lucha desesperada, el 13 de agosto de 1521" (Georges Baudot, Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1523-1569), pp. 119-120).

Posterior a la Conquista, y por la trascendencia del lugar, los franciscanos fundaron en 1536 El Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco. Ahí se estudiaban las disciplinas de la escolástica, el trivium (gramática, retórica y lógica), y el cuatrivium (aritmética, geometría, astronomía y música). Pero la importancia del Colegio radica en que fue en ese lugar donde se produjo gran parte de la cultura libresca en torno al saber indígena. Los informantes de Fray Bernardino de Sahagún, por ejemplo, provienen de ese Colegio.

Tlatelolco también contribuyó con el desarrollo del mito guadalupano. Como se sabe, el culto a la virgen de Guadalupe es un símbolo espiritual y nacional que ejerce una influencia en la formación de la mentalidad mexicana. El primer texto que inicia la historiografía guadalupana es el "Nican Mopohua", de Antonio Valeriano, quien fue alumno del Colegio. En el "Nican", cuando se cuenta el milagro de la virgen (1531), Tlatelolco ocupa un lugar curioso: "A la sazón, en el año de mil quinientos treinta y uno, a pocos días del mes de diciembre, sucedió que había un pobre indio, de nombre Juan Diego, según se dice, natural de Cuautitlán. Tocante a las cosas espirituales, aún todo pertenecía a Tlatelolco. Era sábado, muy de madrugada, y venía en pos del culto divino y de sus mandados. Al llegar junto al cerrillo llamado Tepeyac, amanecía... Al día siguiente, domingo, muy de madrugada, salió de su casa y se vino derecho a Tlatelolco, a instruirse de las cosas divinas y estar presente en la cuenta para ver en seguida al prelado... Por la noche, le rogó su tío que de madrugada saliera y viniera a Tlatelolco a llamar un sacerdote, que fuera a confesarle y disponerle, porque estaba muy cierto de que era tiempo de morir y que ya no se levantaría ni sanaría... No bien Juan Diego señaló dónde había mandado la Señora del cielo que se levantara su templo, pidió licencia de irse. Quería ahora ir a su casa a ver a su tío Juan Bernardino; el cual estaba muy grave, cuando le dejó y vino a Tlatelolco a llamar un sacerdote, que fuera a confesarle y disponerle, y le dijo la Señora del cielo que ya había sanado" (Antonio Valeriano, "Nican Mopohua", en Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, eds., Testimonios históricos guadalupanos, pp. 28-34).

A partir del "Nican", versiones siguientes harán referencia a que Juan Diego se dirigía a Tlatelolco, un aspecto que ha sido cuestionado por estudios no aparicionistas. Vicente de Paula Andrade apunta: "Si había iglesia en Tlatelolco en 1531, acaso sería una de tantas capillas que se establecieron en los antiguos teocalis; pero no cabe duda que antes hubo convento en Cuautitlán, y que sus religiosos moradores doctrinaban y administraban a los indios de su comarca, sin que tuvieran éstos que acudir ni al de Tlatelolco, convento fundado después, ni aun al de San Francisco, México" ("Estudio histórico sobre la leyenda guadalupana", en E. de la Torre Villar y R. Navarro de Anda, eds., op. cit., p. 1291). Tlatelolco, entonces, tiene una tradición histórica que sabe aprovechar bien Del Paso. No hay que olvidar, por otra parte, que también es el lugar predilecto del escritor Carlos Fuentes en La región más transparente.

presentación del índice (su imagen piramidal), la visualización de los planos y la distribución espacio-temporal de lo que se cuenta, hacen de José Trigo un texto en movimiento. La mirada es el punto de referencia a través del cual, en todo momento, el lector se incluye en un juego intencionalmente funcionable.

La composición de José Trigo es versátil, rompe de antemano con toda inmovilidad. Se trata de enmarcar el espacio territorial de la novela, los campamentos "El Oeste" y "El Este", pero sobre todo, un espacio históricamente conocido: Tlatelolco.

Al utilizar distintos estilos, Del Paso pretende hacernos creer que existen historias autónomas, distanciadas de otros capítulos. En realidad, cada capítulo aparenta tener una autonomía, pero no se desvincula de la totalidad del texto.

Esa formalidad cíclica fue explicada por el mismo Del Paso: "de alguna manera tengo la obsesión de cerrar cada capítulo, de que cada capítulo sea casi una unidad en sí mismo."¹² Y en efecto, para el lector de José Trigo resulta atractivo leer separadamente los capítulos, alejados del resto de la novela; sin embargo, pierden toda significación si no están dentro del conjunto de la obra.

El aparente caos mostrado en José Trigo es reflejo de una actitud estética y de una postura frente a la realidad. Esa actitud estética exige la participación lúdica del lector en la conformación de la novela; sólo de esa manera se puede tener una visión total de lo que se cuenta.

¹²Fernando del Paso, "Ecos del imperio. Conversación de Fernando del Paso y Angeles Mastretta", Nexos, núm. 138, 1989, p. 6.

Al parecer, por lo analizado en este capítulo, se trata de poner en evidencia la imposibilidad de atrapar la realidad desde el presente de los personajes (la imagen espacial-temporal del furgón), y hacer consciente al lector de la necesidad de la historia pasada en la comprensión del suceso presente que se cuenta (el movimiento ferrocarrilero); esto subrayado en las "Cronologías", pues "si las fechas no son toda la historia, ni lo más interesante de la historia, sí son aquello que, de faltar, la historia misma se desvanecería, puesto que toda su originalidad y su especificidad estriban en la aprehensión de la relación del antes y el después."¹³

En ese sentido, las metadiégesis y extradiégesis sirven al autor para fundamentar su concepto del tiempo. Unas y otras juegan un papel importante; no son solamente un anexo a la composición de la novela, sino una complementación de la relevancia de los sucesos pasados y las historias individuales de algunos personajes que ayudan a comprender el presente de la narración.

La compleja composición presentada en José Trigo, sin omitir el movimiento, prefigura ya la poética del autor y su visión del mundo. Además, Del Paso bosqueja una idea de la historia que llevará a sus consecuencias, conceptualmente, en "El puente" (parte intermedia). Así, la composición de José Trigo revela una imagen no sólo formal, sino conceptual.

¹³Claude Lévi-Strauss, El pensamiento salvaje, p. 375.

CAPÍTULO III

EL JUEGO DE LOS NARRADORES

Al igual que en la composición, los narradores que aparecen en José Trigo tienen un equilibrio que está vinculado con el desarrollo temático y la presentación de cada capítulo.

Si los capítulos, por su compleja organización formal, exigen una lectura atenta, con respecto a los narradores Del Paso propone un esquema narrativo que se va a volver característico de sus novelas, por su complejidad y porque exige la participación activa del lector.

El lector que se acerca a la primera novela de Del Paso se enfrenta desde las primeras páginas no sólo a una composición llamativa (en forma de pirámide), sino también, en la lectura del texto, a un juego extremadamente complejo de narradores que hace difícil la comprensión de José Trigo. Sin embargo, en su dificultad narrativa (narrador-narratario, personajes-narradores y personajes), la obra se convierte en un mundo completo que funciona a través, entre otros muchos factores, de ese juego.¹

¹De entre las variadas definiciones de narrador y narratario tomo las que proporciona Alberto Paredes, por ser bastante prácticas. El narrador es "aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario"; el narratario, por su parte, también dentro del texto, equivale al receptor: "el narrador se dirige al narratario, ambos como imágenes intrínsecas de autor y lector. Se da, además, la posibilidad de que el narratario 'responda' activamente y revierta el ciclo comunicativo. También los personajes pueden ser inquiridos por el narrador, ya sea como narratarios o figuras independientes" (A. Paredes, Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato, pp. 33-34). En cuanto al personaje, éste es un ente ficticio "que aparece y participa en toda obra narrativa. Es ficticio no porque posea o deje de poseer un referente externo, sino porque es parte de un relato y lo habita. Actúa en la historia... y es objeto y sujeto de las delicadas operaciones de la trama" (Ibidem, p. 29). Para personaje

En este capítulo analizaré la manera en que se presenta el relato en José Trigo a partir de los narradores, de modo que se descubra el papel de éstos en el equilibrio narrativo de la novela.

1. YO Y BUENAVENTURA.

En el inicio de la novela, un **yo**, narrador en primera persona, pregunta por José Trigo, lo busca, y describe lo que hay alrededor. Para el lector, los primeros párrafos se enmarcan en una narración sencilla:

y yo estaba en sus ojos caminando entre las vías oxidadas de durmientes podridos, donde hacía mucho tiempo no corrían los trenes de carga... yo cada vez más grande en sus ojos, él cada vez más grande en los míos, y los dos que nos miramos y yo que le pregunto: ¿José Trigo? (I, 1, 6).

Sin embargo, conforme avanza en su ambiente, este narrador revela, poco a poco, claves narrativas. Desde ese primer capítulo, ya no es únicamente un **yo**; cede a un tú o a un nosotros: "y entonces tú, tú que buscas a José Trigo" (I, 1, 10); "y le diríamos más, le diríamos" (I, 1, 11).

Al progresar en la lectura, el lector se da cuenta de que ese **yo** es fundamental, es un apoyo anónimo que, como apuntó Aralia López, a lo largo de la novela "se confundirá con todos".² Ese **yo** es básico, pues permite que aparezcan uno por uno, o todos a la

vid. también Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en R. Barthes et al., Análisis estructural del relato, pp. 22-24.

²A. López González, op. cit., p. 243.

vez, los demás narradores: tú, él, nosotros, ellos, porque "lo que vale es la historia de los hombres" (I, 1, 11). Existe una enunciación-valoración de la colectividad que parte de ese **yo**; de ahí su importancia.

Además de la ampliación-diversificación en la que puede caer ese narrador en primera persona, desde el primer capítulo actúa como una conciencia que examina cuidadosamente lo que observa, para dar una visión precisa -hasta poética- del mundo marginado en el que se circunscribe la historia:

Uno no ve, como vi yo, a un viejo ferrocarrilero baldado que se rascaba con un molinillo de chocolate los muñones de las piernas que tal vez había perdido en un accidente de trenes. Uno no ve al hombre que orina en una botella de refresco. Uno no ve a las mujeres que tienden las sábanas amarillas y las faldas de colores entre las vías hace mucho tiempo abandonadas, como si alfombraran el camino de un tren que nunca ha de llegar (Subrayado mío, I, 1, 17).

El **yo** narrador no va a estar solo para contar la historia. Junto a él, el personaje Buenaventura se convierte también en un elemento importante del esquema narrativo; uno y otro son la base de lo que se cuenta en la novela.

A partir del segundo capítulo, Buenaventura funcionará también como narrador:

Y otras cosas que dije con palabras alburentes y estelares o blancas y brillantes como el cuarzo y la grava... O sea cosas que, con palabras la mitad mías y la mitad de la madrecita Buenaventura, son como para creer que nunca sucedieron (Subrayado mío, I, 1, 18).

En otro momento aparece para marcar a los dos narradores: "Que se vaya lo uno por lo otro... Que hoy, conté tu historia por ti, y mañana, tú la contarás por mí" (Subrayado mío, II, 6, 403). Como narrador-personaje, Buenaventura dará voz a los otros personajes por mediación suya:

DON PEDRO AQUÍ O ALLÁ

Unos zapatos negros, sí, que le quedaban muy grandes...

BUENAVENTURA

Déjeme, déjeme contar a mí, como si yo fuera usted...
(I, 3, 66).

También auxiliará en el relato de la historia de José Trigo: "muchas veces lo vi y hablé con él y lo mandé al carajo y le dije huevón pero de todas una se me quedó más metido en los ojos" (I, 2, 21).

Como queda apuntado, el *yo* y Buenaventura se convierten en la base narrativa de gran parte del texto, originando que haya una constante comunicación entre ellos:

Y se oye el silbato de un tren que pasa, que pasa, ¿qué pasa? ¿qué pasa? Me dijo la vieja [Buenaventura]... ¿Qué pasa? Si viene usted a dormirse ya no le cuento la historia de José Trigo (I, 3, 67).

Esto produce, a su vez, una multiplicidad de juegos en la narración.

Así pues, a partir de esos dos narradores se crea una mezcla

de puntos de vista que busca abarcar todo lo posible, totalizar el mundo narrativo con las diferentes perspectivas dadas en el relato:

Buenaventura, que se sabe y fiscaliza nuestras interioridades, tomó la palabra:

Para conocer la historia de mi viejo Vicente...-dijo la vieja Buenaventura-, tiene usted que imaginárselo en los albores de su vida... Y entonces, de la noche a la mañana le fui dando tiempo al tiempo y me imaginé al viejo tal como me dijo la vieja Buenaventura... Y entonces me fui acercando paso a pasito y le dije:

Tú eres el hijo del español flaco como una espátula... Y él me vio y me dijo:

Sí, yo soy el mismo, pero aquí donde me ves... Y entonces yo le dije (I, 6, 130-131).

Incluso la utilización del binomio narrador **yo** y Buenaventura permite que se entable un diálogo entre ellos, como una forma lúdica de lo que se está contando:

Ahora bien, como ayer mal, madrecita Buenaventura, relataré la historia de ese hijo que dices. Haz memoria, madre... Vamos por partes: ¿quién fue el hijo de tus amores? Luciano, hijo y nieto a la vez. ¿Dónde vivía? Aquí en el Campamento Oeste. ¿Qué fue de él? Fue que lo trajo su padre (I, 6, 137).

De los dos, es el **yo** el más receptivo, y por lo tanto, el que asume mejor su posición de narratario: "Una noche me relatan..." (Subrayado mío, II, 6, 368). Esto se debe a la búsqueda de información en torno a José Trigo por parte de ese narrador. Además de que él está en el furgón oyendo las historias del resto de los personajes.

En todo caso, pareciera que se trata de hacer un narrador

evasivo, que eluda al lector; crear una mayor distancia, que implica también una mayor complicidad, ya que el lector ante tal actitud participa activamente para descubrir mejor los encajes técnicos de la narración.

En cuanto a las metadiégesis, el **yo** y Buenaventura se esparcen y se intercalan en la narración, como una indicación discursiva y temporal (cuentan a partir de un presente), para no perder de vista que lo narrado ya sucedió:

Verdad, la que tú y yo sabemos. ¿Verdad, madrecita, que el muchacho no cumplía aún trece años y ya le brillaban los ojos cuando se hablaba de ferrocarriles? (I, 6, 140).

Recordar es vivir, madrecita (II, 6, 391).

Yo y Buenaventura se localizan en casi toda la novela, hasta en capítulos como la Oda y la Elegía, que presentan una forma narrativa tradicional (tercera persona):

Y con el humo, la carbonilla y los silbatazos, ni se amilanan los milanos, ni se azoran los azores. Al llegar al campamento escuché, a lo lejos, el silbato de una locomotora (Subrayado mío, I, 8, 229).

Tomando en consideración lo hasta aquí anotado, si la presencia del **yo** (en singular o plural) resalta en el texto, el papel de Buenaventura no es menos preponderante en la estructura narrativa que propone el autor. El **yo** y Buenaventura constituyen una guía del juego de narradores que auxilia en la lectura de la

novela; ayudando a detectar la comunicación narrador-narratario y el paso de un tono a otro.

2. LOS OTROS.

Los distintos tonos narrativos que se practican a lo largo de José Trigo son una cualidad que se agudiza en ciertos capítulos, por ejemplo en los capítulos siete y seis ("Cronologías"). En otros capítulos, como la Oda y la Elegía, la narración se encuentra, como ya se dijo, en tercera persona, y se ve diferente del resto de la novela porque representan un estilo conservador, que se produce por el tema tratado y la forma seleccionada;³ sin embargo, ésta permite cierta musicalidad:

Sobre los carriles de hierro, corre un tren. Un tren es una serie de carruajes enlazados unos a otros, para conducir mercancías y pasajeros por los Caminos de Hierro (I, 8, 223).

En el río del tiempo, en el torrente de los siglos, navega un templo, magnífico como un carro triunfal. Nubes de incienso lo abruma. (II, 8, 281).

También en los capítulos cinco el lector se encuentra con una narración en tercera persona. Ha escrito Oscar Mata: "Técnicamente, 'La Cristiada' está escrita en un estilo tradicional que el autor maneja a la perfección."⁴ Eso provoca que, más que la Oda y la

³Incluso en un texto narrativo como José Trigo, los dos modelos ligados con el género lírico se notan conservadores, sobre todo si se contrastan con el resto de los capítulos.

⁴O. Mata, Un océano..., p. 35.

Elegía, los capítulos cinco se distinguen de manera drástica del resto del libro en cuanto al tipo de narrador:

El viejo ordenó en seguida que apagaran las fogatas. Por esa noche, los cristeros tendrían que comer verduras a medio cocer, y otras crudezas ingratas al paladar e indigestas a cual más (II, 5, 410).

El resto de la novela presenta diversificación a partir de ese **yo** y Buenaventura, alrededor de los cuales aparecen los otros; voces que recrean las historias, voces que responden al momento y al espacio en el que se encuentran los personajes principales:

Otra noche cualquiera, una noche en la que un ventarrón serpeaba por los rieles del Campamento Oeste y barría las inmundicias, yo fui al furgón de la madrecita Buenaventura... Cuando entré al furgón, vi a la madre-cita Buenaventura, a Anselmo, a Guadalupe, a Bernabé y a don Pedro el carpintero (II, 6, 385).

Así, en el capítulo siete, la narración se problematiza en el juego de los narradores y da paso a las voces que, inmersas en la cultura popular, representan el mundo lumpen por el que se desliza Luciano, la parte marginada de la gran ciudad; voces que se intercalan con el narrador, que mira y cuenta las andanzas de Luciano; voces que aclaran lo que se relata.

Es posible que al voltear hacia la casa no viera a los dos hombres que estaban en el terrado o azotea que les servía de atalaya. Escalera de husillo. Uno acostado bocabajo, con una cámara fotográfica, longividente. Y el otro recargado en un tinaco, el pie derecho sobre un grifón... Otra vez la música, a tímboles batientes.

Escuincles batientes. Tito tito capotito (I, 7, 211).

El juego narrativo, tan complejo, hace perder de vista, por momentos, los pasos de Luciano y el lugar en el que él se encuentra:

-¡Pssst! Siempre sí traeme una cerveza -dijo Luciano, "Colosal", a una muchacha caderona de ojos color de colirio. Pupilas dilatadas. ¿En qué quedamos? ¿No que ya no ibas a tomar? Relapso. Otra vez la burra al trago. Desde aguamiel hasta aguacola... La cameló. Pero se trata de sedar la sed, de mitigarla tan sólo. María Patrocinio trajo el café: Decantó el contenido de la olla. Sedimentos: Era un café clarucho y, para Luciano con leche. Le quitaba el sueño. Culpa de la cafeína. O coctel de camarones. \$2.50 (I, 7, 168-169).⁵

En los capítulos siete, sin embargo, el tratamiento que hace Del Paso con respecto a los narradores va más allá de la inclusión de voces, pues dificulta el estilo; a tal grado que da la apariencia de que el que cuenta o habla es el personaje, cuando en realidad es el narrador:

En un momento dado a Luciano le remordió la conciencia. ¿Qué hacía aquí, en este burdel, mientras que allá en el furgón María Patrocinio mujer buena si las hay, dale que dale? Tres vástagos: dos hijas y un hijo, cría de pingos malcriados aunque no desaprovechados en la escuela y sí aventajados pero guerristas que le sacan canas verdes, ah, y sigue la mata dando: un varoncito

⁵En este caso se trata de recobrar un aspecto de la ciudad, un lugar: "Motociclista de la compañía de gas. Horizontales, los tanques de ¿propano? ¿butano?, parecían torpedos.
-Te doy quince y las malas -una voz, porque no podía faltar el dicharajo de cajón.
-Tuvimos una bronca con un maestrillo bilioso.
"Quiiiiiince y las maaaaaalas rrr", dijo el perico...
El mono jugaba en el pasto. "Mico meco", le puso González, apodador" (I, 7, 198).

todavía de chupón, sonaja, gelatina, y ya mero primera dentición, que acaba de llegar, y que ahora con los ganglios inflamados... Bueno, en realidad él estaba en cuarentena porque ella en veda y por lo mismo tenía derecho a medirle el aceite a una tal de tarde en tarde para darle gusto al gusto (I, 7, 185).

Esta técnica es muy utilizada en la narrativa contemporánea y tiene sus antecedentes en Flaubert.⁶ En cuanto a José Trigo, este estilo indirecto libre recrea parte de los capítulos, pero por la mezcla de voces se dificulta distinguirlo.

En otro momento de la novela, lo rural se establece como un cosmos visto por otras voces que se reconocen en lo que narran. En el capítulo cuatro de la primera parte, la disposición de voces, sin dejar la combinación de verso y prosa, crea una intercomunicación alrededor del suceso central: el escape de Eduviges con Manuel Angel. Varias voces en singular aportan su visión del hecho:

Eduviges fue flor de un día, como el cacomite: apenas se le estaban enmadurando sus pechos limeños, apenas los pezones le estaban apuntando al cielo, cuando se fue y nunca más se la vio por estos eriazos. Yo siempre dije que animal mesteño al cerro tira (I, 4, 71).

La primera vez que vine a este pueblo fue por ahí del estiaje. Digo así aunque por allí no había ríos, porque yo soy de donde sí los hay: de Apozonalco de las Espumas... Ahora que regreso a Xochiacan de las Flores me cuentan que ella también se fue (I, 4, 72).

⁶A este respecto, Mario Vargas Llosa dice: "El gran aporte técnico de Flaubert consiste en acercar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan, en crear una ambivalencia en la que el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando mentalmente" (La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary", pp. 237-238). El mismo efecto se encuentra en los capítulos siete de José Trigo.

Y hay una voz en plural, que representa la voz del pueblo de Xochiacan, el pueblo de Eduviges:

Dijimos que por allá se usaba mucho la pobreza, pero la verdad es que esos viejos no estaban tan dejados de la mano de Dios. Tenían su tierra y sus animales, que si no eran un rebujal, eran algunos (I, 4, 68-69).

Sería la hora de la mecatona cuando el braguetudo ése se le acercó. Nosotros ya estábamos jajando de hambre, pero con nuestras raciones de pulque, aunque deados, la íbamos pasando... Nosotros por nuestra cuenta nos hicimos los disimulados (I, 4, 74-75).

Este capítulo es un ejemplo preciso de cómo las voces se unen en un diálogo de personajes que a la vez son narradores. En un momento, una voz interroga: "¿Que venía cargado de pulque el tren en el que se fue Eduviges? Yo creía que de vacas. ¿Qué no se fue en el tren, dices?" (I, 4, 75). Y más adelante:

¿No que no? ¿No que no venía cargado de vacas el tren que se descarriló? ¿Dices que sí? Si yo te lo decía. ¿Que no te lo dije? Pues sí te lo dije, porque lo vi... ¿Qué cómo lo sé si no lo vi? Lo sé porque lo pensé. Todos los pensamos, cuando se la llevó atrasito de las nopaleras para aburrarla... Te decía que lo pensamos cuando nos llegaron los bufidos del hombre (I, 4, 77).

Así, las voces narrativas poseen una dinámica que enriquece mucho a la novela. El *yo*, Buenaventura y los otros se entrelazan de tal manera que se presenta un texto dinámico y coherente.

3. EL AUTOR IMPLÍCITO.

Para el lector de José Trigo no pasa desapercibida la inclusión del autor implícito en algunas partes de la novela. Cambios formales y algunas reflexiones alrededor de los sucesos, permiten comprobar la importancia del autor implícito en la primera novela de Del Paso.⁷

El autor implícito interviene en aquellos momentos en los que se da un diálogo interior del yo: "y entonces tú, tú que buscas a José Trigo, tú que quieres saber quién es y tú que no sabes quién es la madrecita Buenaventura" (I, 1, 10). En otros casos, ocasiona que la propuesta formal de la novela se modifique; así ocurre, por ejemplo, en los capítulos siete. El autor implícito aparece al interior del discurso, se mezcla entre las voces narrativas; provoca un diálogo imaginario en el texto y rompe con ello la recepción pasiva del lector, quien debe participar:

Un viejo gris, corbata chalina y piel de cebollana, se acercó silencioso y licencioso y le susurró, gutural gruta, dientes como barruecos: "Un poco de yohimbina para estimular..." Ve a instigar el instinto de tu

⁷Como se sabe, el autor implícito es "el que organiza el texto, el responsable de la presencia o la ausencia de una determinada parte de la historia" (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 370); en sí, "toda narración segrega la imagen implícita de un autor escondido tras los bastidores y que no es ni el hombre de todos los días ni el creador de otras obras realizadas o por realizar... esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción" (Roland Bourneuf y Réal Ouellet, op. cit., p. 99). La categoría de autor implícito fue propuesta por Wayne C. Booth en La retórica de la ficción, pp. 19 y 70. Aunque Genette la ha cuestionado como instancia narrativa, pienso que es útil, sin embargo, en una novela como José Trigo. Vid. G. Genette, Nouveau discours du récit, pp. 93-107.

Me parece que autor implícito es una categoría mejor que la usada por Aralia López. Ella utiliza metanarrador, que al parecer cumple la misma función que la del autor implícito. (La categoría de metanarrador la propone, a su vez, Yvette Jiménez de Báez en Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco, pp. 8-10). Oscar Tacca, por su parte, habla de autor transcriptor (Las voces de la novela, pp. 34-63).

madre. Sutileza. No estoy tan viejo. Además era nefalista, anafrodita, aunque todavía soplaba. Y al maestro en tono didáctico:

-Oiga, mi estimado (Subrayado mío, I, 7, 217).⁸

Esta metamorfosis del autor implícito se enfatiza en los capítulos seis ("Cronologías"), en los que se presenta de manera concreta y sin mediaciones discursivas. Esto produce otra lectura, pues las "Cronologías" se convierten en un centro importante de cuestionamientos/respuestas alrededor del movimiento ferrocarrilero y sus personajes.

Así pues, a lo largo de las "Cronologías", con excepción de las metadiégesis, se presenta el autor implícito con una doble función. En la primera transcribe, modificando el estilo, ya no un libro, como en el caso del "Manual", sino aquello que permite al lector reconocer la maquinaria oculta del movimiento ferrocarrilero:

19 de enero de 1960.

Un ferrocarrilero inicia la compostura de un corrido. Esta es la primera estrofa: "En la ciudad de Nonoalco / presente lo tengo yo / por el año de sesenta / nuestra libertad murió" (I, 6, 128).

⁸En esos mismos capítulos se pretende desconcertar al lector, exigirle que participe. Así se quiere con el cambio de estilo que aparece con la presentación de un "Manual de operación de locomotoras", proporcionado por el mismo autor implícito:

"La lámpara, como se indica en la figura número 1, tiene cuatro lentes espaciados 90 grados contados en círculo horizontal; dos lentes opuestos son rojos para indicar ALTO cuando el cambio está abierto. Los otros dos lentes opuestos son verdes e indican que el cambio está cerrado o sea situado para permitir el paso en la vía principal (algunos ferrocarriles tienen normas diferentes para sus colores)" (Entre comillas en el texto, II, 7, 331).

El lector se entera que es un "Manual" de ese tipo casi al final del capítulo siete de la segunda parte: "Luciano se paró a curiosear. 'Manual de Operación de Locomotoras Diesel ALCO'. Cogió un volumen" (II, 7, 341).

15 de octubre de 1960.

Aparece en los llanos, en decúbito ventral, un ferrocarrilero... Los periódicos publican la noticia en forma escueta. Lo que no aparece en letras de molde, es el resultado del dictamen de la autopsia: "AUTOPSIA: Cráneo: fractura estelar de la región occipital irradiada a la base del cráneo y hematoma subdural con ruptura de las meninges" (II, 6, 380).

En la segunda función interroga. El autor implícito viene a conferir un nuevo toque a lo que se cuenta, y de ahí su importancia, pues a cada momento se burla, cuestiona todo lo que tenga que ver con el movimiento ferrocarrilero -los personajes, el poder, etcétera-; en otras palabras, a partir de la interrogación irónica y mordaz del autor implícito, se produce parte de una visión del mundo que se vuelve beligerante e inconformista:⁹

22 de enero de 1960.

Un asesor técnico de los ferrocarriles, debidamente informado, publica en una gaceta especializada un significativo y efectista estudio donde expone la "mixtificación" de los salarios reconociendo que, los sueldos reales devengados por los ferrocarrileros computados con base al costo estándar de índice de vida en 1939, descendieron un promedio de \$5.32 diarios en

⁹Entiendo la visión del mundo como un conjunto de nociones acerca del universo, la sociedad y el hombre de acuerdo con un nivel de conocimientos. "La obra literaria es... la expresión de una visión del mundo, de un modo de ver y sentir un universo concreto de seres y cosas, y el escritor es un hombre que encuentra la forma adecuada para crear y expresar ese universo" (Lucien Goldmann, "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., Estética y marxismo, t. I, p. 286).

Aunque la visión del mundo se puede convertir en una ideología, no hay que confundir ésta con aquélla. La ideología es, según Adolfo Sánchez Vázquez, "un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que... responde a intereses, aspiraciones o ideales de una clase social en un contexto social dado y que... guía y justifica un comportamiento práctico de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones o ideales" ("La ideología de la 'neutralidad ideológica' en las ciencias sociales", en Ensayos marxistas sobre filosofía e ideología, p. 145). Aquí lo que me interesa resaltar es una visión del mundo, no una ideología, cuya característica fundamental es su carácter de clase social. Vid. también, Luis Villoro, "Del concepto de ideología", en El concepto de ideología y otros ensayos, pp. 15-40.

1958. Habla también de las dietas exageradas de que disfrutaban los funcionarios en misiones especiales, y de los numerosos gravámenes que gravitan sobre los ferrocarrileros. No habla, en cambio, de las prerrogativas (Subrayado mío, I, 6, 128).

19 de septiembre de 1960.

Los presuntos culpables: Atanasio y su concuño, son careados. El concuño da un mentís, una réplica rotunda a las declaraciones del primero, pero éste conserva la ecuanimidad y no se intimida. Se investiga el ideario político y la filiación de ambos, comprobándose sus tendencias filocomunistas, sectarias. Se dice que agentes del FBI encabezan los interrogatorios y las confrontaciones. Son gringaderas (Subrayado mío, II, 6, 374).

El lector se enfrenta así a la intertextualidad, gracias a la cual se dinamiza la lectura, pues se transforman otros discursos (el "Manual", el periódico, por ejemplo), que conforman la visión del mundo planteada por el autor.¹⁰ La ironía que a veces muestra el autor implícito prefigura lo que finalmente sucederá con el movimiento ferrocarrilero.

Por otro lado, a lo largo de los dos capítulos seis se encuentran preguntas sin respuesta aparente o preguntas que tienen la respuesta en el mismo discurso del autor implícito:

23 de agosto de 1960.

Los periódicos, en inflamados párrafos, acusan al Gobierno de inercia y lo urgen a tomar medidas sustanciales contra lo que llaman la "artera felonía" y el

¹⁰Utilizo intertextualidad de la noción de Julia Kristeva, quien analiza la novela como una transformación de textos anteriores, "como un diálogo de múltiples textos": "Definiremos como literatura todo discurso que sea exponente del modelo intertextual, es decir, que tome cuerpo añadiendo a la superficie de su propia estructura... el espacio de un texto extraño, al que modifica. Por otro lado, la noción de transformación diacrónica nos autoriza a añadir, al modelo generador del texto novelesco, el mecanismo de la intertextualidad" (J. Kristeva, El texto de la novela, pp. 94-95).

"dolo inverosímil" de los ferrocarrileros. Los tipógrafos y linotipistas componen y empastelan, a galeradas, los artículos escritos en contra del gremio. Suplementos, epigramas vilipendiosos, gacetillas, caricaturas, reportajes calumniosos: todo está dedicado a atacarlos. Se considera que el choque del tren de Laredo fue nada más ni menos que un sabotaje producto de sistemas comunistas de la más pura cepa. La colectividad riele-
ra, por su parte, se dice exacerbadamente herida en su sensibilidad y culpa al Gobierno de provocar la colisión para propiciar la apariencia de sabotaje. ¿Quién está en lo cierto? (Subrayado mío, II, 6, 371).

Con esa doble funcionalidad del autor implícito en estas "Cronologías", se desolemniza el movimiento ferrocarrilero y se cuestiona lo que existe alrededor. Curiosamente, el autor implícito sólo va a aparecer en torno de los asuntos que tengan que ver con el movimiento ferrocarrilero. La evolución de la historia de Tlatelolco, de la ciudad de México, no es interrogada tan explícitamente. Se trata, en el caso del autor implícito, de ir con/contra el presente:

24 de octubre de 1960.

El muerto es un vivo. En efecto, Atanasio vive y es un prófugo. ¿De la justicia? (Subrayado mío, II, 6, 381).

El autor implícito manifiesta parte de una visión del mundo que sobrepasa el tono conformista; a partir del movimiento ferrocarrilero y la "Cristiada", observa de manera distinta la genealogía social del país.

José Trigo continúa como un texto en movimiento. Ya no es sólo una marca visual, sino una significación textual que envuelve al lector a través de la multiplicidad de narradores, en la cual se

evidencia nuevamente el carácter lúdico de la novela.

La multiplicidad narrativa representa la parte textual del juego iniciado en la composición; la finalidad es subrayar la importancia de la colectividad en la producción del discurso.

El esquema narrativo, lleno de matices, que propone Del Paso, se orienta hacia una concepción diferente de narrar los acontecimientos; no novedosa, sino diferente. Por eso el *yo* y Buena Ventura se convierten en un centro no estático de la narración que da entrada a otras voces; y el autor implícito es la máscara más inquietante, pues empieza a deducirse parte de la visión del mundo desde planteamientos sociales que subyacen en la obra, más allá del aspecto formal.

CAPÍTULO IV

EL ESPACIO

De todos los elementos que pueden analizarse en una novela el menos trabajado ha sido precisamente el espacio. Esto se debe quizás a que parece una categoría desvinculada propiamente del discurso literario, a pesar de que el texto en su temporalidad remite siempre a un espacio. Genette nos recuerda:

apparemment en effet, le mode d'existence d'une oeuvre littéraire est essentiellement temporel... la littérature, entre autres <<sujets>>, parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte... en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter.¹

Es frecuente el uso implícito del concepto espacio en palabras como universo, mundo, escenario, que remiten a una cierta espacialidad. Sin embargo, se da por hecho que el espacio está ahí, pero no se analiza; aunado a esto, son pocos también los estudios que teorizan sobre tal categoría, lo que hace más difícil el acercamiento a un texto en esta perspectiva.²

Aun con lo anterior, no hay duda de que el espacio en el que se mueven los personajes de la novela aquí estudiada tiene

¹Gérard Genette, "La littérature et l'espace", en Figures II, p. 43.

²Respecto a lo escrito sobre el espacio, vid. la bibliografía final.

importancia, pues es tal la complejidad de narradores y puntos de vista, que sería erróneo no darle un fuerte peso a la espacialidad, ya que ésta y aquéllos van estrechamente unidos. Como ha dicho Ricardo López-Landy al estudiar la obra de Galdós: "las dimensiones del espacio ficticio son también el resultado del punto de vista, perspectiva y actitud del narrador."³ Por otra parte, la forma en que está empleado el espacio en José Trigo da cuenta del interés de Del Paso por la participación de los lectores.

En el análisis del espacio novelesco de José Trigo se trata de revelar la obra. Como deja ver Maurice Blanchot al hablar del espacio: "El libro... está allí, pero la obra aún está oculta, tal vez radicalmente ausente... disimulada, oscurecida por la evidencia del libro, detrás de la cual espera la decisión liberadora."⁴

1. LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL.

Las dos diégesis de José Trigo presentan dos espacios contrarios, antagónicos, que influyen sobre el ambiente narrado. El movimiento ferrocarrilero se inserta en un espacio urbano, mientras que el movimiento cristero, por su propia índole, se desarrolla en un espacio rural.⁵ Estos dos espacios diegéticos, que llamaré macroespacios y que aparecen a lo largo de la novela, se contraponen y llevan a la diferenciación y oposición ciudad/campo. Las

³Ricardo López-Landy, El espacio novelesco en la obra de Galdós, p. 29.

⁴Maurice Blanchot, El espacio literario, pp. 182-183.

⁵En general, la narrativa cristera (Jorge Gram o José Guadalupe de Anda) se ha ambientado solamente en espacios rurales. No se han novelado, como se comentará más adelante, otros aspectos del movimiento cristero.

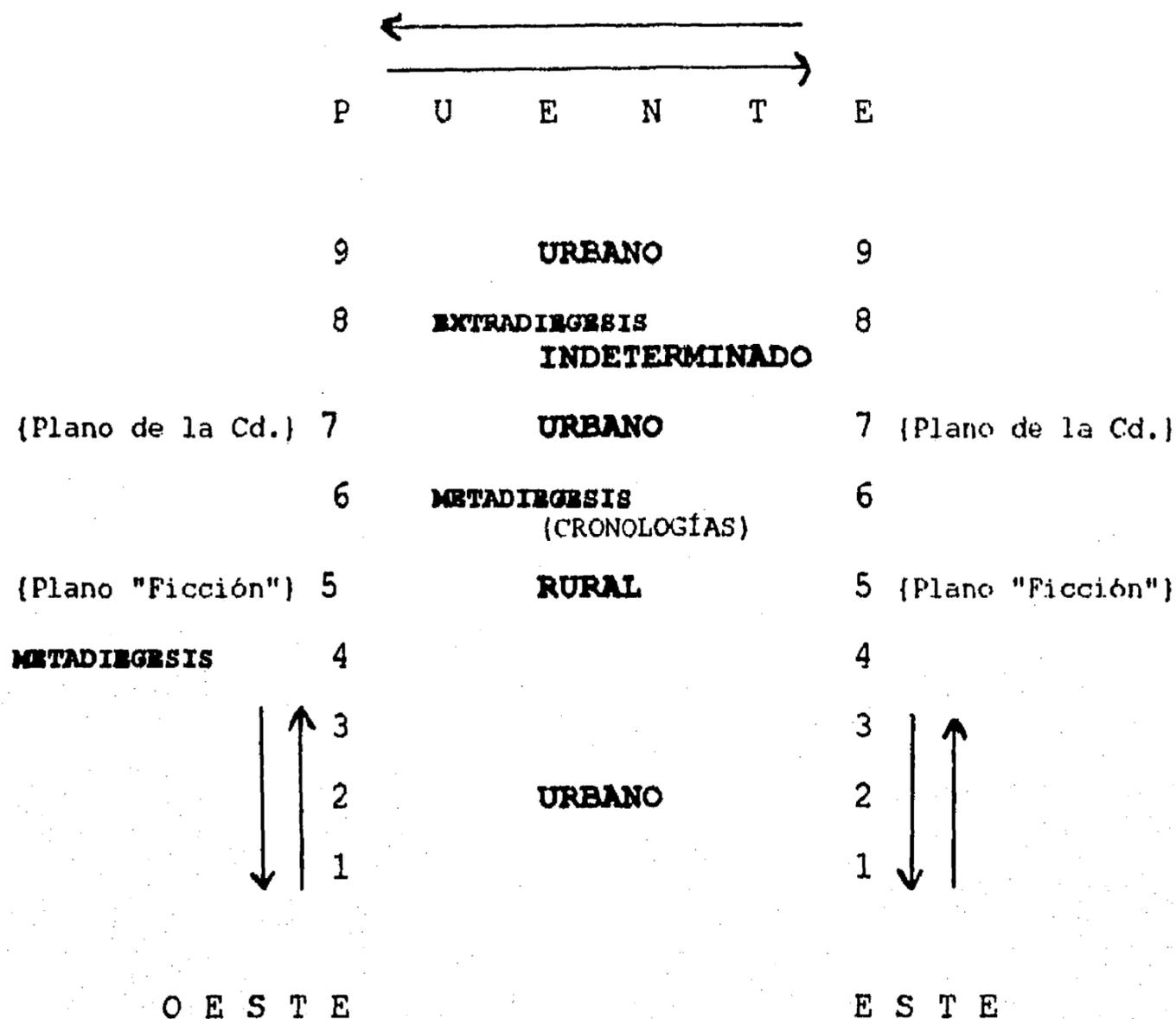
cinco metadiégesis, distinguidas en las dos diégesis principales, aparecen en un espacio totalmente rural.

De los dieciocho capítulos que conforman la obra de Del Paso, once están dedicados al espacio urbano (ciudad), cinco al rural (campo), y dos son imprecisos (las extradiégesis), en tanto que uno es una Oda al tren, y el otro una Elegía a Tlatelolco (capítulos ocho).

Tanto el espacio urbano como el rural están representados en imagen por dos planos que vienen en la cuarta de forros, donde se localiza el espacio en que actúan los personajes de la novela. El primer plano es el "Fragmento del plano de la Ciudad de México. Guía Roji 1960", en el que se encuentran los Campamentos Oeste y Este -donde se expone la intriga de la primera diégesis-, y la calle de Crisantema, importante en el libro por ser el paso obligado para ir de un campamento a otro. El segundo plano es el del "Volcán de Colima. Ficción geográfica", con veintiocho puntos topográficos, específicos, por los que avanzan los federales y los cristeros durante la Batalla de los Angeles, que se relaciona con la segunda diégesis.⁶

Un esquema auxiliar, del presentado en el segundo capítulo, para marcar los espacios, es el siguiente:

⁶Los dos planos aparecieron en la edición de 1966, posteriormente fueron eliminados en las siguientes ediciones, y hasta la novena edición, de 1988, que utilizo, fueron reimpresos.



Los planos se vuelven lúdicamente funcionales, son referentes de la narración y su inserción en el texto implica romper con pautas de lectura.⁷

Los planos engloban un espacio "ilusorio" y sólo pueden tener una función al interior de la novela si el lector es -como lo pidió Del Paso- "un lector avisado";⁸ ya que éste al participar en el texto dota a los planos de funcionalidad. La colocación de los

⁷El lector tiene que introducir, en este caso, otra estrategia de lectura. Respecto a la topografía en la literatura vid. Luz Aurora Pimentel, "Una topografía espiritual: Swann y Guermantes", en El Nacional Dominical, núms. 112-113, 1992, pp. 28-30, 32-33.

⁸J. Carvajal, op. cit., p. III.

planos trae consigo un lector participativo, lúdico, que va de las letras impresas a la imagen.

2. EL ESPACIO RURAL.

2.1. El plano.

La riqueza de los capítulos dedicados a la Cristiada, los números cinco, pero sobre todo el de la segunda parte de la novela, se sustenta no solamente en el arte de leer, sino también en el de mirar; para ello, el plano del Volcán de Colima es un punto de referencia obligatorio para el lector.

Con el plano, por una parte, se trata de provocar e incitar aún más la imaginación del lector; por otra, la relación entre texto e imagen revela una tensión, que se agudiza en esa segunda parte de la novela con la descripción de la "Batalla de los Angeles".

En ambas partes de la novela, los capítulos cinco se inician con un breve texto descriptivo, titulado "Ficción geográfica", que sitúa al lector espacialmente; además está relacionado con el plano ficción, de tal modo que el lector pueda reconstruir mentalmente el lugar en el que aparecen los personajes, el Volcán de Colima y sus alrededores, y se anticipe al lugar en el que se dan las acciones bélicas de la "Batalla". Por tanto, cuando uno lee en la primera parte:

Dos caminos había para llegar a la Meseta de Cristo Rey desde las faldas del Volcán: uno de ellos era la Quebrada del Calvario que cortábase al llegar a la Meseta y descendía luego para tomar el nombre de Desfiladero de la

Natividad, el cual desfiladero, tras muchos ambages, ensanchábase y desembocaba en el Valle de la Circuncisión (I, 5, 126),

o en la segunda:

Por el lado Sureste, el Valle de la Circuncisión se derramaba en un cantil roqueño y transformábase en el Abra de los Reyes Magos la cual, a su vez, se desmoronaba en un vasto canchal o Pedregal de la Santísima. Al término de este pedregal, que coincidía con los términos de la Espesura de la Santa Cruz y del Lomerío de Corpus, explayábase otro valle, anchuroso y desnudo: el Valle de la Matanza (II, 5, 441-442),

y se mira el plano, el lector está prevenido del espacio geográfico en el que se producirán las acciones.

El espacio rural de los capítulos cinco está presentado al lector a través de un narrador extradiegético, en tercera persona:⁹

Una hora después transitaban por la estrada real que conducía al pueblo. A los lados del camino se levantaban grandes llamaradas de fuego barretero. Un viento quemajoso les azotaba las caras. Cuando dejaron atrás el incendio y entraron al pueblo, sintieron frío (I, 5, 98).

Este narrador llega a ver la realidad a través de alguno de los personajes. En la primera parte, por medio del indio mayo y de Luciano niño:

⁹El narrador extradiegético, según Genette, es aquel que no participa en la historia narrada. Vid. Figures III, p. 255.

El indio descabalgó, y tomó de la brida al caballo del muchacho. Lo llevó donde podían divisar todo el valle.

-Mira. Allá es donde está el cañón que viste. Y esa pedra grandota, es el peñón por donde pasamos, donde está otra ametralladora. En el bosque que sigue también va a haber soldados...

-Los federales van a llegar por allí -señaló hacia el Norte-. Y yo y mis hombres vamos a estar aquí, porque así lo dijo tu padre (Subrayado mío, I, 5, 120).

En la segunda parte, el viejo Todolosantos es el observador:

Desde allí contemplaría el trámite de las tropas enemigas por los calmos terrenos del valle, siguiendo el camino que los conduciría al Monte de la Resurrección. Después, las vería dispersarse en orden de guerrillas, al enfras-
carse en la espesura. Y cuando los federales amagaran la ametralladora de los riscos, o incursionaran por los bancales del pedregal, u opugnaran el Peñón de los Angeles, él los vería (Subrayado mío, II, 5, 412).

La participación del lector -desde la diferente perspectiva en que se ubique el narrador- se inicia inmediatamente después de que se ha dado la "Ficción geográfica".

En efecto, las acciones se apoyan en puntos topográficos, mediante los cuales el lector puede imaginar el movimiento de los personajes, confrontando lo narrado con el Plano. Doy dos ejemplos en los que puede notarse cómo cada nombre de lugar representa la indicación del movimiento o quietud de los personajes:¹⁰

La ametralladora cristera, situada en los Riscos de los Santos Inocentes [punto 16 del plano], había hecho riza con los federales que subían por el pedregal [punto

¹⁰Cf. el plano que viene en el anexo II.

21], quienes efectuaron un receso violento hasta quedar fuera de tiro y volvieron a la carga, esta vez alastrados (Subrayado mío, II, 5, 415).

Cuando los federales fueron relanzados en la sobrenocche del día primero, se replegaron con prontitud. Sin embargo, no todos llegaron hasta el Bosque de la Epifanía [punto 20], lugar de partida del frustráneo intento por entrapar a los cristeros. Antes bien, conservaron una ancha zona de la Explanada [punto 13], y se atrincheraron en las zapas abandonadas utilizándolas como paralelas para establecer el sitio (Subrayado mío, II, 5, 432).

Es de este juego itinerante del que el lector se vuelve partícipe.

Esto incluye una primera explicación porque, según Oscar Mata, "Del Paso construyó una maqueta siguiendo la estructura de un tablero de ajedrez, para ayudarse en la narración de la batalla entre cristeros y federales."¹¹ Texto e imagen no pueden separarse, pues gracias a esa combinación el lector se convierte en un activo participador que observa todo, y que sigue paso a paso los sucesos de la Meseta de Cristo Rey y del Volcán. Así, el plano "Ficción" no constituye un adorno visual; se vuelve más bien un detonador de lectura, motivante y lúdico.

2.2. Lo abierto/lo cerrado.

El espacio abierto es el predominante en este macroespacio rural de la Cristiada, y la Batalla de los Angeles es el mejor ejemplo; sin embargo, en la primera parte del capítulo cinco, tanto los espacios abiertos como los pocos espacios cerrados que hay, son

¹¹O. Mata, "José Trigo cumple 25 años", en "Sábado", supl. de Unomásuno, núm. 748, 1992, p. 3.

trascendentes porque caen en lo grotesco y en la parodia, e implican mordacidad por parte del narrador contra los tradicionales valores morales.

En el siguiente ejemplo el espacio abierto es público, pero antisolemne desde la perspectiva del narrador, posición que va en contra de los personajes, que son creyentes:

Por la calle empezaron a desfilar cristeros y cristeras, militares del Ejército Libertador, y militares de las Brigadas de Santa Juana de Arco y de las Congregaciones Marianas. Y todos ellos llevaban consigo a sus animales. Un par de bueyes con sombreros de tres candiles y capas dragonas... arrastraban una carreta cargada de cabras con corsés... Y otros hombres y otras mujeres llevaban cerdos con calzoncillos bombachos, mirlos con caperuzas blancas, cacatúas con calcetines... Y toda esa multitud... se concentró en la anteiglesia... En la puerta del templo apareció el cura, ensotonado y de plácemes, y dijo que antes que la bendición de los animalitos de Dios, sería la bendición de las armas. Crisóstomo y sus cristeros pasaron al frente y dejaron en el suelo sus carabinas y sus cuchillos. El cura, después de una arenga exhortatoria... masculló algunos latinajos... Y en eso estaba, cuando ocurrió el desastre. El campanero fue el que dio el grito de alarma... Eran... las tropas del Gobierno... Los cristeros tomaron sus armas sin esperar que fueran bendecidas, montaron en sus caballos y salieron corriendo (Subrayado mío, I, 5, 101).

En los espacios cerrados de esta primera parte el narrador vuelve a parecer irónico y mordaz. Así sucede con un espacio cerrado, comúnmente sagrado, como la iglesia, que se convierte en un lugar profano e irreverente:

la campana siguió tocando de una manera harto extraña... Y todo el día y toda la noche siguió el campaneó. Al fin, el cura opinó que, o bien había llegado gente amiga al

pueblo y los llamaba, o bien, y a su parecer era lo más probable, ocurría un milagro, una señal que el cielo les enviaba... Pese a todos los pesares el pueblo lo siguió. Atravesaron el bosquecillo... En la calle principal los recibió un plumerío... El cura fue el primero en llegar a la iglesia... los soldados federales habían convertido el templo en caballeriza durante su breve estancia en el pueblo. En su huida, habían abandonado dos bestias. Un caballo albar atado a la cuerda de la cigüeña de la campana y una hermosa yegua negra. Cuando el señor cura entró a la iglesia los encontró en plena cópula, bañados por un rayo de luz polvorienta que caía desde un ventanal colorido (Subrayado mío, I, 5, 106).

En la segunda parte del capítulo cinco, todo se centra en la descripción de la Batalla de los Angeles, un espacio abierto que tiene un carácter lúdico; en cambio en la primera parte, dos espacios opuestos, lo abierto/lo cerrado, son recreados a través de la parodia, el divertimento.

Si en el capítulo cinco el espacio abierto y el cerrado llevan finalmente a la mordacidad, el resto de los capítulos ubicados en el macroespacio rural presentan otra tendencia.

Lo abierto puede ser la liberación de los personajes ante los prejuicios:

de todo esto se acuerda Guadalupe, y sobre todo de una tarde, cuando estaban en la huerta, vareaban las manzanas, solmenaban los árboles... y de cuando ella, Dulcenombre, cogió dos manzanas de la canasta... Cogió una manzana con cada mano y se levantó, doblando los brazos, llevando casi sin sentirlo las manzanas a su pecho, que era liso como el de una paloma, y de pronto vio que Guadalupe la miraba con ojos que ella no conocía en él, y entonces como si tuviera miedo que él fuera a robar las manzanas, sin querer las oprimió contra su pecho, que era liso como el de una niña de doce años, y así se quedó un momento, sosteniéndolas junto a su pecho y viendo a su hermano que la miraba como nunca antes

había mirado a nadie y menos a ella. Y Guadalupe, sin saber por qué lo hacía, sintió unos deseos grandes de acariciar las manzanas y ella de retenerlas junto a su pecho... como una mujer que sostuviera sus pechos, y Guadalupe las acarició, lenta, dulcemente acarició las manzanas recién cortadas (I, 6, 156).

Se vuelve punto de referencia (de información) sobre algunos personajes, por ejemplo acerca de lo sucedido a Eduviges en Xochiacan de las Flores:

Sería la hora de la mecatona cuando el braguetudo ése se le acercó. Nosotros ya estábamos jajando de hambre, pero con nuestras raciones de pulque, aunque deadós, la íbamos pasando. "¿A dónde vas?", le preguntaron sus contlapaches, me acuerdo, y él con despachaderas dijo: "A coger un catarro" Y no fue echada, porque se echó a la Eduviges (I, 4, 75).

Pues sí te lo dije, porque lo vi. Con razón el hombre ése, cuando estaba encima de la Eduviges, parecía vaca en lambadero. ¿Qué cómo lo sé si no lo vi? Lo sé porque lo pensé. Todos lo pensamos, cuando se la llevó atrasito de las nopaleras, para aburrarla (I, 4, 77).

Dentro del macroespacio rural lo abierto implica una libertad que, como se verá, es menor en el macroespacio urbano.

Respecto al espacio cerrado, éste trae consigo, en el resto de los capítulos, connotaciones semejantes a las del capítulo cinco, desacralización e irreverencia:

Y una noche él llegó con un corcho quemado y dibujó una cara en el vientre de ella. Ella le preguntó: "¿Qué haces hermanito?" Y él habló: "A los lados de tu ombligo estoy dibujando dos ojos. Abajo de tu ombligo estoy dibujando una nariz, y abajo están las barbas y la boca. Es la cara de Dios, que nos está viendo." Y ella le dijo:

"Que Dios nos perdone." Y Guadalupe dijo: "Dios tiene hambre" (I, 6, 158).

Lo abierto y lo cerrado en el macroespacio rural revierten las sugerencias morales y las actitudes conservadoras; provocan un efecto distinto de la ambientación.

2.3. Lo alto/lo bajo.

En el macroespacio del plano "Ficción", el lector es observador de la lucha de los personajes cristeros por mantenerse en lo alto ("Meseta de Cristo Rey y sus alrededores, "Espesura de la Santa Cruz", "Monte de la Resurrección"), contra lo bajo, donde se encuentran los federales ("Valle de la Matanza", "Espinazo de Luzbel", "Nava del infierno").

La movilización entre lo alto y lo bajo es la lucha entre lo bueno y lo malo, entre el cielo y el infierno; de ahí los nombres tan sugerentes de los lugares en que se mueven y viven los cristeros, en contraste con aquéllos donde aparecen los federales ("luzbel", "infierno"), que connotan una imagen maligna. Por eso los cristeros no avanzan más allá de los límites en los que se sienten protegidos, resguardados:

Unos, se dirigieron a los socavones de la Garganta del Espíritu Santo. Otros, los saeteros, esguilláronse en los árboles que crecían a la entrada de dicha garganta. Otros más ocuparon la Espesura de la Santa Cruz, el bosque de la Epifanía y las trincheras terrizas y los nidos de urraca de la explanada [de la Eucaristía] (Subrayado mío, II, 5, 409).

Los que sí avanzan, paradójica e irónicamente, contra el bien festivo, son los federales, quienes al final llegan a la cima:

Pronto se resintieron las tropas cristeras que aún combatían en el Bosque de la Epifanía. Faltos de pertrechos, cedieron también los servidores de la ametralladora del Peñón de los Angeles, y fueron inertes las tentativas para reconquistar las posiciones. El enemigo, paso a paso, estrechó el cerco de fuego (II, 5, 432).

Sin embargo, a lo largo de la narración, los federales pasan desapercibidos como personajes; toman lugares estratégicos, pero no poseen la relevancia, la fuerza representativa de los cristeros, quienes se convierten en el punto central de la narración.

No quiere decir esto que haya favoritismo hacia uno u otro bando; existe el interés, por parte del autor, de ficcionalizar más a los cristeros porque en los hechos participan los personajes importantes de la novela: Luciano, Buenaventura y Todolosantos.

3. EL ESPACIO URBANO.

3.1. El plano.

Sin olvidar el aspecto lúdico del plano de los capítulos cinco, se puede decir que la funcionalidad se desarrolla de forma similar en el macroespacio urbano con el "Plano de la ciudad de México"; aunque no con el mismo sistema que se percibe en el Plano del Volcán.

En el capítulo siete de la segunda parte, donde se produce mejor la operación que debe hacer el lector al relacionar letra e imagen, el personaje Luciano avanza del campamento Oeste al

campamento Este; se dan al lector los nombres de las calles, de tal manera que éste reconstruye mentalmente, con el texto-imagen, el espacio en el que se mueve el personaje y la dirección que toma:¹²

Llegó a la bocacalle: humilladero o ermita... del bulevar de Camarones... Y volteó luego a la izquierda en la Calzada de los Gallos... Volteó en Ciprés, a la izquierda, y llegó a la Crisantema... Siguió por la Crisantema, hacia el Este... Así que dejó atrás las calles con nombres de árboles y flores: Sauce, Níspero, Laurel, Crisantema, Trébol, Nardo, Bugambilia. Y se dirigió hacia el Sur (Subrayado mío, II, 7, 322 -324).

Por la Crisantema, rumbo al Río del Consulado. Circulación de Norte a Sur... Dejó atrás el 'Hotel Jacaranda', y siempre por la Crisantema, ahora Zona Postal 16, cruzó el Jazmín y el Almendro, y llegó a la lúgubre calle sin nombre... que... desembocaba en la calle de Tlatilco (Subrayado mío, II, 7, 356).

Es tan importante el plano de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco, que el narrador dice, no sin ironía: "Si pudiéramos circunscribir, delimitar, hacer un croquis, un bosquejo, un diagrama por medio de coordenadas" (II, 7, 350). Es tal la complejidad del espacio narrado a diferencia del presentado en la Cristiada, que el narrador parece mofarse de eso. En otro lugar, el mismo narrador, cuando describe los pasos que sigue Luciano, pregunta, invitando explícitamente al posible lector a entrarle al juego: "Luciano... no iba tan descaminado... la calle del Níspero. ¿Esquina con cuál?" (II, 7, 356).

Como se descubre en los ejemplos anteriores, el espacio urbano de los capítulos siete, en la segunda parte, presenta al personaje

¹²Cf. el plano de la Ciudad en el anexo II.

Luciano como observador, mientras que un narrador extradiegético narra:

Y él estaba frente a ellos, a cien metros escasos, y veía cómo las llamas... iluminaban... las construcciones conjuntas... Caminaba por el barrio, por sus arrabales, fascinado, absorto, y todos sus recuerdos acudían de una sola vez (II, 7, 353).¹³

Así, el plano es un elemento lúdico, tal vez con menos efecto que el plano "Ficción", pero, con todo, implica la misma actividad itinerante y participativa del lector.

3.2. Lo abierto/lo cerrado.

En el macroespacio urbano, el autor se prodiga más en el aspecto espacial y le da un sentido que contrasta con el macroespacio rural. En lo urbano existe interés por otro tipo de juego.

En el capítulo siete de la primera parte, a diferencia de la segunda, los microespacios sobresalen, pues ya no se trata únicamente del macroespacio que recorre Luciano; para contrastar, al lector se le presentan microespacios cerrados que remiten también a otro espacio cerrado; es decir, un espacio cerrado dentro de otro espacio cerrado. Por ejemplo, en un burdel, donde, aparte de mostrar el ambiente popular, el punto de vista del narrador se detiene en otro espacio cerrado (una pelea de box presentada por televisión), dando por resultado dos espacios que se integran en

¹³En ese mismo espacio por momentos aparece la voz de Luciano: "Unos granaderos acosaban a una criadita... ¿A dónde ir? Una esperanza: el hombre que lo visitó..." (Subrayado mío, p. 360).

uno:

El enerve joto encendió la televisión que estaba en una repisa alta... La clientela vitoreó, ovacionó...
Exultaciones por la retransmisión de la pelea de box, estelar...

Alguien apagó la lámpara.

Ahora el hombre del calzón negro lanzaba aparatos volados de derecha a la cabeza de su contrario.

El vaso voló y se hizo añicos.

En la frente de Manuel Angel fue el impacto de la piedra.

Cayó el hombre del calzón blanco.

Nube de polvo.

Intervino el burdel completo.

Se levantó. Lo detuvieron.

Encendieron los focos rojos.

Nocaut técnico.

No hubo tongo (Subrayado mío, I, 7, 215, 221).

En un solo espacio se dan dos momentos espaciales: la pelea de box es reflejo de lo que sucede en el burdel; lo público (el burdel, la pelea de box) se encierra en un ambiente enajenante, de ahí la simultaneidad espacial: dos momentos que llevan al mismo efecto. Se trata de transgredir las relaciones lógicas espaciales.

Por otro lado, es precisamente en los capítulos siete donde se nota cómo la temporalidad de la intriga se rompe para dar impulso a una unicidad espacial en la que se ubica el personaje Luciano. El espacio siempre resalta frente a un tiempo que se detiene:

Fue en ese momento cuando Luciano parpadeó, se dio cuenta que estaba en la carpa, frente al escenario, y no en el perímetro de los llanos frente a los Talleres, pues sólo estaba imaginando lo que haría diez minutos después cuando caminara hacia ellos. Y fue también en ese momento cuando Luciano supo que ya no estaba en la carpa, frente al escenario, sino que estaba en los llanos frente a los Talleres recordando el momento en

que estaba en la carpa imaginando que estaba en los llanos recordando que estaba en la carpa (II, 7, 339).

El autor establece la espacialidad a través de imágenes y actos simultáneos, para provocar una acción lúdica en el nivel espacial.

En otros momentos se reitera la diferencia entre el macroespacio abierto, y hasta cierto punto público, las calles de los Campamentos, por ejemplo, frente a los microespacios que son cerrados, y varios de ellos con un sentido privado. En este caso se encuentra el automóvil azul, que representaría, en forma parecida al ferrocarril, el desarrollo de una sociedad que prospera materialmente; sin embargo, este microespacio descrito en José Trigo está inhabilitado y se agudiza su situación por el macroespacio abierto en el que se encuentra: "viejo automóvil inservible, abandonado en los llanos del Este. 'Plymouth' 1939... estaba totalmente desmantelado: parabrisas, limpiabrisas, salpicaderas, parachoques, manivelas, volante: de todo, no quedaba nada" (II, 7, 361).

Con esas cualidades, el microespacio que representa el automóvil azul goza de importancia, pues es ahí donde se conjugan el amor y la muerte, sin llegar a unirse. En ese automóvil tienen relaciones sexuales Manuel Angel y Genoveva ("Y en el piso del automóvil hicieron el amor, lo hicieron mansamente, dulce, cálida, improvisadamente. Se transportaron al país de la felicidad, a mil respiros por hora", II, 7, 362); es a ese automóvil a donde va a dar el cadáver de Luciano después de haber sido asesinado por Manuel

Angel.

Junto al automóvil azul, el microespacio más importante que se localiza en todo el texto es el furgón. Éste, desde el principio de la novela y a lo largo de ella, se vuelve un elemento constante, ya que todos los ferrocarrileros viven en furgones. Desde un furgón se cuentan los acontecimientos del movimiento ferrocarrilero y lo que sucede con José Trigo:

Me esperaba la vieja Buenaventura, a quien llamaban también madrecita... Y había cuatro hombres con ella: tres ferrocarrileros: Anselmo, Bernabé y Guadalupe... Y Don Pedro el carpintero... Y esto sucedió, según Anselmo... cuando apenas los ferrocarrileros iniciaban la lucha... Y eso dice también la vieja Buenaventura que, --Tan cierto como que yo estoy aquí en esta noche y en este furgón--me dijo... salí con el rosario en la mano para ver a José Trigo (Subrayado mío, I, 2, 18-19).

Es en un furgón donde se dan cita los obreros para oír a su líder Luciano. El furgón, además, no sólo es casa, es oficina, es fábrica. El furgón es el "adentro", la protección de los desamparados, como en el caso de José Trigo que "saltó descalzo de un tren donde venía escondido y se metió al furgón de la Eduviges" (I, 2, 22). El furgón representa, en fin, la pobreza extrema:

José Trigo llegó una noche a la guarida [léase furgón], vio con sus ojos secos los ojos húmedos de la mujer que reflejaban el cuerpo del niño, tieso, frío, muerto, lo velaron con cuatro cirios... las mujeres rezaron, las moscas revolotearon hasta que se durmieron en la pared las verdes cochinas barrigonas (I, 7, 197).

Los personajes salen de un sitio cerrado, en este caso el

furgón, para dirigirse a otros también cerrados, como forma de resguardo, defensa y garantía frente al afuera. Una ostionería, una carpa, un billar, representan su status social y su mundo conocido: "empezaban a entrar a la carpa toda clase de golfos y no sólo ferrocarrileros sino también viñeros piojosos, vagos, cacos, etc. (en otras palabras el lumpen, la rahez ralea, la broza)" (II, 7, 328).

Los espacios cerrados del macroespacio urbano transgreden las formalidades, lo serio, lo impuesto, de manera semejante a lo que se presenta en el espacio cerrado del macroespacio rural:

Vaya rebumbio. Aquellos dos enfrascados en una botella de aguardiente no refino. Margallate. Una puta gorda y mulata, bien trolebús, bailaba agitando un plumero multicolor... Por orden de la dueña el joto, brujo pica-rón, se subió a un banco. Femeineidad. La puta tenía una cofia o redecilla en la cabeza, y pantuflas. Nada bajo la bata (I, 7, 215).

Salir implica enfrentar los problemas: la huelga y el movimiento ferrocarrilero; encerrarse, la evasión.

Ahora bien, lo que distingue a Luciano de los demás personajes es precisamente su desplazamiento entre lo abierto y lo cerrado, lo privado y lo público. Su misma casa es una distinción espacial que se ubica en esos cambios:

Todo depende, claro, como se vean las cosas. Luciano tenía un jardín, porque vivía en una casa de cuatro furgones que formaban un cuadrilongo, por lo que el jardín quedaba en el centro. Para Luciano, aquel jardín era una huerta palatina, y como tal digna de un palacio (I, 3, 61).

El jardín es el posible escape momentáneo para el personaje, quien no se encierra y evade la situación, el movimiento ferrocarrilero, de la que él es pieza clave. Es sintomático, en este sentido, que Luciano termine muerto cerca de un espacio abierto y público, la feria, y en la calle, que es esencialmente espacio abierto. La calle como un espacio donde se registra la cotidianidad en un sentido doble: lo que ocurre a diario y lo que se presenta sorpresivamente, tal como le sucede a Luciano:

Pero sigamos sus pasos (los de Luciano)... al día siguiente... iba camino de la feria, por lo que pasó a un lado del Campamento Este a reserva de desafiar a M. A... de refregarle... ¡Y qué crees!... El innoble, forzador de mujeres, encantado siempre de deshonorar (nos referimos a Manuel Angel), le salió prácticamente al paso... Esto no lo sabe nadie, porque nadie los vio pelear... Por eso [Manuel Angel] se animó a empuñar el cuchillo, y a enterrárselo a Luciano (II, 3, 489, 492).

José Trigo, que no es un ferrocarrilero, sino el personaje a partir del cual se muestran los acontecimientos, permanece más tiempo en el afuera, en lo abierto; por eso todos lo vieron pasar, una y otra vez, por los campamentos: "para ver a José Trigo aquel tercer día y todos los otros en que muy de madrugada se echaba a caminar por esos rumbos de Dios" (I, 2, 19); "vio a José Trigo... y lo vio también muchos otros días" (I, 2, 29).

El espacio en José Trigo es un elemento lúdico que manifiesta la posición de Fernando del Paso frente a la realidad que ficciona. Le confiere a ésta un sentido diverso que se produce por el contraste entre los espacios (cerrado/abierto, alto/bajo, sagra-

do/profano) y la movilidad de los sujetos u objetos en el transcurrir de la obra.

Del Paso invierte deliberadamente el orden en la progresión espacial, lo que permite que en la novela se vaya del espacio interior al exterior, de manera inversa o simultánea, pero siempre con el fin de radicalizar la ilusión espacial.

El mundo ferrocarrilero y el mundo cristero entran en la órbita del furgón (centro del macroespacio urbano) y están en constante movimiento. Nuevamente, éste se manifiesta en la novela como soporte formal-conceptual, pero ahora dirigido hacia la inversión de la espacialidad, alterando su relación lógica.

Se rompe un orden de contigüidad para reemplazarlo por una ilusión espacial de círculos concéntricos. El centro espacial desde el que se esparce el discurso global de la obra es el furgón, donde se encuentran los personajes que dan pie al desarrollo de la novela.

Los círculos son el macroespacio urbano y el rural que parten del furgón como centro. No obstante, en cada uno de esos círculos se crean distanciamientos o afinidades según lo que se esté contando; parodia o crítica sutil son el resultado de la subversión espacial que aquí he analizado.

CAPÍTULO V

ENTRE LA HISTORIA Y LA CULTURA POPULAR

En ninguna obra anterior a Noticias del imperio, Fernando del Paso explicitó su posición frente al hacer histórico; aunque varias veces puso de relieve la actitud del escritor inconforme frente a la realidad mexicana que absorbe a los sectores más desprotegidos.

Es en su última novela donde Del Paso proyecta su concepción de la historia, que es tratada a lo largo de su poética a partir de acontecimientos trascendentes sucedidos en México. Del Paso ha subvertido las versiones de los acontecimientos para dar acceso a una literatura más consciente de lo que ha ocurrido en nuestro país. Así, en el capítulo "La historia nos juzgará" de Noticias del imperio, el autor implícito advierte, en un extenso párrafo, lo siguiente:

El escritor mexicano Rodolfo Usigli, enamorado de la tragedia de Maximiliano y Carlota, decía en el prólogo de <<Corona de sombra>>, un drama histórico que él califica de <<antihistórico>> que si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla eludido. Varias décadas más tarde, el escritor argentino Jorge Luis Borges manifestó que le interesaba <<más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero>>. Y veinte años después de escrita <<Corona de sombra>>, el ensayista húngaro Gyorgy Lukacs afirmaba en su libro <<La novela histórica>> que es un <<prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética>>. Si uno entiende lo que quiso decir Usigli, comparte la preferencia de Borges y está de acuerdo en lo afirmado por Lukacs, uno podrá siempre -talento mediante- hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o de unos

personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. La alegoría, el absurdo, la farsa, son posibilidades de realización de ese mundo: todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido? O mejor: ¿cuando no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de su tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede -qué hacer- cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges, y no eludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukacs: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector -le advierto yo-, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica.¹

Este párrafo ofrece un proyecto que permite justificar, hasta cierto punto, la construcción de José Trigo, pues se colocan "a la par" historia y "recreación poética", de modo que las dos son inseparables de la creación artística. Esa idea viene a negar completamente lo que se ha dicho de la obra de Del Paso, sobre todo de José Trigo.

Como lo nuestro en el primer capítulo de este trabajo, desde la aparición del ensayo de Dora Dottori, y poco antes, con las reseñas iniciales en torno a la primera novela, se criticó a

¹F. del Paso, Noticias del imperio, pp. 641-642. Subrayado mío.

Fernando del Paso su negación de la historia y la apabullante mitificación que hacía de los personajes. Dottori fue la primera que dijo de Fernando del Paso:

al condenar a sus personajes a una eterna peregrinación por lo caminos del mito, al negarles-negarse el acceso a un tiempo real, a una problemática histórica, se les está negando la única posible vía de acceso a la libertad.²

Con esta afirmación, que se sostuvo durante algún tiempo, la crítica no quiso ver una posición distinta de Del Paso frente a la realidad.

Si algo no se puede reprochar a este autor, como se destaca del párrafo de Noticias del imperio, es su preocupación por la historia de México y de un sector social específico, aunque esto se advierte mejor al interior de las obras, como en el caso de José Trigo.

Como lo explico en el segundo capítulo, la novela aquí estudiada se desarrolla sobre dos diégesis que fundamentan la realización del texto; por un lado, la Cristiada, y por otro, el movimiento ferrocarrilero de 1959. Estos dos momentos elegidos por Fernando del Paso para elaborar su obra artística tienen un sentido de ser. Los dos movimientos, social e históricamente, representan procesos en la vida política de México que cuestionan al poder, cada uno a su manera; de los dos, sin embargo, el movimiento ferrocarrilero tuvo mucho más relevancia dadas sus características

²N. Dottori, op. cit., p. 298.

y el momento en que surge; no en balde, la visión del mundo trazada en José Trigo se centra mucho en ese suceso histórico.

Literariamente, del movimiento ferrocarrilero existe, de lo que yo conozco, un antecedente, la novela Juan del Riel (1942), de José Guadalupe de Anda, quien trabajó como jefe de estación de los Ferrocarriles Nacionales poco antes de la Revolución Mexicana; experiencia que influyó en la elaboración de esta novela y el ambiente rural en el que se ubica.

En Juan del Riel se muestra la lucha social de los ferrocarrileros y la explotación a la que estuvieron sometidos por parte de las compañías estadounidenses; la temática es rural y no se omite el movimiento de 1910. El estilo y la técnica son tradicionales.

Todo eso aleja a Juan del riel de lo que brinda Fernando del Paso en su obra. En este sentido, José Trigo es la primera novela que presenta el mundo urbano proletario de los ferrocarrileros: "La novela funciona como un esfuerzo para rescatar la Historia. Especialmente la historia individual y colectiva de los obreros ferrocarrileros y de sus luchas sindicales".³

En cuanto a la Cristiada, en el aspecto literario, el tema tuvo sus seguidores antes de la novela de Del Paso: Jorge Gram (seudónimo de David G. Ramírez), Fernando Robles, José Guadalupe de Anda, Jesús Goytortúa Santos y Luis Rivero del Val, fueron escritores que elaboraron sus obras desde el interior del movimiento

³A. López González, op. cit., p. 241.

cristero. Se apoyaron para ello en vivencias particulares.⁴

Las diferencias entre esas novelas y José Trigo son abismales. En lo artístico son obras muy pobres porque lo que importa es justificar la rebelión armada. Casi todas ellas encierran un tono didáctico y no se evita presentar una posición frente a uno u otro bando. Son obras lineales donde todo se cuenta en riguroso orden cronológico sin modificar la espacialidad y la temporalidad. En cuanto a la posición ideológica, se salva la novela de José Guadalupe de Anda, Los cristeros, frente a novelas de propaganda como Héctor y La virgen de los cristeros. De lo que se trata es de "influir intensivamente sobre un numeroso público pequeñoburgués y campesino, de tendencias religiosas, mediante obras que constituyan una abierta falsificación de la verdad."⁵

Por lo anterior, José Trigo es diferente a esas novelas; sobre todo por el manejo de la ironía y el juego espacial que se vuelve importante en la descripción de la Batalla de los Angeles. Del Paso no pretende hacer propaganda política.

Todo esto viene a colación porque en este capítulo importa resaltar el enlace entre la historia y la novela, pues el lector reconoce el movimiento ferrocarrilero y la Cristiada como una base cultural preponderante de José Trigo.

⁴Las obras son, siguiendo el orden de los escritores: Héctor (1930), La virgen de los cristeros (1934), Los cristeros (1937), Pensativa (1945) y Entre las patas de los caballos (1952).

No olvido que también existen alusiones al tema cristero en otros autores, como por ejemplo José Revueltas (El luto humano, 1943), o Juan Rulfo (Pedro Páramo, 1955); sin embargo, estoy considerando únicamente las obras que se abocaron de manera exclusiva al tema.

⁵Adalbert Dessau, La novela de la Revolución Mexicana, p. 293.

Del Paso siempre se ha interesado por la historia y como otros escritores estuvo preocupado por el desenvolvimiento político-social del país. Sería ingenuo negar, como lo he marcado arriba, el interés y la fuerza histórica que despliega el autor al interior de José Trigo, ya que dota a sus personajes, sobre todo con el movimiento ferrocarrilero, de características muy específicas situadas en una cultura popular, que permite al autor revelar una visión del mundo bastante subversiva como para no tomarla en cuenta.

Ese interés por la historia se concentra en los capítulos cinco (La Cristiada) y en los capítulos siete, de ambas partes. No obstante, en estos últimos, hay una transformación que radicaliza la propuesta del autor. En ellos el lector visualiza, primero, que Del Paso, opuesto a lo dicho por la crítica, no mitifica la historia; por el contrario, está bien consciente de la función de ésta en el proceso que ha seguido el país. Segundo, y sin olvidar lo anterior, se puede trascender la imagen -también repetida por la crítica-, de que el personaje Luciano es una copia de Demetrio Vallejo. Y tercero, que es a través de la cultura popular como Del Paso desolemniza a sus personajes, dándoles valores más humanos y menos míticos (pensando que el mito se refiere más a lo sobrenatural).⁶

⁶ Siguiendo la definición de Mircea Eliade: "El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales... Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la sobre-naturalidad) de sus obras" (Mito y realidad, p. 12).

1. DE LA HISTORIA.

Casi ningún autor latinoamericano contemporáneo se ha apartado de la situación política y social del continente. Cada uno de los países ha producido autores -con mayor fuerza desde el llamado "boom" latinoamericano- que a través de sus obras presentan insatisfacciones, rebeldías, en otras palabras, subversiones, que intentan clarificar la verdadera situación social y política de los países.

Cada autor latinoamericano, con su estética propia y su visión del mundo, ha sido un "contestatario del poder", y Del Paso no se queda atrás; entra en lo dicho por Angel Rama:

Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia.⁷

Fernando del Paso, como otros escritores mexicanos -piénsese en Juan Rulfo, por ejemplo-, fue bastante consciente de lo que había acontecido en México, sobre todo desde el período de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), donde los andamiajes nacionales de la Revolución Mexicana empezaban a cuestionarse.⁸

⁷A. Rama, "Los contestatarios del poder", en La novela en América Latina. Panoramas, 1920-1980, p. 466. Vid. también Alejo Carpentier, "Papel social del novelista", en La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos, pp. 33-50.

⁸Cf. Ilán Semo, Dolores Groman y María Eugenia Romero, "El ocaso de los mitos (1958-1968)", en Enrique Semo (coord.), México un pueblo en la historia 4, pp. 19-61.

El fracaso del sistema político mexicano tuvo su mayor representación en ese período, pues Ruiz Cortines enfrentó al movimiento magisterial y el inicio del movimiento ferrocarrilero; desde ahí, y por la fuerza represiva utilizada por el gobierno, se mostró la ineficacia de un sistema político que ya desde Miguel Alemán (1946-1952) exhibió la corrupción burocrática y la decadente administración del sistema. "En México -escribe Octavio Paz-, el Estado pertenece a la doble burocracia: la tecnocracia administrativa y la casta política."⁹

El país vivía en la inopia. Los movimientos sociales que se sucedieron en el último año de Ruiz Cortines ponían de manifiesto que el sistema emanado de la Revolución de 1910 no daba garantías a las clases más desprotegidas y a la reciente clase media, que empezaba a cargar con el desasosiego.

En 1951, José E. Iturriaga describió el acelerado desarrollo que había tenido la clase media urbana en la primera mitad del siglo XX en México, y mencionaba su rápido crecimiento en el período de Miguel Alemán: "las clases medias mexicanas vienen ciertamente cobrando un ritmo más veloz durante la administración actual."¹⁰

Ese crecimiento de la clase media tuvo su mayor auge en los años sesenta, gracias al desarrollo tecnológico, la expansión industrial y el crecimiento de la burocracia; es un momento en el que "prosigue el avance triunfal de la norteamericanización,

⁹O. Paz, El ogro filantrópico. Historia y política, 1971-1978, p. 89.

¹⁰J. E. Iturriaga, La estructura social y cultural de México, p. 67.

apoyada en el culto fanático por la tecnología... se extiende la cultura urbana, se debilita la cultura campesina."¹¹ Fernando del Paso sabe bien qué ha pasado histórica y socialmente en México.

1.1. El movimiento ferrocarrilero.

De los movimientos sociales que luchan por reivindicaciones de tipo económico, el movimiento ferrocarrilero fue el que más constancia tuvo de su participación; esto básicamente por la represión que el Estado ejerció sobre los obreros, dando por resultado paros y una huelga que para muchos fue el inicio de la verdadera lucha proletaria; poco después "sólo unos cuantos resienten la derrota, la brutal represión y el encarcelamiento de los líderes ferrocarrileros encabezados por Demetrio Vallejo."¹²

A finales de 1958 y principios de 1959, el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana (STFRM) "constituye el detonador de un amplio movimiento que se pronuncia primero por mejores aumentos de salarios y más tarde por la depuración del STFRM."¹³

Demetrio Vallejo encabeza el movimiento que en el fondo no aspiraba sino al aumento de salarios y a la democratización del Sindicato; en este sentido, era más un movimiento sindical, sin

¹¹Carlos Monsiváis, "Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano", en Nexos, núm. 109, 1987, p. 17.

¹²C. Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, t. 2, p. 1491.

¹³Raúl Trejo Delarbre, "Historia del movimiento obrero en México, 1860-1982" en Pablo González Casanova (coord.), Historia del movimiento obrero en América Latina I, p. 57.

propuestas ideológicas o de cambio revolucionario: "el movimiento ferrocarrilero careció de verdadera dirección política";¹⁴ no obstante, la represión del gobierno mostró una vez más su inestabilidad -meses antes, en 1958, se había reprimido también a los maestros normalistas.¹⁵

No es casual la intención de Del Paso al escribir sobre el movimiento ferrocarrilero; él mismo apuntó en la entrevista hecha por Juan Carvajal que su obra estaba basada en el problema de los ferrocarrileros y el principio del charrismo en México.¹⁶ Éste se inició precisamente en el STFRM en 1948:

En octubre de 1948 el secretario general del Sindicato Ferrocarrilero, Jesús Díaz de León, formula una denuncia judicial contra un supuesto fraude de los fondos sindicales. La acusación sorprende a los grupos democráticos del STFRM, especialmente porque no se emplean los cauces sindicales para sancionar el conflicto; Díaz de León solicita la intervención del gobierno. El 13 de ese mes, 8 secciones del sindicato ferrocarrilero acuerdan la destitución del secretario general. Pero al día siguiente Díaz de León, acompañado por un centenar de policías, toma por asalto las oficinas sindicales en la ciudad de México, con lujo de violencia e iniciando sin saberlo, con esta acción, una amplia fase en la historia del movimiento obrero.

A Jesús Díaz de León la apodaban "El Charro" porque se dedicaba a ese pasatiempo. Como se convirtió en prototipo de la corrupción sindical que se impondría en el ferrocarrilero y otros sindicatos, a este fenómeno

¹⁴Antonio Alonso, El movimiento ferrocarrilero en México, 1958-1959. De la conciliación a la lucha de clases, p. 151.

¹⁵Respecto al movimiento magisterial vid. Aurora Loyo Brambila, El movimiento magisterial de 1958 en México, pp. 68-99.

¹⁶Cf. J. Carvajal, op. cit., pp. I-VI.

no se le conoció desde entonces como 'charrismo'.¹⁷

Sin embargo, no hay que olvidar tampoco que Del Paso responde a una actitud de escritor intelectual de clase media.¹⁸ Una clase media que de manera incipiente también empieza a sentir los embates del capitalismo a mediados de los años cincuenta y hasta los sesenta, período en el que Del Paso redacta José Trigo. Por eso, como se verá, su idea de la realidad es diferente a la oficial; Del Paso modifica una percepción histórico-social encasillada para proponer una diferente visión del mundo, más acorde con su situación social y de clase.

1.2. La Cristiada.

Si el movimiento ferrocarrilero se convirtió en un hito importante en la historia de México, el movimiento cristero (la Cristiada) de 1926-1929, también fue, a su manera, un momento social de envergadura que llegó a contrarrestar fuerza al recién equilibrado Estado mexicano.

Los antecedentes más cercanos del movimiento cristero de 1926-1929, se localizan en el período de Venustiano Carranza (1917-1920), poco después de promulgada la Constitución de 1917. La

¹⁷R. Trejo Delarbre, op. cit., p. 51. Vid. también, al respecto, A. Alonso, op. cit., pp. 76-98.

¹⁸No utilizo la palabra "intelectual" de manera despectiva, por el contrario, opto por la propuesta de Antonio Gramsci: "Cada hombre, considerado fuera de su profesión, despliega una cierta actividad intelectual, o sea es un 'filósofo', un artista, un hombre de buen gusto, participa en una concepción del mundo, tiene una línea de conducta moral, y por eso contribuye a sostener o a modificar una concepción del mundo y a suscitar nuevos modos de pensar" ("La formación de los intelectuales" en Los intelectuales y la organización de la cultura, p. 15).

Iglesia busca "si no la derogación de la Carta Magna, si la reforma de los artículos 3, 27 y 130 que principalmente les afectaban."¹⁹

Con el tiempo, otros factores agudizarán el conflicto entre la Iglesia y el Estado; se puso en evidencia que el modelo emanado de la Revolución de 1910 aún no se concretizaba. Por eso la facilidad con la que los campesinos se fueron a las armas después de la "Ley de Calles", pues la intransigencia tanto de la Iglesia como del Estado dio pie a retomarlas de nuevo.²⁰ En el fondo, la Cristiada se asemejaba a un movimiento contrarrevolucionario, aunque, como apunta Meyer, el levantamiento de armas era sólo para defender la religión.²¹

El movimiento cristero se dio sobre todo en los estados de la República del centro y norte, teniendo focos importantes en los Altos de Jalisco. Ayudó políticamente, aunque no en lo militar, la Liga Nacional de la Defensa de la Libertad Religiosa, surgida en 1925.²² Así, el movimiento armado cristero:

no tuvo inicialmente un plan de organización preconce-

¹⁹Alicia Olivera Sedano, Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias, p. 69.

²⁰La "Ley Calles" reforma el Código penal. Incluye delitos relativos a la enseñanza confesional y cultos. Dentro de esa Ley el artículo 19 vuelve obligatoria la inscripción oficial de los sacerdotes para que puedan ejercer su ministerio. Vid. Jean Meyer, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, "Los pueblos y el pueblo", en Historia de la Revolución Mexicana, 1924-1928. Estado y sociedad con Calles, pp. 201-282.

²¹Jean Meyer, La Cristiada, 3 ts.: La guerra de los cristeros; El conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929; Los cristeros.

²²Según palabras de Jean Meyer, la Liga "se atribuía como héroes protectores a Iturbide, Lucas Alamán, Miramón y Mejía, y execraba a los liberales mexicanos, a los masones y a los protestantes yanquis, tres cabezas de una sola hidra que trata de devorar a México: el imperialismo yanqui" (La cristiada. La guerra de los cristeros, t. 1, p. 65).

bido, sino que estalló de manera espontánea en forma de huestes independientes entre sí, muy desorganizadas y peor pertrechadas, sin tener más afinidad que la de ser grupos de católicos rebeldes contra las leyes establecidas.²³

La Cristiada fue, en ese sentido, tan o más violenta que la misma Revolución de 1910:

En el momento de los arreglos con Roma en junio de 1929... habría cerca de 50 mil cristeros en armas. Otros 25 mil habían muerto en combate. Aquella guerra no sólo costaría a México, en total 70 mil vidas; sobrevendría, además, una caída fulminante de la producción agrícola... y la emigración de 200 mil personas. "Fue -en palabras de Luis González- una guerra sangrienta como pocas, el mayor sacrificio humano colectivo en toda la historia de México".²⁴

Ante este hecho, la ficcionalización alrededor de la Cristiada va a estar lejos del problema social real, tal vez porque con todo, aún hay muchos hilos que ni los mismos historiadores han sabido sujetar.

Por lo anterior, José Trigo no es una copia de los acontecimientos; de ahí que Luciano no se puede considerar como una reencarnación de Demetrio Vallejo. Lo que sí es claro es que la sombra del charrismo, en el caso del movimiento ferrocarrilero por ejemplo, y su significado, se advierte en las actitudes de personajes como Manuel Angel y Atanasio.

²³A. Olivera Sedano, op. cit., p. 117.

²⁴Enrique Krauze, Reformar desde el origen. Plutarco E. Calles, pp. 78-79.

2. DE LA CULTURA POPULAR.

A lo largo de la novela se alude, de una u otra manera, al conflicto ferrocarrilero; sin embargo, es en los capítulos siete de ambas partes donde se plantea mejor la situación ficticia del movimiento, pues se despoja de toda mitificación a los personajes para mostrarlos en un ambiente popular.

Gran parte de los personajes en estos capítulos deviene, por su contextualización, en una antisolemnidad contraria a la propuesta oficial tanto de la literatura como de la historia. Esos capítulos hacen referencia de manera explícita a la cultura que subyace en los sectores sociales más bajos de la ciudad, amén de entrar de lleno al problema de los ferrocarrileros desde la visión de los personajes que participan en dicho movimiento (Luciano, Manuel Angel y Atanasio, por mencionar los más importantes).

Para Mijaíl Bajtín, la cultura popular (y dentro de ésta la cultura del carnaval) es un complejo de festividades y manifestaciones que se opone a la cultura culta (oficial para Bajtín), en tanto que ésta opera justificando, preservando la organización social, mientras que la cultura popular rompe, a través del lenguaje y de las acciones, con las formas de la cultura oficial. El carnaval es una forma "sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnavalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados."²⁵

Al interior de la cultura popular aparece la degradación carnavalesca, que tiene, en el sentido bajtiniano, las siguientes

²⁵Mijaíl Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski, p. 172.

cualidades:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo <<inferior>> para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo.²⁶

Tanto la cultura popular como la degradación carnavalesca marcarán el mundo que se presenta en José Trigo.²⁷ Un mundo específico, con cualidades propias, que son producidas en el ambiente urbano de la ciudad de México.

Dos espacios carnavalescos, en el sentido comentado arriba, ponen en entredicho, primordialmente en los capítulos siete, la oficialidad: el burdel, en la primera parte, y la carpa, en la segunda, son antros en que los personajes obreros transgreden todo lo que está a su alrededor. El antro

²⁶M. Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, pp. 25-26.

²⁷En el resto de su producción novelística, Del Paso continúa esa misma línea. Un reciente estudio donde se presenta ese enfoque es el de Juan Bruce-Novoa, "Noticias del Imperio: la historia apasionada", en Literatura Mexicana, núm. 2, 1990, pp. 421-438.

en sus múltiples formas... ha sido un espacio por el que atraviesa la otra vida urbana, la de los choques entre los vicios públicos y las dispersiones privadas. El antro registra el reverso de la cultura normal, es un negativo o molde revelador de la cotidianidad colectiva.²⁸

Los dos espacios carnavalescos se revelan además, porque permiten la libertad como una condición posible; son una forma de liberación producida por las actitudes y el lenguaje de los personajes.

Ambos espacios se sostienen en un lenguaje carnavalesco (groserías, albures, dobles sentidos) que crea un efecto diferente del resto de la obra; no porque no haya ese lenguaje en otros capítulos, sino porque es ahí donde la degradación llega a situaciones inesperadas.

En el burdel aparece: "Con un trancazo queda tranquilo. Voces aisladas: '¿Cuánto porque te dejes meter el chucumite por el camino tostonero?' Chico boquete" (I, 7, 213); y en otro:

'Levántate las naguas'. 'Niguas'... '¿Hay otra disponible? De preferencia nalgonas?'... 'No te vaya a dar un aire'. 'Saco'. Al mañoso que regateaba con la puta que tenía facha precisamente de eso, de gata: 'Aquí no es casa de beneficencia'. Bajón... '¿Qué está de purgación?' Sangrona piruja. 'Por el chiquito entonces: te almidono los oxiuros' (I, 7, 216).

Las palabras chucumite, nalgonas, puta, piruja y los dobles sentidos son expresiones que muestran un cuadro distinto de la

²⁸Sergio González Rodríguez, Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café, p. 27.

novela. "Las groserías -nos recuerda Bajtín- son la forma más antigua de la negación figurada ambivalente."²⁹

Todos los personajes y otros elementos que aparecen en ambos capítulos (borrachos, maestros, vendedores, anuncios de radio y televisión) son de una fuerza verbal que rompe con la imagen formal y seria de lo que se está contando.

El movimiento ferrocarrilero no se idealiza y tampoco se mitifica. La intromisión de la cultura popular desolemniza toda historia oficial, ya que el "escenario del carnaval, en que no existen ni la 'rampa' ni la 'sala', es escenario y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo; es, con todo ello, la proposición del único espacio en el que el lenguaje escapa a la linealidad (a la ley)."³⁰ Tal vez por ello molestó tanto el libro de José Trigo; pero, ¿qué mayor rescate del movimiento sino a través de imágenes diferentes a las manifestadas por el Estado?

En la segunda parte, rumbo a la reunión con sus compañeros, Luciano encuentra a Manuel Angel y juntos entran a la carpa: "Y es que Manuel Angel se le había juntado. No conforme con esto, lo indujo, lo obligó a ir a la carpa" (II, 7, 321).

La imagen popular y carnavalesca se vuelve anonadante: el líder ferrocarrilero deja de ser esa luz simbólica a la que hace referencia el nombre (Luciano), para entrar de lleno a su mundo conocido. Luciano participa en esa carnavalización y se degrada en actitudes que lo rebajan y lo convierten, no en el líder omnipre-

²⁹M. Bajtín, La cultura popular..., p. 371. Cursivas en el texto.

³⁰J. Kristeva, "La palabra, el diálogo y la novela", en Semiótica 1, p. 209.

sente sino en un personaje paródico, que produce risa.

Al son de una rumbosa, la ombliguista cadereaba, meneaba el bullarengue, guiñaba los candorros mientras los hombres, con los suyos fuera de las órbitas, se removían en las bancas, vociferaban, se ventoseaban, ladraban, olores a calcetinato, deseaban a la chamacóna... que se defendía aunque ya muy aplaudida, las carnes rollizas desbordándose nacaradas de sudor sobre el taparrabos, un vidriante en el ombligo y las no espernibles piernas con plastas y moretones. Pellizcos.

-¡Nalgaaaa! ¡Chicheeeee! -a grito pelado.

Ella se estaba quitando el camisón, prendido con alfileres, sin dejar de bailotear

Pero, oh decepción, oh fraude, los senos grandes como pechos de nodriza, estaban encapuchados con sendos cucuruchos. Los remeció, danzarines (II, 7, 331-333).

La degradación carnavalesca se agudiza con ese personaje; degradación que prepara al lector para una situación no oficial y el inicio del descenso del movimiento ferrocarrilero.

Las imágenes alrededor de Luciano empiezan en el capítulo siete de la primera parte. En la ostionería "El Edén" se presenta la siguiente descripción "degradante" (inferior):

Para llegar al baño de los adanes, señalado con la calcamonia de un bombín (mejor dicho, calcomanía), y que estaba situado en la covacha de la escalera junto a un lavamanos, había que sortear varias cajas y cajones de madera y cartón que contenían los envases vacíos, cochambre, y una que otra escupidera rebosante de gargajos y picadura de tabaco. Microbios. Y adentro, olor a amoníaco y a naftalina, mojonos de excremento ocre que navegaban en los orines (Subrayado mío, I, 7, 167).

No tendría ningún sentido, si no es porque Luciano se dirige

al baño en el momento en que Manuel Angel y Atanasio intentan sobornarlo: "Me ando meando... -Ahorita vengo. Pero primero quiero decirle una cosa, Atanasio: pierde el tiempo. No voy a claudicar. Nadie va a claudicar" (I, 7, 172).

A pesar del "No voy a claudicar" la ida de Luciano al baño lo coloca en diferente situación, pues ningún otro personaje relacionado con el movimiento ferrocarrilero, tan íntimamente, va a aparecer en ese microespacio. Luciano es el único que baja al mundo carnavalesco:

Mientras tanto ahí tienen ustedes que Luciano llegó a la puerta... Con penuria el chisguete de chis... Leyó: 'Enfermedades Génitourinarias... Sífilis, Blenorragia (o Gonorrea), Impotencia'. Cuando su cabeza asoma. Mucho prepucio, eso es lo malo... 'Chancros'. Lo sacudí... Por la bragueta, los pelos del pubis" (I, 7, 174).

La degradación de Luciano continúa en la segunda parte y el efecto provoca risa; ya no es sólo la alusión a la orina; el excremento se convierte en un elemento que, en la cultura del carnaval es de lo más común: "Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval."³¹

La situación de Luciano se vuelve más degradante cuando va a

³¹M. Bajtín, La cultura popular..., p. 301. No hay que olvidar tampoco que dentro del mundo carnavalesco, las imágenes relacionadas con el excremento o con el cuerpo formaban parte de un cosmos: "la gente asimilaba y sentía en sí misma el cosmos material con sus elementos naturales en los actos y las funciones del cuerpo, eminentemente materiales: alimentos, excrementos, actos sexuales; es así como encontraban en ellos mismos al cosmos y palpaban, por así decirlo surgiendo de sus cuerpos, la tierra, el mar, el aire, el fuego, y de manera general, toda la materia del mundo en todas sus manifestaciones, que ellos asimilaban. Estas son, justamente, las imágenes relativas a lo <<bajo>> corporal que tienen un valor esencialmente microcósmico" (Ibidem, pp. 302-303. Cursivas en el texto).

decir un discurso a sus compañeros ferrocarrileros, con todo y su dolor de estómago: "Sintió el retortijón... Los estragos de los tragos. Tenía que hacer otra deposición: la cuarta en menos de doce horas. Maldito chorrillo... De allí al retrete. Trono tronitoso: los gases, en tropel" (II, 7, 304).

Mientras está en el "retrete", Luciano recuerda lo del discurso y se entera de que la huelga de los ferrocarrileros ha sido declarada inexistente: "Fatídica. La Junta de Conciliación y Arbitraje la había... declarado... inexistente" (II, 7, 306). En esta imagen se unen la enfermedad del personaje con el inicio de la caída del movimiento ferrocarrilero.

En este mismo capítulo, pero de la segunda parte -en el trayecto a la casa de Atanasio y en la misma casa de Luciano- seguirá el dolor de estómago: "Paso conventual. Más punzadas. Lo compungían" (p. 310); "Sí, tenía mucho qué decir... pararse a tomar agua porque la cagadera lo había deshidratado" (II, 7, 314); "Dobló el diario y se lo puso bajo el brazo... cólico" (II, 7, 316). Y ya en el furgón donde Luciano va a pronunciar su discurso:

Cólico: piensa en lo excusado, piensa en ese inodoro cubierto por una buganvilla, junto a los apretujados trujales. Pero no, mejor se aguanta con mucho aguante, para ver si se le pasan las ganas. Con lo mal que está, haría mucho ruido y lo oirían todos... Sólo falta Genoveva... Retortijón (Subrayado mío, II, 7, 342-343).

La unión del discurso con la imagen carnavalesca le da otra significación a Luciano: se desacraliza al héroe para darle un sentido más humano.

En una imagen totalmente carnavalesca, Luciano es literalmente destronado:

Y una vez en el excusado, sintió náuseas. ¿Por entrambas canales? No, era el poco de rabia, de violencia, que se le había quedado adentro. Cantar la huácara. Se acordó entonces... de un muchacho que vio pasar por el Este, un día, cargando la taza de un excusado. También, llegado cierto momento, se cansó, puso la taza en el suelo y se sentó en ella. Cualquiera hubiera dicho que estaba exonerando a la luz del mundo. Y así se sentía Luciano ahora (II, 7, 349).

En esta escena el lector se enfrenta a la parodia por el destrocamiento de Luciano como líder, y provoca risa el reflejo de su pensamiento. Todo se dirige a marcar el descenso del movimiento:

Aguanta, aguanta, espera a que pase un tren expreso, a que alguien grite, algo. Ya mero. Espúlgate mientras. Si no todos se van a enterar, se van a reír. Allá viene. Ni modo. Sale. ¡Puuuum! ¿Qué fue eso? Una explosión, cercana y roja. Tembló la tierra... Antes, un resplandor sonoro... Y no había pasado dos minutos cuando:

-¡Fuego, fuego en los Talleres!
Vayan a verlo (II, 7, 349).

Hasta este momento la degradación es permitida lentamente a lo largo del capítulo. Lo correcto ha sido desalienado; lo popular, a través de esa degradación, ha llegado a su apoteosis.

Esa imagen de Luciano es para cuestionar no tanto al movimiento sino la idea abstracta que se tiene de él. No se trata de solemnizar un proceso social, puesto que se está dentro de la ficcionalización, sino de distinguirlo, de clarificarlo de manera

distinta. Del Paso logra una visión diferente que rompe con la formalidad y se acerca más a lo lúdico, aspecto que se ha ido marcando a lo largo de este estudio.

La Cristiada, por su parte, no escapa a la cultura popular, aunque se enfoca directamente a la cuestión religiosa, a la actitud de los cristeros y el sacerdote.

El humor, sin apartarse de esa cultura, traspasa la tradicional y conservadora forma de observar el movimiento cristero. Con lo dicho, Del Paso rompe con las convenciones y las reglas. ¿Qué más carnaval que la siguiente escena cómica?:

Por la calle empezaron a desfilar cristeros y cristeras, militares del Ejército Libertador, y militares de las Brigadas de Santa Juana de Arco y de las Congregaciones Marianas. Y todos ellos llevaban consigo a sus animales. Un par de bueyes con sombreros de tres candiles y capas dragonas... arrastraban una carreta cargada de cabras con corsés... Y otros hombres y otras mujeres llevaban cerdos con calzoncillos bombachos, mirlos con caperuzas blancas, cacatúas con calcetines... Y toda esa multitud... se concentró en la anteiglesia... En la puerta del templo apareció el cura, ensotonado y de plácemes, y dijo que antes que la bendición de los animalitos de Dios, sería la bendición de las armas. Crisóstomo y sus cristeros pasaron al frente y dejaron en el suelo sus carabinas y sus cuchillos. El cura, después de una arenga exhortatoria... masculló algunos latinajos... Y en eso estaba, cuando ocurrió el desastre.

El campanero fue el que dio el grito de alarma... Eran... las tropas del Gobierno... Los cristeros tomaron sus armas sin esperar que fueran bendecidas, montaron en sus caballos y salieron corriendo. El cura levantándose las faldas de la sotana, fuese tras ellos y les gritó que regresaran o cuando menos que lo atendieran (I, 5, 101).

En el caso de la Cristiada, el humor lleva a lo absurdo, al escepticismo:

El cura, con la cara radiante de gozo, como si estuviera acalentrado, sostenía en alto una vara de azucena.

-He hablado con el Supremo Hacedor y con su hijo, el Verbo -dijo-. Sé que vamos a triunfar (Subrayado mío, II, 5, 413).

En otras partes, la degradación carnavalesca no deja de aparecer: "A otro cristero la muerte lo había sorprendido cuando se desatacaba el pantalón para satisfacer sus necesidades corporales" (II, 5, 435).

Lo sagrado se profanaliza y lo serio se dirige hacia la carnavalización. Pareciera que se trata de plantear lo absurdo del movimiento cristero a través de la ficción de esas imágenes.

Si en las partes de la novela dedicadas a la Cristiada y el movimiento ferrocarrilero se dio entrada a la cultura popular, en otras se produce la degradación carnavalesca, de igual manera, para romper con lo serio.

El excremento, la alusión a lo escatológico es totalmente irreverente en la novela. Así sucede en la historia del viejo Todolosantos, quien siendo niño le roba dinero a su papá; el viejo guarda entonces el dinero en tortas de materia fecal: "saldrían entonces de puntillas de la casa y esconderías las monedas, unas en unas tortas de caca de perro, y otras en otras tortas" (I, 6, 135).

A continuación, la imagen se hace más grotesca:

¿Tienes con qué pagar?, decirles tú: Yo pago con mierda; enseñarles tú una torta de caca, insultarte ellas, sacarles tú una monedita de oro, y no importarles a ellas llenarse los dedos de mierda. Y tú se las aventarías, aventarías dos o tres o más bolas de mierda a las putas gordas y ellas buscarían las monedas y se acostarían

contigo y te amarían (I, 6, 135).

En otra parte de la novela se dice: "ustedes veían... a un hombre que zurraba detrás de una barda" (I, 1, 13).

La degradación carnavalesca se produce en otros aspectos, por ejemplo en la historia de Guadalupe. Con todo lo poético que pueda tener esta historia, las imágenes degradantes alrededor de la religión le dan otro tono:

Y una noche él llegó con un corcho quemado y dibujó una cara en el vientre de ella. Ella le preguntó: "¿Qué haces hermanito?" Y él habló: "A los lados de tu ombligo estoy dibujando dos ojos. Abajo de tu ombligo estoy dibujando una nariz, y abajo están las barbas y la boca. Es la cara de Dios, que nos está viendo." Y ella le dijo: "Que Dios nos perdone." Y Guadalupe dijo: "Dios tiene hambre" (I, 6, 158).

Así, lo carnavalesco aparece por momentos a lo largo de la novela, pero tiene más consecuencias en el personaje Luciano por su vinculación con el movimiento ferrocarrilero, una historia que ocupa más espacio textual que la Cristiada.

Por todo lo anterior, José Trigo resulta menos enajenante que la historia oficial. Se trata de desolemnizar, para no caer en nuevos mitos, con base en un discurso que toma en cuenta el lado humano de los personajes, quienes, liberados, se enlazan con una realidad que aun ficcionalizada resulta más concreta y cuestionada.

El autor no niega la historia y sí presenta planteamientos que enfatizan una visión del mundo bastante cuestionadora de la realidad. En ese sentido, la idea de la historia que subyace en

José Trigo está estrechamente relacionada con la participación de los hombres en la comprensión del pasado:

Los hombres son el objeto único de la historia, de una historia que se inscribe en el grupo de las disciplinas humanas de todos los órdenes y de todos los grados... una historia que no se interesa por cualquier tipo de hombre abstracto, eterno, inmutable... sino por hombres comprendidos en el marco de las sociedades de que son miembros.³²

Del Paso exhibe una noción de historia que va de acuerdo con lo que a mediados de este siglo se consideró importante dentro de este campo: la comprensión del pasado para comprender el presente; ambos en un diálogo sin fin.³³ Esto también se hizo evidente en las "Cronologías", con las referencias intertextuales (periódicos, libros), y detalles alrededor de un suceso. Comprender el presente implica reconocer el pasado: "Cae el antiguo Reino de la Triple Alianza, llega a estas tierras el Inquisidor del Santo Oficio, miembros del ejército y estudiantes preparatorianos derechistas tonsuran, descalvan a un ferrocarrilero".

La cultura popular y la degradación carnavalesca no se separan de esa idea de la historia; por el contrario, su interrelación justifica la eficacia de la cotidianidad que viven los personajes. Éstos, envueltos en una memoria histórica, rompen con el inevitable entorno que los absorbe.

En José Trigo se propone una historia donde la colectividad

³²Lucien Febvre. Combates por la historia, pp. 40-41.

³³Vid. E. H. Carr, ¿Qué es la historia?, pp. 9-40.

cumple un papel importante. La eficacia de la escritura de Del Paso radica pues, precisamente, en la acentuación de lo colectivo a través de imágenes desacralizadoras. Lo interesante aquí, es que la idea de la historia también toma en cuenta a la palabra, al discurso que genera la novela. Todo ello no hace sino dirigir al lector a la poética de José Trigo.

CAPÍTULO VI

JOSÉ TRIGO: HACIA UNA POÉTICA

Los grandes novelistas siempre han manifestado al interior de su obra, o fuera de ella, su opinión respecto a lo que es la literatura. A través de personajes, narradores, o en entrevistas y ensayos, el crítico tiene acceso a una conformación conceptual que lo acerca al autor de novelas.¹

Existen varios ejemplos del interés de los autores por dejar en claro qué se concibe como novela. Miguel de Cervantes en El Quijote y André Gide en Los monederos falsos, por citar sólo dos ejemplos de distintos momentos culturales, manifestaron inquietudes del hacer literario -por medio de la organización del texto y los temas tratados, entre otros aspectos-, que alteran, hasta cierto punto, la experiencia de la lectura. Ningún autor escapa entonces a proponer una concepción de literatura y específicamente de novela.

La opinión de un escritor respecto a la literatura puede llevar al crítico a conocer y entender mejor la poética presentada en un texto.² El lector virtual realiza dos diferentes procedi-

¹Un interesante ejemplo de las ideas que proponen los escritores alrededor de su obra, se encuentra en El oficio de escritor (Era, México, 1982). Libro de entrevistas que permite un acceso diferente a la literatura.

²La palabra poética no la utilizo como propone Roman Jakobson, quien parte de la premisa "¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?", para enfocarse al estudio lingüístico de la poesía más que de la novela ("Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, p. 348). Tomo la palabra poética como las posibilidades literarias de una obra (tema, composición, orden, estilo), relacionadas con una teoría "interna" propuesta en el texto. Vid. O. Ducrot y T.

mientos para acceder a la poética: lee las obras completas del autor y parte de esto para sacar globalmente la poética; o lee una sola novela (sin perder de vista el resto de la novelística del autor), con la que sólo obtiene una parte de la poética, que funcionará para la comprensión posterior de toda la obra.

Un autor puede proponer distintas poéticas, que son ejemplificadas en cada uno de los libros; o bien, desarrollar una sola a lo largo de su producción. Todo ello conduce, en realidad, a una teoría de la novela, o más concretamente, a una teoría del hecho literario que es puesta en práctica en el texto.³

En el caso específico de Fernando del Paso, las reflexiones en torno a lo que es literatura no son explícitas ni diáfanas; más bien, se encuentran en la misma organización de la obra y el discurso, el cual, como se ha venido diciendo, es relevante y justificable; está sustentado dentro de la novela y es parte de una poética que puede encontrar el lector.⁴

Fernando del Paso es un escritor que fuera de sus novelas poco ha dicho sobre lo que es la creación literaria. De pocas entrevistas se extraen algunas opiniones, pero a diferencia de otros escritores contemporáneos -Mario Vargas Llosa, por ejemplo- no tiene un trabajo que delimite su posición frente al hacer litera-

Todorov, Diccionario enciclopédico..., pp. 98-99.

³Hablo de Teoría en el sentido etimológico de "contemplar", "ver". Por otra parte, una poética es una teoría, y en este último capítulo utilizo indistintamente uno u otro concepto.

⁴Es importante resaltar esto, pues como he intentado destacar en este estudio, en el discurso de Del Paso la crítica vio puro abigarramiento del lenguaje, sin sentido; por el contrario, todo tiene una explicación y una lógica, que se descubren también en la poética.

rio.

Todas las apreciaciones en torno a una teoría de la novela deben salir de la producción novelística de Del Paso, y del rescate de las pocas declaraciones del autor, sin olvidar que estas últimas, y en este caso concreto, son herramientas auxiliares que reconstruyen la concepción de literatura. En este sentido, la posición de Del Paso frente a lo que escribe proviene directamente de sus tres obras.

Para penetrar entonces en la poética de Del Paso, punto cumbre de esta investigación, sigo la segunda opción esbozada líneas arriba, a partir de la cual quedará clara la importancia de José Trigo como primera novela y punto de referencia de las dos restantes obras del autor;⁵ se notará cómo José Trigo, tal y como se ha distinguido en este estudio, sobrepasa el nivel experimental y se fundamenta en una bien estructurada poética, en la que la realidad, como sugiere Vargas Llosa:

reúne, generosamente, lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación de fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño... la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible.⁶

⁵Cabe precisar que el crítico que rescata una teoría de la novela en un texto, parte necesariamente de otra teoría que le auxilia a entender mejor la propuesta hecha por el autor; es decir, una metateoría que, evidentemente, sólo auxilia al lector y no decide sobre la posición del escritor frente al hecho literario.

En mi caso, por momentos me sustento, nuevamente, para mi lectura crítica, en algunas propuestas de Mijaíl Bajtín, aunque no es el único. Como cualquier texto, José Trigo pide al lector otros conocimientos. No se olvidan para el caso, las palabras de René Girard: "Las novelas se iluminan recíprocamente y la crítica debería extraer de las propias novelas sus métodos, sus conceptos e incluso el sentido de su esfuerzo" (R. Girard, Mentira romántica y verdad novelesca, p. 48).

⁶Mario Vargas Llosa, "La novela". Citado en Peter Standish, Vargas Llosa: "La ciudad y los perros", p. 21.

Además, se vincula con la visión del mundo que se ha mostrado en mi lectura analítica.

Del Paso expuso en su primera obra narrativa la importancia del discurso como soporte de lo que se quiere narrar; pero no sólo eso, desde el principio de su novela y en el desarrollo de la historia, el concepto "palabra" o "palabras", que aparece reiteradamente, contiene una doble significación y es una propuesta del hecho literario que ayuda a entender mucho más el texto, sin restringirlo únicamente al aspecto formal.

Primero, contra la impresión de que todo en José Trigo es mitificado y por tal razón los hombres pierden sentido, las palabras son palabras vivas, producidas por los hombres; el discurso no es autónomo, siempre surge la colectividad. Segundo, las palabras también poseen un sentido mágico, relacionado con los tlatóllotl de la cultura náhuatl, que aclaran en parte la concepción del tiempo manejada en la novela. Las primeras contienen una fuerza social; las segundas se subordinan a aquéllas porque de lo que se trata es de dar un mayor peso al tema ferrocarrilero.

En este último capítulo convergen varios de los aspectos que se han analizado en los capítulos anteriores, de modo que se podrán descubrir los mecanismos que definen mejor la poética de Del Paso y la visión del mundo.

1. EL LENGUAJE.

Una cualidad de Fernando del Paso como escritor es la profunda investigación histórico-social, cultural y lingüística que lleva a

cabo antes de elaborar cualquiera de sus novelas, y el tiempo que abarca la investigación (siempre más de cinco años). Como se ha dicho, desde José Trigo y hasta Noticias del Imperio, la capacidad de búsqueda del autor lo ha hecho un erudito en cada uno de los temas presentados en su narrativa.⁷ Las investigaciones de Del Paso, sin embargo, crearon un marco discursivo que frenó la relación inmediata entre sus obras y el lector; aunque esto no invalida la vitalidad que posee ese corpus de escritura.

En este inciso se trata de reconocer el lenguaje de José Trigo, describiendo sus cualidades, antes del análisis de la poética. Aclaro por ello, y de antemano, que utilizo el término lenguaje por su funcionalidad y porque es útil. El vocablo lengua es demasiado abstracto (dependiendo del contexto en que se use) y el de habla no es usual, por lo menos en los estudios literarios; de ahí que el término lenguaje sea más práctico y manejable que aquéllos dos. En ese sentido, el lenguaje -siguiendo a Noé Jitrik-sería:

lo concreto de la lengua y a la vez lo abstracto del habla... el lenguaje está, por lo tanto, entre las dos instancias de la lingüística y, a la vez, entre lo concreto y lo abstracto que las separa y une; por esa

⁷En Noticias del imperio, por ejemplo, Del Paso es capaz de elaborar un trabajo historiográfico al interior del texto. El conocimiento de Del Paso hace posible en esta novela la reinterpretación literaria de un periodo específico de la historia de México (como en sus dos primeras novelas); el autor sobrepasa los límites para aportar otros puntos de vista, no sólo literarios. Recuérdense las alusiones al libro de Egon Caesar Conte Corti, Maximiliano y Carlota, por ejemplo, entre otros.

El autor implícito interroga y pone en jaque la interpretación de Conde Corti, como también otras interpretaciones de un gran número de historiadores, sobre el Imperio de Maximiliano. Sin embargo, en su última novela, el capítulo que muestra la labor historiográfica de Del Paso, gracias a la extensa investigación, es el de "<<La historia nos juzgará>>, 1872-1927", pp. 617-655.

razón, lo que empleamos es el lenguaje, no la lengua ni el habla.⁸

Por último, en este capítulo concretamente, a veces hablo también de escritura y, por supuesto, de discurso.

1.1. Su conformación.

En 1992, 26 años después de la aparición de José Trigo y con una gran reputación, Fernando del Paso cuestionó lo que se hace con el idioma, y presentó su propia opinión respecto a éste:

A pesar del respeto y la admiración que me merecen algunos de los escritores y especialistas que han sido o son miembros de esas Academias, nada me parece más reaccionario y contra natura -contra la naturaleza del idioma-, que sus intransigencias, rezagos y pretensiones. Me uno al júbilo irreverente de Cortázar y Cabrera Infante, celebro la dislocación del lenguaje de César Vallejo y Carlos Germán Belli y comulgo con Fuentes en la necesidad -o si no necesidad conveniencia- de escribir el lenguaje para reescribirlo nuevamente... Las Academias se mueven -o mejor dicho se petrifican- en el mundo de la moral: se erigen en jueces de lo que, en el uso del idioma es correcto e incorrecto, lo que equivale a decir bueno o malo. La escritura, en cambio, la escritura imaginativa, tiene que ver con lo bello y lo feo. Y quizás nada más que con la belleza, puesto que gracias a la capacidad lúcida y lúdica del lenguaje, el escritor... explora también, explota, la belleza del horror y la belleza de lo cursi, la belleza del sinsentido y de lo irracional, de lo absurdo, de lo irreal, de la fealdad.

Esta declaración de Del Paso, circunscrita a su proyecto novelís-

⁸Noé Jitrik, "Lenguaje e ideología", en El balcón barroco, p. 173.

⁹F. del Paso, "La imaginación del poder", en Perfil de "La Jornada", febrero de 1992, p. II. Subrayado mío.

tico, explica su gusto por el aspecto escritural de la obra literaria y la intención operativa, lúdica, de la escritura, que va más allá del aspecto formal.

La reflexión de Del Paso está ubicada en el doble juego del lenguaje que, ciertamente, sobre todo en las novelas contemporáneas, es ya un elemento imprescindible. El lenguaje es académico/antiacadémico, oficial/popular, bello/feo, ordenador/transgresor. En una dialéctica interminable, el lenguaje no está muerto, significa algo.

Una de las características que llama la atención de José Trigo es la intensa utilización del lenguaje, pero sobre todo de un lenguaje académico con el cual no se había experimentado de tal manera como lo hace Del Paso en su primera novela; ni siquiera él mismo lo repetirá tan arduamente en las dos siguientes obras.

El lector de José Trigo, como se ha podido observar en los ejemplos citados a lo largo de este estudio, se enfrenta a un amplio corpus discursivo que lejos de encerrarse en sí mismo rompe con ataduras; por eso la combinación y la riqueza idiomática de la novela, en la que aparecen arcaísmos: langaruto, desgabilado, bujetas, carneles, escriños, jaez, gémulas, flocadura, fardeles, gamellas, jofainas, garfa, "se la chanta"; sinónimos: quizques/aguijones, murga/charanga, cenador/emparrado, pilmama/nana, dogal/maza, regalías/prebendas, trabas/barreras, vitoreó/gritó, cicatricera/comadrona, piñeros/coyotes; sustantivos y adjetivos deformados o también inventados: sustantivos: la "aviejada", la "nacencia", las "explicaderas", los "sacudiones", la "fogarata";

adjetivos: "ceremoniático", "rostro graciabable", "luna amarillada", "años embolismáticos", "hojas ametaladas". Una lista de palabras (en versalitas), tomadas de diccionarios:¹⁰

HONGOS ALUCINÓGENOS OSOS DE GRAN OSAMENTA DOCTOS DOCTORES DE SOFISTICADA SABIDURÍA POTASA GITANOS BÚLGAROS INEPTOS ENANOS INVÁLIDOS ECÓNOMOS PICADORES CON SOMBRERO CASTOREÑO TRUNCOS TRUNCOS TONELES POR TONELADAS POETASTROS LUNÁTICOS Y URANISTAS DAMISELAS CON FULGORES INTERINOS (I, 9, 250).¹¹

Palabras en náhuatl:

...el viejo chasquea la lengua y roe su pan, lo roe:

Teteiza, teteiza

el viejo con su único diente:

Tlanti teteiza, tlanti teteiza

el viejo que espurrea:

¡Ahuachtia, ahuachtia! (II, 4, 450).

Y unido a eso, la paronimia, que es incesante, y que enriquece parte de la obra:

A la chusma de muchas y chácharas de rojas y choznas chapetas que chascan la lengua frangollan chapuzan su ropa borracha chafada y chorreante y chotean chacotean charlotean cuchichean y traman chanchullos y chanzas y chungas las dulces muchachas las dulces y chulas muchachas chismeras carajas (I, 9, 244).

¹⁰Estas palabras se presentan solamente en los capítulos nueve de ambas partes.

¹¹Así se encuentra en el texto.

Ve a ese par de mujeres con aires y donaires de cellencas ventaneras qué traspontines más caraculeros tienen y cómo los holgazárganos algareadores y nalgareadores que tunean por estas rumbonanzas piropean a la pobretas pindongueras y las mirándolas con ardicia y las quitándoles las atapiernas las penetrándolas por entresambos albos muslos ambulantes se las imaginan bocarriba bocacimbas bocamantes bagavantes (I, 9, 248).

Todo lo anterior no es sólo un ornamento, se dirige hacia una desviación del orden del discurso, que provoca una transgresión del sistema discursivo dominante.¹²

No en balde, el discurso de la novela de Del Paso crea molestias al lector;¹³ pues éste tiende a adentrarse únicamente al contenido superficial del discurso, y por el contrario, en el caso de José Trigo, "la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas".¹⁴ Ese juego es el que esclarece mejor la dinámica de José Trigo. Véanse los siguientes ejemplos:¹⁵

a lugares de saltaciones y besamanos, charreadas, jaripeos y novilladas, solemnidades y relaciones, jolgorios y sanjaunadas, kermeses, torneos, tauromaquias, verbenas y luminarias: cargados a más y mejor con velises y valijas, maletas, petascas con flejes, cartoneras, arcones, bujetas, escriños y portamanteos

¹²Respecto al orden del discurso, Michel Foucault apunta que en "toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (El orden del discurso, p. 4).

¹³Idea que precisa Oscar Mata en Un océano..., p. 18.

¹⁴M. Foucault, ¿Qué es un autor?, p. 11.

¹⁵Ese exceso del lenguaje se encuentra un poco más marcado en los capítulos siete, ocho y nueve de ambas partes; es ahí donde más significación tiene el juego de la escritura, aunque no se invalida en el resto del texto cierto barroquismo, precisamente por el exceso, que enmarca a toda la novela.

(I, 8, 224).

Porque fíjate Junto a esta albarrada camaradas en cámaras y en cuitas cagan a pedúo los hombres en fetales y fecales posturas que les permiten exonerar sus entrañas de su oneroso y orinoso peso (II, 9, 276).

De Norte y Sur Este y Oeste llegan a millaradas las muchachas limpiantes y se arraciman en el lavadero Es a las seis de la sobretarde porque esperan a sus hombres los de voces varoniles bravos como perreznos de no comer tres días y niervos fuertes como quebrar un fierro Bueno fuera que te despestañaras un poco Aquí hay que tener los ojales bien desabrochados porque nadie se tiente el alma (II, 9, 277).

Lucen los cojines bordados que ilustran frutereros donde se derraman almibaradas manzanas y acibarados limones. Hace la gente cala y cata de frutas de todas las castas, prueba de su macicez, las mordisca, sobaja, desluce, encesta en cestones, canastros: las hay de aterciopelado tegumento, como el melocotón; las hay de pulpas suntuosas, como el mamey (II, 8, 289).

El viejo Todolosantos, ante las aguas, junto a las garzas, ante el cielo salpicado de paviotas, barnaclas y onocrótalos, juró volver algún día al Volcán a luchar por Cristo Rey (II, 5, 439).

Del Paso realiza con las transformaciones una funcionalidad lúdica, y las provee de una profundidad literaria para subvertir toda artificialidad.

Sin perder de vista esa desviación, ésta se combina íntimamente con la pluralidad discursiva (de la cual se hablará en el siguiente inciso), pensando sobre todo en su relación con la cultura popular; pues como apunta Tatiana Bubnova:

la oposición entre la cultura popular y la cultura oficial se da análogamente a la que tiene lugar entre la pluralidad discursiva y el concepto de la lengua única, esto es, la cultura popular es a la oficial como la pluralidad discursiva es frente al concepto de

lengua única.¹⁶

En la pluralidad discursiva se produce esa interrelación de innovación (recuperación) del lenguaje al interior de José Trigo.¹⁷

Las palabras devienen una irreverencia que desafía al lector, pero le permite percibir el rompimiento que alcanza Del Paso a través de la escritura. La oficialidad del discurso dada por medio de un lenguaje autoritario choca con la fuerza del lenguaje popular, produciendo así un efecto estético distinto, divergente.

En su momento, Bajtín apuntó que en la vida social y lingüística de los pueblos existen simultáneamente unas fuerzas unificadoras (centrípetas) que apoyan la lengua única (nacional), y otras fuerzas estratificadoras (centrífugas) que se dirigen hacia la pluralidad discursiva. Esto es lo que se logra en José Trigo.

Las fuerzas centrípetas se encuentran con las fuerzas centrífugas y permiten el escape a otra dimensión vital:

las fuerzas centrípetas de la vida del lenguaje, encarnadas en el <<lenguaje único>>, actúan dentro de un plurilingüismo efectivo. La lengua, en cada uno de los momentos de su proceso de formación, no sólo se estratifica en

¹⁶T. Bubnova, F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La lozana andaluza", p. 51.

¹⁷El concepto de pluralidad discursiva al que aludo proviene de Bajtín, y la traducción de Tatiana Bubnova, quien propone ese concepto al de "heterología" o "plurilingüismo" (F. Delicado puesto en diálogo..., nota 23, p. 23). La palabra "heterología" es utilizada por Tzvetan Todorov (Mikhail Bakhtine le principe dialogique, pp. 88-89); "plurilingüismo" aparece en la edición francesa y española (Esthétique et théorie du roman, 1978; Teoría y estética de la novela, 1989). Me baso en la traducción española, con la salvedad de que ahí donde se lea "plurilingüismo", se refiere a "pluralidad discursiva", que va mejor con el sentido bajtiniano. Cf. T. Bubnova, "El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", en Nueva Revista de Filología Hispánica, núm. 29, 1981, pp. 92-93.

dialectos lingüísticos... sino también -y ello es esencial- en lenguajes ideológico-sociales: de grupos sociales, <<profesionales>>, <<de género>>, lenguajes de las generaciones, etc.... junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación... Cada enunciado está implicado en el <<lenguaje único>> (en las fuerzas y las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras).¹⁸

Ahora bien, esto llevaría a redondear mejor lo que se expone en José Trigo; a partir de la transgresión se amplían los horizontes de la visión del mundo de esta obra.

De los múltiples ejemplos de la novela he elegido los cuatro siguientes. Como se notará, todos funcionan como paradigma de la versatilidad de un discurso ligado a una clase social ya mencionada antes: la baja, y su lenguaje: el popular:

Pero él: aliento alcohólico. La besó: Erotismo, eretismo, erectismo. ¡Firmes!" (I, 7, 188).

Salmodiando. Mátalascallando, cógelasatientas chingotequedito...Ranasisapos rayosicentellas ajosicebollas (I, 6, 144).

Pero si no podían hacer nada en casa de Rosita, la traería aquí. A final de cuentas cualquier cogedero es acogedor. Carbonero en el pórtico. Estoico y extrafalarico protervo (II, 7, 360).

Y así, muy calmantes montes alicantes pintos, metieron el cuezo y te dieron por lo bajo, y de repelón, un entre sin causarte un cabe, te copularon de bote y voleo, de entrada por salida, de ida y venida, estira tira y afloja, coge moje y encoge (II, 6, 396).

¹⁸M. Bajtin, "La palabra en la novela", en Teoría y estética de la novela, pp. 89-90.

El discurso se dinamiza para modificar las normas y provocar en el lector desconcierto no sólo al nivel de la composición simbolizada en una pirámide, sino también a través del lenguaje, para definir mejor la interrelación de una presentación visual con el contenido, con el discurso que opera lúdicamente. Pero esto va más allá, se sostiene en una intención poética donde los hombres como colectividad cumplen un papel importante.

2. EL PROCESO DE CREACIÓN.

En José Trigo Del Paso da algunas pistas que justifican su posición frente a la literatura y su gusto por la forma; con ello muestra la estructura tan compleja y la utilización desbordante del lenguaje.

Desde el primer capítulo de la obra, el autor insinúa ya elementos que configuran su poética. En primer lugar, como se ha apuntado antes, se encuentra el rompimiento con la historia lineal, y por ende con el tiempo de la narración: "y él... estará seguro entonces de que la madrecita Buenaventura le contará la historia hoy, mañana, cuando quiera, y empezará por el principio, por el final o por la mitad, por donde guste" (Subrayado mío, I, 1, 11). Esta idea tiene el fin de precisar el tiempo en el que se desarrolla la historia; en realidad, es una forma de advertencia, porque la historia de José Trigo y las historias que se desprenden de ésta han pasado ya; todo es un recuerdo del narrador: "Recuerdo la última vez que anduve por allí, preguntando por José Trigo" (II, 1, 528).

Toda la novela es una ida hacia un presente (el del *yo* narrador) que está dado por indicios; no se descuidan, sin embargo, marcas temporales para indicar que lo que se cuenta ha ocurrido ya: "el mismo polvo del balasto que rodea a todas las vías que un día hubo en los patios de servicio... y que yo recorrí un lunes de un invierno de hace muchos años" (Subrayado mío, I, 1, 7). El rechazo a la historia lineal es común en las obras de Del Paso. Él mismo lo plantea:

Mis libros son muy fragmentarios... No son libros lineales. En otra ocasión alguien me preguntó que por qué no escribía yo novelas lineales. Contesté que probablemente porque no estoy capacitado para eso o porque no he sentido la necesidad de escribir novelas lineales.¹⁹

El principio de que se puede contar la historia de forma no lineal es puesto en práctica en José Trigo desde el capítulo dos; a lo largo de la novela la historia no lineal será sostenida por una estructura donde el lenguaje es expresado en aparente espontaneidad y desorden por los distintos personajes.

A partir de ese rompimiento y la participación del lector, en el capítulo que da inicio a José Trigo se encuentra el proceso de creación de una obra que va a estar unido en algunas ocasiones al narrador *yo* y a Buenaventura, quien no sólo actúa como personaje sino también hace las veces de narrador, igual que otros personajes de menor importancia.

¹⁹F. del Paso, "Ecos del imperio. Conversación de Fernando del Paso y Angeles Mastretta", en Nexos, núm. 138, 1989, p. 6.

En ese proceso, el autor pone énfasis en la "palabra" o "palabras": "'oiga nuestras palabras y que no se le olviden'. Y porque vas juntando las palabras que te dan muchos hombres, llegas al Campamento" (Subrayado mío, I, 1, 14). Este juntar palabras se va a mencionar a lo largo de todo el libro, enlazado, precisamente, con todos los hombres que se convierten en el sostén del discurso:

'La madrecita Buenaventura lo espera, a usted y a todo el que quiera que le cuente una histoia, la historia de un hombre que se llame José Trigo o José Trigo, da lo mismo porque lo que vale es l historia de los hombres'" (Subrayado mío, I, 1, 11).

La relación entre el reunir palabras y la historia de los hombres es a la que se va a enfrentar el lector de José Trigo, como tema-base en el nivel de contenido. De entrada, el autor jamás deja de lado a los hombres, lo que manifiesta el ambiente social de la obra -en el aparente caos discursivo-, y su preocupación respecto a ése. La colectividad, entonces, trasciende y es importante.

El "juntar" palabras vuelve a marcarse en el capítulo dos: "Así que fui juntando de nuevo las palabras que me dieron por aquellos rieles, rumbos lejos, caminando, y caminando por los rieles llegué" (I, 2, 18); y se conecta con lo dicho por Buenaventura: "Digo, porque con decires hago mi mundo" (I, 2, 20).

Los "decires", el arte de comunicarse, de expresar a otro, confirma el extenso uso de las "palabras" (viejas, nuevas), y la intención de Del Paso: más que inventar o imitar consiste en organizar artísticamente la producción discursiva de "voces

individuales":²⁰

Manzanas incircuncisas, rosario, jaula, zancos: con éstas y otras palabras que sacó de su baúl mundo, comenzó la madrecita Buenaventura la historia siempre trunca o aún no comenzada, y siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían" (Subrayado mío, I, 2, 19).²¹

Con "**palabras**" se descubre el mundo presentado en la novela. Eso permite, por ende, la admisión de arcaísmos, la paronimia, y las palabras ligadas con el mundo ferrocarrilero.

Pensando en lo que se ha estudiado en los capítulos anteriores, el discurso narrativo no puede ser autónomo, ni idealizado, siempre existe la presencia de lo otro (histórico, social, cultural), y del otro. En un momento de la novela aparece: "esto hay que contarlo... lo de la huelga" (I, 2, 19).

Si bien se parte de la especificación de que lo primero es la "**palabra**", ésta no es autónoma de la historia y la política. En este sentido, al contar "también" lo del movimiento ferrocarrilero se está frente a una palabra "ideológica". "La palabra, dice Voloshinov, es el fenómeno ideológico por excelencia";²² no en balde, Del Paso la sitúa como elemento trascendente de su obra y la enlaza en un proceso que se explica gracias a la relación de la "**palabra**" con los hombres, pues la palabra "tiene la capacidad de

²⁰Cf. M. Bajtín, "La palabra en la novela", en op. cit., p. 81.

²¹La relación sueño-realidad se comenta más adelante.

²²Valentín N. Voloshinov, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, p. 24.

registrar todas las delicadas fases transitorias y momentáneas del cambio social."²³

José Trigo entonces no se queda sólo en el aspecto formal; se plantea más bien un juego intencional del autor:

Digo, y menos aquel que fue casi las vísperas de lo que después le diré si usted me dice las palabras:
Langaruto
Desgarbilado (I, 2, 21).²⁴

Juego que no elimina la situación o el carácter ideológico de la palabra, a pesar de ese lenguaje tomado de diccionarios. No es un lenguaje artificial en cuanto que cumple una función específica. En cierto sentido, en José Trigo no hay experimentación, sino una propuesta concreta de relación palabra-contexto (palabra-realidad), donde entrarían los hombres, la colectividad.

Tan interesa la historia de los hombres a Del Paso -la participación de éstos en una producción discursiva-, que algunos sucesos de los personajes fundamentales se hallan con distinto tipo de letra -como la historia de Eduviges en los capítulos cuatro, por ejemplo-, dándoles con ello un carácter especial.

²³Ibidem, p. 31. El uso del concepto "palabra ideológica" proveniente de Voloshinov, no modifica la distinción entre visión del mundo e ideología que propongo en el capítulo tres (supra, nota 9); por el contrario, para la lectura que hago de José Trigo funciona bien, pues esa palabra ideológica en tanto signo, hace posible la manifestación de la visión del mundo. Para Voloshinov -y dentro de sus lineamientos teóricos-, la palabra como signo sería una manifestación de la ideología; en todo caso, utilizo el concepto de Voloshinov pero dejo fuera la forma específica en que él lo utiliza.

²⁴La peculiaridad lúdica de Del Paso, la palabra como juego, hace recordar al lector el caso de Julio Cortázar, quien, como se sabe, utiliza "el juego" como base importante de sus obras, sobre todo en Rayuela.

En cursivas o redondas, en el desarrollo de la novela y por consiguiente en los distintos capítulos, existen claras muestras de la preocupación de Del Paso hacia la pluralidad discursiva, demostrada en el discurso de su novela. La pluralidad discursiva se refiere a:

La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco... El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela.²⁵

He aquí cuatro ejemplos (dos de cada parte de la novela) de la participación de los hombres (sociales) en la producción de las palabras:

Así como ve usted al viejo Casimiro de chocho y de ruco, no siempre lo vimos. Él mismo nos cuenta, cuando le da por versar su vida, que en un tiempo estuvo acasillado en una finca donde tenía su yunta (I, 4, 70).

Porque

"Porque el primer paro no dio ningún resultado y vamos a hacer otro ahora de 6 horas."

Pero.

²⁵M. Bajtín, "La palabra en la novela", en op. cit., p. 81.

"Pero si lo único que queremos es alcanzar el nivel de vida de hace 12 años."
Y además (I, 7, 213).

Y deja rodar, volar, caer las palabras... Porque sólo así se puede contar la crónica prepóstera de Santiago Tlatelolco. Sólo así, a vuelo de pájaros, a vuelo de campanas, a vuelo de palomas que se desprenden del campanil del Templo del Señor Santiago (II, 8, 287).

¡Cómo es posible! Que Luciano. ¡Tan buen muchacho! Con tanta disposición para el estudio. Se haya enamorado. ¡Por vida! ¡Y de por vida! De una mujer así. Dios nos valga. Así: bien proporcionada, casi púbera. ¡No gana uno! Para vergüenzas (II, 3, 472).

Este desarrollo de Del Paso, tan obvio por momentos, trasciende cuando se piensa que la propuesta está al interior de la novela; por otra parte, es sobre este principio (la pluralidad discursiva) como el autor escribirá sus siguientes obras.

En el capítulo uno de la segunda parte, continúa el planteamiento, al describirse, desde el yo narrador, los nuevos edificios y recordar los campamentos:

Pero también vi cómo cercenaban los campamentos, cómo los antiguos moradores batieron tiendas y se fueron. Y detrás de ellos se fue mi corazón atijereado que se desbarató en palabras; palabras como tugurios, catastro, cojinetes... industrias fabriles y metalúrgicas, zonas decadentes (Subrayado mío, II, 1, 527).

Toda la novela ha sido hecha por un discurso que sobrepasa los límites tradicionales al valorar ideológicamente a la palabra; de ahí la repetición: "se hunden, fluyen, refluyen y esparcen

palabras: palabras que cuento como cuento los años, como cuento los días, como cuento las horas" (Subrayado mío, II, 1, 532). Los hombres, hasta el momento, no han dejado de tener una actuación activa en el diálogo y la construcción discursiva:

Y como cuento los años cuento los días que hace tantos, tantos y cuántos días en que yo, José Trigo, alto como una cucaña, y tú Buenaventura, maestra en tropelías y él, Todolosantos, viejo hucha y minicorto y ellos y nosotros, los hombres de uniformes azules, los fogoneros, maquinistas, conductores, garroteros, auditores, telegrafistas, mayordomos, patieros, factores, peones, boleteros y despachadores: pusimos las palabras (Subrayado mío, II, 1, 533).

En este sentido, Del Paso elabora un contenido que va más allá de la técnica y que está vinculado estrechamente con la colectividad (los hombres).

La "**palabra**" para Del Paso supera todos los niveles, pues sólo las palabras son capaces de recuperar, por ejemplo, el tiempo ido: "Porque cayó la tierra, cayó el polvo, cayeron las piedras sobre estos santos campamentos que fueron arrasados, demolidos, olvidados hace muchos años" (II, 1, 535); "cayeron las palabras" (II, 1, 534).

Al interrelacionar las palabras con los hombres, Del Paso desarrolló una pluralidad discursiva fundamental, que agudiza aquella interrelación y dota a la palabra de un tono contestatario.²⁶ Sin perder de vista el lenguaje social, al hombre, la palabra no es ingenua, se transforma en una visión del mundo: "la

²⁶Vid. M. Bajtín, "La palabra en la novela", en op. cit., pp. 148-150.

palabra se convierte en... objeto de representación"²⁷ de un contexto (histórico, social, cultural).

En el término "**palabra**", constantemente mencionado en José Trigo, el lector no se enfrenta a algo muerto, inerte y abstracto; por el contrario, la relación palabra-colectividad, ubica al lector frente a una palabra "viva", "polémica", "controvertible". Sobre esta base Del Paso produce su escritura.

3. LA PALABRA MÁGICA ("EL PUENTE").

Frente a aquella posición de la palabra, Del Paso colocó otra, que parece distanciarse, pero que en realidad se concreta en la totalidad de la obra. Esa segunda proposición de la palabra se encuentra en la parte intermedia de la novela, titulada "El Puente".²⁸

Esa parte es fundamental no tanto por el mito prehispánico, comentado ya por los críticos en relación con los personajes, sino porque es aquí donde se funden de manera conceptual la idea de la palabra-recuerdo de los nahuas, principalmente, con la pluralidad discursiva.

En efecto, "El puente" no sólo es transición, preludio, anticipación de lo que sucederá en la parte "Este", sino también construcción discursiva en torno al discurso de la novela y lo que

²⁷Ibidem, p. 150.

²⁸El puente simboliza la transición de un estado a otro, en diferentes niveles, sean éstos épocas o estados del "ser". En Israel, por ejemplo, el puente era la señal de alianza entre el Creador y sus pueblos (Vid. Jean Chevalier, Diccionario de símbolos). En el caso de José Trigo, el puente supera la obvia transición del Oeste al Este.

para el autor es la creación del hecho literario. Los sueños, los hombres y las palabras tienen en este capítulo una estrecha relación.

Toda la parte intermedia está escrita en cursivas y por el ambiente y estilo utilizados por el autor, impera un matiz distinto al resto de la novela. En "El puente" queda clara, en primer lugar, la importancia de Buenaventura como personaje y narrador, y su relación con el narrador *yo*. Fundamentalmente, a partir de ellos se construye la narración y se convierten en personajes centrales en esta parte de la obra:

Estaba yo deshojando las palabras cuando vino a mis hombros el sinsonte de las cuatrocientas voces y me dijo que éste era el libro de los sueños... Y entonces yo abrí el libro y vi. Y lo que vi lo cuento con sólo mis palabras y con nada más que mis palabras (253).

Inclusive Buenaventura es un narrador-personaje imprescindible, pues en su mismo nombre trae la "buena suerte" y el destino; en el discurso que se presenta al lector, Buenaventura deviene en "mediadora" de la narración, en cuanto que se parte del hecho de que "Dios" da la palabra:

Vi primero que el sinsonte era Nance Buenaventura y que Nance Buenaventura arrancaba una palabra del árbol de la vida... A Buenaventura, que tenía espíritu de adivinación le vino palabra de Dios y dijo: (253).²⁹

²⁹El nombre de Buenaventura también implica adivinación; el autor se entretiene con esa acepción en su novela: "tenía espíritu de adivinación".
Por otra parte, la idea de Dios dador de la palabra es una idea de la cultura hebrea. La Biblia es el ejemplo idóneo, en la que se expone la palabra dada por

Buenaventura y el narrador **yo** por momentos se unifican produciendo una omnisciencia en el proceso discursivo: "estábamos en el Puente... Y allí.. fue cuando mi buenaventura me dio el don de la palabra" (259); conocen todo porque ya ha ocurrido. Esto no invalida, sin embargo, la interacción entre personajes, ni tampoco el valor que se da a los hombres, mencionado en el inciso anterior.

El ambiente mágico expresado en "El puente" se realiza por la imagen ideal del personaje Buenaventura y el estilo muy apegado a los mitos aztecas. Esa imagen, "sintsonle de las cuatrocientos voces" (256),³⁰ y el estilo, llevan a la conceptualización temporal de un mundo definido en ciclos, ya que todo "El puente" se sustenta en lo que ha pasado en el Oeste y lo que acontecerá en el Este: "los cuatro sabios inventaban los tiempos. Con la voz del cenxontle hablaron, con la voz de Nanancen Buenaventura" (254).

No sólo se trata de relacionar a los personajes de la novela con los dioses aztecas; el autor va más allá de esa relación. Lo escrito en "El puente" tiene que ver con los tlatóllotl de la

Dios: "10Entonces dijo Moisés a Jehová: ¡Ay, Señor! nunca he sido hombre de fácil palabra, ni antes, ni desde que tú hablas a tu siervo; porque soy tardo en el habla y torpe de lengua.../12Ahora pues, ve, y yo estaré con tu boca, y te enseñaré lo que hayas de hablar.../15Tú hablarás a él [Aarón] y pondrás en su boca las palabras, y yo estaré con tu boca y con la suya.../16Y él hablará por tí al pueblo; él te será a tí en lugar de boca, y tú serás para él en lugar de Dios" ("Exodo", 4, pp. 63-64). En este ejemplo, Moisés es el mediador.

La función "mediadora" no es específica de la cultura occidental, ni tampoco solamente de la Biblia, pero es innegable la importancia de este "gran código" en la literatura y su reflejo en José Trigo: "podríamos acercarnos más al sentido con que se emplea en la Biblia la palabra 'Dios' si la entendiéramos como verbo y no un simple verbo, sino un verbo que implica un proceso en vías de consumación. Esto implicaría tratar de volver a pensar en un concepto de la lengua para el cual las palabras eran palabras de poder, y transmitían más que nada la idea de fuerzas y energías, antes que de imágenes de cuerpos materiales" (Northrop Frye, El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia, p. 42).

³⁰El cenxontle, según el Diccionario de mejicanismos de Francisco J. Santamaría, es "ave mexicana famosa porque imita todos los cantos y hasta la voz humana", p. 236.

cultura náhuatl, en cuanto que éstos conllevar a una imagen del tiempo presentada en este apartado y el resto de la novela.³¹

Los tlatóllotl rememoraban el pasado y con tal acción se convertían implícitamente en palabras-recuerdo. Esto hizo que únicamente aquellos discursos que recordaban el pasado fueran llamados así. Sobre este juicio y por su especificidad, los tlatóllotl hacían referencia a una "concepción de un 'universo esencialmente cíclico'";³² el tiempo se toma como destino.

Sin perder la relación con los tlatóllotl, José Trigo se construye sobre la concepción que tenían los nahuas del tiempo cíclico. Según Jacques Soustelle, ésta se fundamenta de la siguiente manera:

el pensamiento cosmológico mexicano no distingue radicalmente el espacio y el tiempo; se rehusa sobre todo a concebir al espacio como un medio neutro y homogéneo independiente del desenvolvimiento de la duración. Ésta se mueve a través de medios heterogéneos y singulares, cuyas características particulares se suceden de acuerdo con un ritmo determinado y de una manera cíclica. Para el pensamiento mexicano no hay un espacio y un tiempo, sino espacios-tiempos donde se hunden y se impregnan continuamente de cualidades propias los fenómenos naturales y los actos humanos. Cada "lugar-instante", complejo de sitio y acontecimiento, determina de manera irresistible todo lo que se encuentra en él. El mundo puede compararse a una decoración de fondo sobre la cual varios filtros de luz de diversos colores, movidos por una máquina incansable, proyectaran reflejos que se suceden y superponen, siguiendo indefinidamente un orden inalterable. En un mundo semejan-

³¹Tlatóllotl se deriva de tlatolli ("palabra" y "discurso"). Según Miguel León-Portilla, "Tlatóllotl es voz colectiva y también abstracta que vale tanto como 'conjunto de palabras o de discursos'" ("El testimonio de la historia prehispánica en náhuatl", en Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl, p. 58).

³²Ibidem, p. 62.

te, no se concibe al cambio como el resultado de un devenir más o menos desplegado en la duración, sino como una mutación brusca y total: hoy es el Este quien domina, mañana será el norte; hoy vivimos en un día fasto y pasaremos sin transición a los días nefastos.³³

En el caso de "El puente", éste puede dividirse entre dos tiempos, el del Oeste y el del Este, inmersos en un solo discurso. El primero es rememorado con todo aquello que se ha contado:

Dulcenombre fue el suyo, y sus pechos frutos incircuncisos por tres años. Ah, sí, la vimos con la cabeza llena de ceniza, vestida con todos los colores del paraíso y abominada en su desnudez descubierta (256).³⁴

El segundo anticipa el futuro, con Buenaventura como mediadora, aunque sustentándose en los indicios del primero que explican lo que vendrá:

Ya verás cómo José Trigo verá el rostro divino tres veces. Así como que ha de vivir en una caja de muerto, que se ha de esconder bajo los tiempos y se salvará sobre la mujer y se irá o no se irá para donde nunca se sepa (264).³⁵

³³J. Soustelle, La pensée cosmologique des anciens mexicains, p. 85. Citado en Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, p. 47. Existe edición en español del libro de Soustelle (vid. bibliografía final); empleo, sin embargo, la traducción de León-Portilla.

³⁴Vid. I, 6, 153-159; ahí se ha contado la historia de Dulcenombre: "¡Que si se acuerda! Manzanas incircuncisas, manzanas serondas que él, Guadalupe, y ella, Dulcenombre -así se llamaba-, pertiqueaban de los árboles cuando estaban que se caían de manzanas."

³⁵Vid. II, 2, 501-502, 520-521, donde se contará esto: "la misma espuma que gustó José Trigo aquel día o tarde o noche en que llegó jadeante al furgón de la mujer, perseguido, acosado... mirándola, deseándola"; "nosotros que ayer huimos de él y nos escondimos en una caja de muerto en la carpintería de don Pedro el carpintero."

Ese tiempo como destino a partir de los tlatóllotl, que es perceptible en "El puente", y sustentado ahí, es también el que se presenta a lo largo de la novela; tanto el Oeste como el Este funcionan como ciclos premonitorios: el destino de Luciano se conoce de antemano y el del mismo José Trigo; se cuenta una y otra vez lo que sucederá. Las palabras-recuerdo cumplen entonces un cometido que no surtiría efecto si no estuviera "El puente" como fundamento.³⁶

"El puente" entonces, con su estilo tan distanciado de los demás capítulos, permite al lector acercarse, a través de los tlatóllotl, y con la importancia de la pluralidad discursiva, a la concepción poética, universalista, del autor.

4. LA PRAXIS: SEMBRAR/GERMINAR.

Todo lo expuesto anteriormente no está desligado del título José Trigo. En "El puente" existe una imagen de fertilización que lleva a comprender mejor el concepto de palabra utilizado por Del Paso. Tanto el título como el personaje están relacionados con el arte de escribir.

La ya mencionada pregunta del primer capítulo de la novela, "¿José Trigo?" (I, 1, 5), no sólo participa como llamada de atención al lector; contiene en sí misma al personaje en torno al

En cuanto a Buenaventura, por su función como mediadora, parece actuar a veces como tlatolmatini, "sabio en la palabra". Cf. Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl..., pp. 219-272.

³⁶Al parecer, según Oscar Mata, y sólo como referencia, Del Paso "corrigió galeras [de José Trigo] al tiempo que escribía 'El Puente'" (Un océano..., p. 24. También en "José Trigo cumple 25 años", en "Sábado", supl. de Unomásuno, núm. 748, 1992, p. 2.

cual se desarrolla la novela. En este sentido, "José Trigo" funciona como un detonador de la historia. La pregunta inicial se fundamenta en la doble significación del nombre "José Trigo", y más exactamente en la palabra "Trigo", que en el plano denotativo hace referencia al origen del alimento,³⁷ mientras que en un segundo plano, connotativo, implica la gestación de otra cosa: "la palabra".³⁸ Esto lo podemos encontrar en "El puente", cuando Buenaventura incita a "sembrar" al yo narrador:

Entonces me dijo Nance Buenaventura: siembra ahora el trigo y cuenta los días; dorado estará, maduro, cuando cuentes la historia de un hombre. Y yo vi al hombre, vi a José Trigo (254).

Nótese la imagen de gestación, de nacimiento del personaje José Trigo. Por tal razón, no es difícil encontrar la relación con el título de la novela, en cuanto que ese "José Trigo" permite germinar a la "palabra" o "palabras": "Sembré entonces otras palabras. Las dejé aquí, las dejé allá..." (p. 255). El lector, sin saberlo, desde el principio participa de un acto de gestación, en el cual también es sujeto activo.³⁹

El título José Trigo -el personaje "José Trigo"- puede

³⁷Idea relacionada, nuevamente, con la Biblia, pues varias de las narraciones cristianas están consagradas al "trigo", y se ve a éste como el portador del alimento.

³⁸Me valgo de estos dos conceptos, pues permiten hacer más clara la idea que desarrollo en las líneas que siguen. Tomo en cuenta, para ambos conceptos, lo dicho por Roland Barthes (Elementos de semiología, pp. 90-95).

La denotación remite a un primer significado -se parte de un significante-, y la connotación que, a partir de un signo (significante/significado), lleva a un segundo significado más elaborado.

³⁹Por este motivo en la introducción de mi estudio hablé de José Trigo como obra abierta.

considerarse como un motivo de creación, mediado, sobre todo, por Buenaventura, y en segunda instancia, por el narrador **yo**.⁴⁰

En apariencia, todo esto lleva a la idealización de la palabra, pero no es así, ya que -como se ha visto- no quiere decir que se niegue su praxis dentro de un momento preciso de la historia (el movimiento ferrocarrilero o la guerra cristera); de ahí la siguiente advertencia que caracteriza el poder ideológico de la palabra y su fuerza: "Porque dijo Nananchi-Nanantzín, ¿quién podrá detener las palabras?" (258).

La intensión gestadora, sustentada en la imagen del trigo, vuelve elemento importante, nuevamente, a Buenaventura y al narrador; no obstante, la primera es portadora de la idea de creación: "Porque eran días de comulgar con ruedas de molino, días en los que el viejo te decía [a Buenaventura]: 'Eres como el trigo'" (Subrayado mío, p. II, 4, 394). El título, entonces, ya hace alusión a las palabras en su concepción sembradora, y por tanto comunicativa. En el título están unidos el hombre y la palabra; ésta hecha por aquél: "José" -----> "Trigo". Lo social, lo colectivo no se pierden de vista.

Esa concepción toma en cuenta al lector, quien participa ampliamente en la construcción discursiva; no sólo, como se había anotado, en la pregunta iniciática ("¿José Trigo?"), sino también

⁴⁰En la parte intermedia hay también una breve mención a una historia relacionada con el maíz, ya no con el trigo: "Las doncellas llevan mazorcas. En las casas se levantan altares. Yo me comía las palabras." (257). En realidad, esta imagen no le quita precisión a la idea de la palabra y su importancia dentro del proceso discursivo; menos aún si se piensa que el maíz en la cultura náhuatl tenía que ver con la fertilidad. Cf. A. Caso, El pueblo del sol, p. 19 y M. León-Portilla, Toltecáyotl..., pp. 166-171.

cuando se funden el narrador **yo** y Buenaventura en el discurso, pluralizándolo: "estábamos embriagados de palabras y reíamos" (258).

Al pluralizar se está incluyendo, implícitamente, la intervención del lector, quien, por otra parte, ha compartido la misma creación de la obra al entrar en el juego de construcción y desconstrucción de palabras. Por eso la repetición incesante de la actividad de crear palabras: "De nuevo, entonces, se me fueron las palabras hilvanando en un canto sin ton, en un decir sin son sinsonte de las cuatrocientas voces" (259). Por tal motivo, son constantes las llamadas de atención al lector, ya sea a través del discurso o de la imagen visual que proporcionan los planos, que, para que funcionen, necesitan también de la palabra.

5. ENTRE EL SUEÑO Y LA REALIDAD.

La utilización del sueño en la literatura es un recurso muy antiguo; hay descripciones de sueños en los poemas homéricos, en la Biblia, en los relatos de la mitología griega.

Es frecuente que los autores usen el sueño como un recurso literario para describir estados especiales del alma de sus personajes. Por ello, no es extraño que el sueño aparezca en José Trigo como un elemento importante; como un recurso asociado con la posición ante el hecho literario. En realidad, en la novela de Del Paso la situación de la palabra, como vía hacia la visión del mundo,

produce un efecto de ambigüedad con la dicotomía sueño/realidad.⁴¹

En José Trigo, la idea de la gestación, enlazada con el hecho creativo, el título y la práctica discursiva de toda la novela, están íntimamente relacionados por el factor sueño-realidad. Esto sucede a lo largo de la lectura, y es con esa ambigüedad que el autor cierra la novela en voz del narrador yo (sin olvidar su conexión con los hombres, que son los que hacen posible la historia y la palabra):

Y también por tus ciudades y pueblos me viste, me vio,
me vieron pasar preguntando:
¿José Trigo?
y mientras tanto, en balde y para qué, poniendo todas o
casi todas las palabras:
(palabras más, palabras menos)...
Porque todo esto, y esto es un decir, fue la mañana, la
tarde, la noche en que soñé o creí soñar que buscaba a
José Trigo por cielo y por tierra (Subrayado mío, II,
I, 536).

Este final no es concluyente, la relación hombre-sueño-realidad-palabra está presente en toda la novela como muestra de la situación subversiva del discurso producido por los hombres: "Las palabras sueñan, porque ya otros hombres las soñaron y te las dieron así" (258).

Bastan algunos ejemplos de los distintos capítulos, para explicarse el fin de esa ambigüedad y la intención del autor para

⁴¹La ambigüedad no es extraña a Fernando del Paso. Si aquí es relevante por la relación sueño/realidad, en el resto de sus obras es un factor también importante que forma parte de la poética de este autor. En Palinuro de México, por ejemplo, la ambigüedad se da en el nivel de los narradores, un yo y Palinuro, que parecen por momentos ser la misma persona; en Noticias del imperio, la ambigüedad se presenta en el juego imaginación-realidad (esta última sustentada en un proceso histórico-social real), ejemplificado en los monólogos de Carlota.

que ésta funcione como un velo que cubre a la intertextualidad.

La mención del sueño se vuelve reiterada en todo el texto como para cubrir (encubrir) lo que el lector lee:

años sabáticos hubieron de transcurrir para que Buena-ventura remirara a Santos. O mejor dicho, para que se figurara verlo, porque según parece todo fue un sueño (I, 5, 93).

Todo esto transportan los ferrocarriles. Y todo lo que se puede imaginar. O soñar. Porque también se soñó con el ferrocarril (I, 8, 226).

de hombres, y los hombres cargados de años, de recuerdos, de sueños de otros hombres (Subrayados míos, I, 8, 229).

En el mismo "Puente", que es parte fundamental de la novela, se manifiesta también la ambigüedad y se explica su relación con la palabra y la colectividad. Como para frenar la posición del autor frente al hecho literario, la narración coloca como sueño todo lo que ha sido producido por los hombres:

Así estaba yo pensando cuando el cenizote me dijo: pero siempre puede ser lo que será y ha de ser. Canta tú con tus palabras y cuando te pregunten quién te dijo todo esto, dijo el pájaro de las cuatrocientas voces, di que te lo contó un pajarito. El que tuviere un sueño, cuente el sueño, y aquel a quien fuere mi palabra cuente mi palabra verdadera (265).

Este ejemplo muestra las distintas relaciones mencionadas líneas arriba: la imagen del trigo con la palabra, y el sueño de los hombres.

En otro momento, se crea la apariencia de que el sueño puede

ser cierto, de ahí la ambigüedad, y se convierte en un posible escape, provocado, nuevamente, por Buenaventura:

Tantos, como días tiene el invierno; tantos, como hombres, mujeres y niños buscaron a la vieja Buenaventura para que ella, maestra en encantorios y jorguinerías, adivinase sus sueños y les dijese si soñaste cigüeñas es ladrones, si aceitunas es paz y amistad, si alcachofas secretos pesares, y si soñaste que una tarde de un año bisiesto de un mes de diciembre de hace muchos años tú caminabas por estos campamentos y preguntabas por José Trigo, quiere decir que fue verdad: tantos así fueron los hombres que soñando, caminando, despertando, preguntaron por José Trigo; tantos así los que dijeron: ¿José Trigo?" (Subrayado mío, II, 1, 535).

El sueño entonces está unido a la palabra y opera por ella.

La ambigüedad le sirve a Del Paso para jugar hacia el interior de su novela, como lo ha hecho con otros aspectos; también permite al autor la posibilidad de ocultar todo lo que de cuestionamiento social tiene la obra. Cervantes utilizó la locura; Del Paso, el sueño.

La poética expuesta en José Trigo muestra una posición diferente de Del Paso respecto a lo que se había dicho de su primera novela; contrario al criterio del arte por el arte, el autor realiza en su libro una propuesta donde está presente la colectividad. Con esto, el contenido se vuelve más sugerente y radicaliza, a su vez, la organización de la novela, que cumple su función lúdica.

La novela de Del Paso presenta dos ejes a partir de los cuales se construye la poética: por un lado, la imagen cosmológica del tiempo cíclico que influye en la idea de la historia sugerida en la

novela; por otro, la importancia de los hombres como sujetos humanizados y productores del discurso que enriquece y traspasa esa imagen de la historia. Por ende, la historia que se plantea parte de una cosmogonía coherente, pero eso no invalida que haya un devenir construido necesariamente por los hombres a través de la palabra. Esta síntesis evita entonces que José Trigo sea a-histórica.

Así, el movimiento visual, lo político, lo literario y lo social, se funden en José Trigo porque el interés de Del Paso es presentar una visión del mundo que haga evidente el desamparo del presente, y la necesidad de reflexionar sobre el pasado.

COMENTARIO FINAL

En el transcurso de este trabajo se ha visto cómo José Trigo expresa varias constantes que se dirigen a presentar una poética y una visión del mundo nada conformista con el proceso histórico-social al que se alude en la novela.

Si en el momento de su publicación José Trigo no fue bien vista por la crítica literaria, se debió, sobre todo, a la fractura que provocó la escritura y la organización composicional del texto de Del Paso. Texto que resultó -sin olvidar el trasfondo del discurso propuesto-, una alteración de lo establecido literaria y socialmente.

Del Paso fue más allá del experimento; rebasó una concepción purista de la literatura para desarrollar una visión del mundo con un compromiso social. Sin dejar de lado el trabajo estético, el autor narró los sucesos de la clase social más desprotegida (la clase baja), con el fin de humanizarla y de proveerla de cualidades liberadoras, y nada míticas, como la crítica sugirió.

La composición de José Trigo no es un demérito de Del Paso sino un acierto, gracias al cual se explica la relación de los narradores, el aspecto lúdico y la aparición del autor implícito, que empieza a cuestionar su entorno. Al presentar una organización diferente en el aspecto composicional y exigir todo del lector, Del Paso dinamizó la lectura de la novela.

La visión del mundo que se desprende de José Trigo es desconcertante por el lenguaje, que rompe con lineamientos establecidos,

con ataduras, y quiere abarcarlo todo; sin embargo, aclara la búsqueda incesante de palabras que intentan una explicación de lo que sucede con el movimiento ferrocarrilero y, por extensión, con el presente. Búsqueda formal-conceptual en la que los personajes son preponderantes al interior de la novela. Existe, en este caso, una necesidad totalizadora.

La sensación que produce José Trigo es que el discurso por sí solo está imposibilitado para atrapar toda la realidad; entonces hay que transgredirlo, pues sólo así se vuelve ágil. La palabra por lo tanto tiene la fuerza para transformarse radicalmente, y así, acercarse a una realidad que es difícil de aprehender con un discurso limitado y trágicamente insuficiente. No es casual, por eso, que a lo largo de la novela surja la marca de ambigüedad (sueño-realidad), ya que finalmente se puede soñar con una fuerza verbal beligerante:

Porque todo esto, y esto es un decir, fue la mañana, la tarde, la noche en que soñé o creí soñar que buscaba a José Trigo por cielo y por tierra; bajo todos los cielos habidos, sobre todas las tierras por haber. Y no vi nada ni a nadie.

Nada bajo el cielo.
Y sobre la tierra,
nadie (II, 1, 536).

No hay duda de que en José Trigo Fernando del Paso ha apuntado hacia una innegable visión social y literaria, pues como sugiere Lukács, "al escritor no le basta una clara visión política y social, también precisa inevitablemente la clara visión litera-

ria".¹

Por todo lo anterior, si se coloca a José Trigo en su contexto literario, se descubre que se encuentra entre dos tendencias: la de la búsqueda, a través de nuevos estilos y nuevas técnicas, donde entrarían los escritores del llamado "boom" latinoamericano; y la de la reflexión sobre la realidad del país, sobre lo que había acontecido en México, que algunos escritores llevaron a la práctica con distintos sentidos.

De hecho, la pretensión de Del Paso era superar, en todo, lo que hasta el momento se había realizado en el ámbito literario y lo logró, aunque pocos lo percibieron. En realidad, pasaron casi diez años para que un escritor hiciera lo que Del Paso en José Trigo. Me refiero a Terra nostra (1975), de Carlos Fuentes.

Así, el nacimiento discursivo en el que se convirtió la primera novela de Del Paso es fundamental para acercarse al escritor y a sus dos obras restantes. Finalmente, José Trigo reveló la potencialidad de la literatura y la importancia de Del Paso en las letras mexicanas del presente siglo.

¹György Lukács, Sociología de la literatura, p. 241.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos de Fernando del Paso.

- Paso, Fernando del, "Cambio e inmovilidad. Un siglo y dos imperios", en Utopías (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), núm. 1, marzo-abril de 1989, pp. 33-37.
- , De la A a la Z por un poeta. Madrid, Mondadori, 1988. s/p. Ilustrs.
- , "Ecos del Imperio. Una conversación de Fernando del Paso y Angeles Mastretta", en Nexos (México), núm. 138, junio de 1989, pp. 5-11.
- , "El estudiante y la reina", en La palabra y el hombre (Xalapa, Ver., México), núm. 12, octubre-diciembre de 1959, pp. 601-606.
- , "La imaginación del poder", en Perfil de "La Jornada" (México), 20 de febrero de 1992, pp. I-IV.
- , José Trigo, 9a. ed., México, Siglo XXI, 1988. 536 pp.
- , "México: la dimensión trágica" [fragmentos], en "Revista Mexicana de Cultura", supl. de El Nacional (México), núm. 325, 14 de mayo de 1989, pp. 8-9.
- , Noticias del Imperio, México, Diana, 1987. 670 pp.
- , Palinuro de México. México, Diana, 1988. 646 pp.

2. Textos sobre José Trigo.

- Avilés, Jaime, "Entrevista con Fernando del Paso", en La Jornada Semanal (México), núm. 72, 28 de octubre de 1990, pp. 15-18.

- Avilés, René, "Fernando del Paso, José Agustín, Vicente Leñero, Gustavo Sáinz, Juan Tovar hablan de: la crítica literaria en México", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 272, 3 de mayo de 1967, pp. II-III,
- Bary, David, "Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas", en Cuadernos Americanos (México), núm. 1, 1981, pp. 198-210.
- Batis, Huberto, "José Trigo", en "El Heraldó Cultural", supl. de El Heraldó de México (México), núm. 53, 13 de noviembre de 1966, p. 14. [reseña]
- Brault, Esperanza Zetina de, "Fernando del Paso y José Trigo", en El Sol de México, 14 de octubre de 1966, secc. C, p. 5.
- Bruce-Novoa, Juan, "Noticias del imperio o la historia apasionada", en Literatura mexicana (México), 1 (1990), núm. 2, pp. 421-438.
- Carballo, Emmanuel, "Del 13 al 19 de junio. Diario público de Emmanuel Carballo", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excélsior (México), 26 de junio de 1966, pp. 3, 5.
- Carvajal, Juan, "José Trigo, de Fernando del Paso", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 225, 8 de junio de 1966, pp. I-VI. [entrevista]
- Castillo, Fausto, "La magia de las palabras", en "El Gallo Ilustrado", supl. de El Día (México), núm. 226, 23 de octubre de 1966, p. 4.
- Chávarri, Raúl, "El personaje en la moderna novela mejicana. A propósito de José Trigo de Fernando del Paso", en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 215 (1967), pp. 395-400.

- Dessau, Adalbert, "José Trigo: notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana", en Bulletin Hispanique (Bordeaux, France), 70 (1968), pp. 510-519.
- Díazlastra, Alberto, "Se busca a José Trigo", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 262, 22 de febrero de 1967, pp. XII-XIII.
- Dottori, Nora, "José Trigo: el terror a la historia", en Jorge Lafforgue (comp.), Nueva novela latinoamericana I. Bs. As., Paidós, 1972, pp. 262-299.
- Flores Sevilla, Jesús, "José Trigo: un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco", en "Hojas de Crítica 16", supl. de la Revista de la Universidad de México (México), 5-6 (1970), pp. 4-7.
- Grunstein, Miriam, "José Trigo: las vías de la expresión", en Los universitarios (México), núm. 41, noviembre de 1992, pp. 27-28.
- Haro, Blanca, "Fernando del Paso, primogénito del Siglo XXI", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excélsior (México), 9 de octubre de 1966, p. 6.
- Leiva, Raúl, "José Trigo", en "México en la Cultura", supl. de Novedades (México), núm. 919, 30 de octubre de 1966, p. 6.
[reseña]
- López González, Aralia, "Una obra clave en la narrativa mexicana: José Trigo. (Crónica, epopeya y elegía de un movimiento obrero)", en Signos. Anuario de Humanidades. 1990 (UAM-Iztapalapa), t. 1, pp. 233-264.
- Martínez, José Luis, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en

Revista de la Universidad de México, vol. 22, núm. 8, abril de 1968, pp. 1-10.

-Mata, Oscar, Acercamiento a la obra narrativa de Fernando del Paso. México, UAM-Azcapotzalco, 1981. 16 pp. (Estudios de literatura, 9)

-----, "Fernando del Paso", en La palabra y el hombre (Xalapa, Ver.), núms. 53-54, enero-junio de 1985, pp. 81-88.

-----, "Fernando del Paso, una semblanza", en Revista A (México, UAM-Azcapotzalco), núm. 10, septiembre-diciembre de 1983, pp. 165-168.

-----, "José Trigo cumple 25 años", en "Sábado", supl. de Unomásuno (México), núm. 748, 1º de febrero de 1992, pp.1-3.

-----, Un océano de narraciones. Fernando del Paso. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-UAP, 1991. 105 pp. (Serie Destino arbitrario, 7).

-Mendoza, María Luisa, "No hemos soñado en vano a José Trigo", en El Día (México), 18 de septiembre de 1966, p. 4.

-----, "Así hablaba José Trigo", en El Día (México), 9 de octubre de 1966, p. 2.

-Olea, Pedro, "El lenguaje como comunicación y como regodeo en José Trigo", en Punto de partida (México), núm. 5, julio-agosto de 1967, p. 41.

-Orrantia, Dagoberto, "The function of Myth in Fernando del Paso's José Trigo", en Merlin H. Forster (ed.), Tradition and renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture. Urbana, Chicago, University of

- Illinois Press, 1975, pp. 129-138.
- Piazza, Luis Guillermo, "Ambigüedad, lenguaje, desafío", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 245, 26 de octubre de 1966, pp. XVIII-XIX.
 - Portal, Marta, "Fernando del Paso", en Proceso narrativo de la Revolución Mexicana. Madrid, Cultura Hispánica, 1977, pp. 237-247.
 - Quiroga, Clerigo M., "La historia grande de un hombre sin historia", en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 348 (1979), pp. 660-677.
 - Ruffinelli, Jorge, "Entrevista con Fernando del Paso", en Vuelta, vol. 4, núm. 37, diciembre de 1979, pp. 45-49.
 - Sáinz, Gustavo, "Fernando del Paso o el arte de imitar", en El Día (México), 11 de octubre de 1966, p. 9.
 - , "Novela y cuento", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 255, 28 de diciembre de 1966, pp. II-V.
 - Seligson, Esther, "José Trigo: una memoria que se inventa", en Texto Crítico (Xalapa, Veracruz), 5 (1976), pp. 162-169.
 - Selva, Mauricio de la, "Fernando del Paso en el espejo", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excelsior (México), 23 de julio de 1967, pp. 3, 5-6.
 - Shaw, Donald L., "Fernando del Paso", en Nueva narrativa hispanoamericana, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1983, pp. 162-166.
 - Tejera, María Luisa, "Fernando del Paso: José Trigo", en Imagen (Caracas, Venezuela), núm. 5, 15 al 30 de julio de 1967, pp.

12-13.

- Trejo Fuentes, Ignacio, "Entrevista con Fernando del Paso", en La Semana de Bellas Artes (México), 138 (1980), pp. 6-11.
- Xirau, Ramón, "Lecturas: José Agustín, Navarrete, del Paso", en Diálogos (México), 14 (1967), pp. 24-26.

3. Textos sobre historia, cultura y literatura en México y Latinoamérica.

- Agustín, José, Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970. México, Planeta, 1991. 274 pp.
- Alonso, Antonio, El movimiento ferrocarrilero en México, 1958-1959. De la conciliación a la lucha de clases, 7a. ed., México, Era, 1986. 196 pp.
- Baudot, Georges, Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569). Trad. de Vicente González Loscertales. Madrid, Espasa-Calpe, 1983. 541 pp.
- Benedetti, Mario, El ejercicio del criterio. Crítica literaria, 1950-1970, 2a. ed., México, Nueva Imagen, 1982. 306 pp.
- Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", en Nexos, núm. 56, agosto de 1982, pp. 23-39.
- , Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980). México, INAH, 1982. 127 pp.
- Brushwood, John S., México en su novela. Una nación en busca de su identidad. Trad. de F. González. México, FCE, 1973. 436 pp. (Breviarios, 230).

- Carpentier, Alejo, La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1981. 252 pp.
- Caso, Alfonso, El pueblo del sol. México, SEP/FCE, 1983. 125 pp. (Lecturas mexicanas, 10).
- Dessau, Adalbert, La novela de la Revolución Mexicana. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE, 1986. 477 pp. (Colec. popular, 117).
- Foster, David William, ed., Mexican literature: a bibliography of secondary sources. Metuchen, N. J., London, The Scarecrow Press, 1981. xxv + 386 pp.
- Franco, Jean, La cultura moderna en América Latina. Trad. de Sergio Pitol. México, Grijalbo, 1985. 412 pp.
- Giacoman, Helmy F., ed., Homenaje a Agustín Yáñez. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid, Anaya-Las Américas, 1973. 344 pp.
- Glantz, Margo, Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33. México, Siglo XXI, 1971. 473 pp.
- González Rodríguez, Sergio, Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café. México, Cal y Arena, 1988. 152 pp., ilustrs.
- Iturriaga, José E., La estructura social y cultural de México. México, FCE, 1951. xvi + 254 pp.
- Krauze, Enrique, Reformar desde el origen. Plutarco Elías Calles. Invest. iconográfica de Aurelio de los Reyes. México, FCE, 1987. 154 pp., ilus. (Biografía del poder, 7).

- León-Portilla, Miguel, La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, 3a. ed., pról. de Ángel Ma. Garibay K., México, UNAM, 1979. 411 pp.
- , Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl. México, FCE, 1992. 466 pp.
- Loyo Brambila, Aurora, El movimiento magisterial de 1958 en México. México, Era, 1990. 115 pp.
- Meyer, Jean, La cristiada, 3 ts.: 1- La guerra de los cristeros; 2-El conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929; 3- Los cristeros, 9a. ed., México, Siglo XXI, 1985, 410 pp., 411 pp., 328 pp.
- , Enrique Krauze y Cayetano Reyes, Historia de la Revolución Mexicana, 1924-1928. Estado y sociedad con Calles, México, El Colegio de México, 1981. 371 pp. (Núm. 11).
- Monsiváis, Carlos, "Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano", en Nexos (México), núm. 109, enero de 1987, pp. 13-22.
- , "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México 2, 3a. ed., México, El Colegio de México, 1981, pp. 1377-1548.
- Ocampo, Aurora M., ed., La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología. México, UNAM, 1981. 311 pp.
- y Ernesto Prado Velázquez, eds., Diccionario de escritores mexicanos. México, UNAM, 1967. liv + 422 pp.
- Olivera Sedano, Alicia, Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias. Pról. de Carlos

- Martínez Assad. México, SEP, 1987. 268 pp.
- Paz, Octavio, El ogro filantrópico. Historia y política, 1971-1978. México, Joaquín Mortiz, 1987. 348 pp.
 - Piazza, Luis Guillermo, La mafia, 2a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1968. 161 pp.
 - Rama, Angel, La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980. Xalapa, Ver., México, Universidad Veracruzana, 1986. 519 pp.
 - Sáinz, Gustavo, "Diez años de literatura mexicana", en Espejo (México), núm. 1, 1967, pp. 163-173.
 - Sefchovich, Sara, México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. México, Grijalbo, 1987. 300 pp.
 - Semo, Enrique (coord.), Ilán Semo y Américo Saldívar, México, un pueblo en la historia 4. México, UAP-Nueva Imagen, 1982. 417 pp. (Ilustrs.).
 - Soustelle, Jacques, Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos (representación del mundo y del espacio). Trad. de María Elena A. México, Puebla, Pue., [s.e.], 1959. 108 pp.
 - Tlatelolco. México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ediciones del Equilibrista, 1990. 99 pp.
 - Torre Villar, Ernesto de la y Ramiro Navarro de Anda, eds., Testimonios históricos guadalupanos. México, FCE, 1982. 1468 pp.
 - Trejo Delarbre, Raúl, "Historia del movimiento obrero en México, 1860-1982", en Pablo González Casanova (coord.), Historia del movimiento obrero en América Latina I. México, Siglo XXI, 1984, pp. 11-87.

-Viñas, David, et al., Más allá del boom: literatura y mercado.
México, Marcha Editores, 1981. 326 pp.

4. Textos teóricos.

-Allot, Miriam, Los novelistas y la novela. Trad. de R. B. Costa
y María Luisa Borrás. Barcelona, Seix Barral, 1966. 401 pp.

-Bajtín, Mijaíl M., La cultura popular en la Edad Media y el
Renacimiento. Barcelona, Barral Editores, 1974. 429 pp.

-----, Esthétique et théorie du roman. Trad. de Daria Olivier.
Préface de Michel Aucouturier. Paris, Éditions Gallimard,
1978. 488 pp.

-----, Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. de Tatiana
Bubnova. México, FCE, 1986. 379 pp. (Breviarios, 417).

-----, Teoría y estética de la novela. Trabajos de inves-
tigación. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.
Madrid, Taurus, 1989. 519 pp.

-Barthes, Roland, et al., Análisis estructural del relato, 3a.
ed., México, Premià, 1984. 223 pp.

-----, Crítica y verdad, 5a. ed., trad. de José Bianco. México,
Siglo XXI, 1981. 82 pp.

-----, Elementos de semiología. Trad. de Alberto Méndez. Madrid,
Alberto Corazón Editor, 1971. 102 pp.

-----, El placer del texto. Lección inaugural, 3a. ed., trad. de
Nicolás Rosa y Oscar Terán. México, Siglo XXI, 1986. 150 pp.

-----, S/Z, 3a. ed., trad. de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI,
1986. 221 pp.

- Benveniste, Émile, Problemas de lingüística general I. Trad. de Juan Almela, 12a. ed., México, Siglo XXI, 1985. 218 pp.
- , Problemas de lingüística general II. Trad. de Juan Almela, 5a. ed., México, Siglo XXI, 1983. 282 pp.
- Beristáin, Helena, Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica, 2a. ed., México, UNAM, 1984. 197 pp.
- , Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1985. 508 pp.
- Blanchot, Maurice, El espacio literario, 2a. ed., trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkins. Barcelona, Paidós, 1992. 264 pp. (Paidós básica, 56).
- Booth, Wayne C., La retórica de la ficción. Trad. de Santiago Gubern Garriaga-Nogués. Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1978. 423 pp.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, La novela, 4a. ed., trad. de Enric Sullà. Barcelona, Ariel, 1985. 283 pp.
- Bubnova, Tatiana, "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", en Nueva Revista de Filología Hispánica, 29 (1981), pp. 87-114.
- , F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La lozana andaluza". México, UNAM, 1987. 223 pp. (Cuadernos del Seminario de Poética, 10).
- , "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín", en Acta poética (UNAM), 4-5 (1983), pp. 215-233.
- Butor, Michel, "El espacio de la novela", en Sobre literatura

- II. Trad. Carlos Pujol. Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 55-61, 390 pp.
- Campos, Julieta, Función de la novela. México, Joaquín Mortiz, 1973. 157 pp.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 12a. ed., trad. de Enrique Pezzoni. México, Siglo XXI, 1986. 421 pp.
- Eco, Umberto, La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Trad. de Francisco Serra Cantarell. Barcelona, Lumen, 1975. 510 pp. (Palabra en el tiempo, 76).
- , Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, 2a. ed., trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1987. 330 pp. (Palabra en el tiempo, 142).
- , Obra abierta, trad. de Roset Berdagué. México, Origen-Planeta, 1985. 311 pp.
- Foucault, Michel, El orden del discurso. México, Ediciones Populares, 1982. 30 pp. (Archivo de Filosofía, 4).
- , ¿Qué es un autor?. Trad. de Corina Iturbe. Tlaxcala, Tlax., México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985. 59 pp.
- Frye, Northrop, El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia. Trad. de Elizabeth Casals. Barcelona, Gedisa, 1988. 281 pp.
- Genette, Gérard, Figures II. Paris, Éditions du Seuil, 1969, 194 pp.
- , Figures III. Paris, Éditions du Seuil, 1972. 281 pp.

- , Nouveau discours du récit. Paris, Éditions du Seuil, 1983. 118 pp.
- Girard, René, Mentira romántica y verdad novelesca. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1985. 282 pp.
- Goldmann, Lucien, Para una sociología de la novela, 2a. ed., trad. de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid, Ayuso, 1975. 240 pp.
- González, César, "Algunas consideraciones sobre la expresión 'discurso literario'", en Acta poética (México, UNAM), vol. 3, 1981, pp. 163-179.
- Greimas, A. J., "Pour une sémiotique topologique", en Sémiotique et sciences sociales. Paris, Seuil, 1976, pp. 129-157.
- Gullón, Germán y Agnes Gullón, Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas). Madrid, Taurus, 1974, 318 pp.
- Iser, Wolfgang, El acto de leer. Teoría del efecto estético. Trad. de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid, Taurus, 1987. 357 pp. (Persiles, 176).
- Jakobson, Roman, Ensayos de lingüística general. Trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona, Ariel, 1984. 406 pp.
- Jitrik, Noé, El balcón barroco. México, UNAM, 1988. 247 pp.
- Kristeva, Julia, El texto de la novela, 2a. ed., trad. de Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, 1981. 291 pp.
- , Semiótica 1. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978. 269 pp.
- López-Landy, Ricardo, El espacio novelesco en la obra de Galdós. Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1979. 240 pp.

- Lukács, György, Sociología de la literatura, 3a. ed., trad. de Michael Faber-Kaiser. Barcelona, Eds. Península, 1973. 505 pp. (Historia, ciencia y sociedad, 2).
- , Teoría de la novela. Trad. de Juan José Sebreli. Bs. As., Eds. Siglo Veinte, 1966. 182 pp.
- Paredes, Alberto, Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato. México, Grijalbo, 1993. 109 pp.
- Pimentel, Luz Aurora, "El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación", en Morphé. Semiótica y Lingüística, núm. 1, enero-junio de 1986, pp. 115-128.
- Prince, Gerald, "Introduction a l'étude du narrataire", en Poétique (Paris), núm. 14, 1973, pp. 178-196.
- Rall, Dietrich (comp.), En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Trad. de Sandra Franco et al., México, UNAM, 1987. 444 pp.
- Robert, Marthe, Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Trad. de Rafael Durbán Sánchez. Madrid, Taurus, 1973. 286 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.), Estética y marxismo. T. 1, 5a. ed., México, Era, 1983. 431 pp.
- Sauvage, Jacques, Introducción al estudio de la novela. Trad. de Alejandro Pérez Vidal. Barcelona, Laia, 1982. 172 pp.
- Segre, Cesare, Las estructuras y el tiempo. Narración. poesía, modelos. Trad. de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban. Barcelona, Planeta, 1976. 271 pp.
- Tacca, Oscar, Las voces de la novela, 3a. ed. corr. y aum.,

- Madrid, Gredos, 1985. 213 pp.
- Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Paris, Éditions du Seuil, 1981. 315 pp.
 - Van Dijk, Teun A., Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso, 3a. ed, trad. de Myra Gann. México, Siglo XXI, 1986. 161 pp.
 - Voloshinov, Valentín N. [M. M. Bajtín], El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Trad. de Rosa María Russovich. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. 241 pp.
 - Zéraffa, Michel, Novela y sociedad. Trad. de José Castelló. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973. 167 pp.

5. Otros textos.

- Anda, José Guadalupe de, Juan del riel. México, CONACULTA, 1990. 174 pp. (Lecturas mexicanas. Tercera serie, 32).
- Bruce-Novoa, Juan, "Noticias del imperio o la historia apasionada", en Literatura Mexicana (México, UNAM), vol. 1, núm. 2, 1990, pp. 421-438.
- Carr, E. H., ¿Qué es la historia?, 10a. ed., trad. de Joaquín Romero Maura. Barcelona, Seix Barral, 1981. 217 pp.
- Chevalier, Jean, Diccionario de símbolos. Barcelona, Herder, 1988. 1107 pp.
- Eliade, Mircea, Mito y realidad, 5a. ed., trad. de Luis Gil. Barcelona, Labor, 1983. 228 pp.
- Febvre, Lucien, Combates por la historia. Trad. de Francisco J.

- Fernández Buey y Enrique Argulloi. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993. 246 pp.
- Gramsci, Antonio, Los intelectuales y la organización de la cultura. Trad. de Raúl Sciarreta. México, Juan Pablos Editor, 1975. 181 pp. (Obras de Antonio Gramsci, 2).
 - Jiménez de Báez, Yvette (coord.), Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco. México, El Colegio de México, 1979. 348 pp.
 - Lévi-Strauss, Claude, El pensamiento salvaje. Trad. de Francisco González Aramburo. México, FCE, 1975. 413 pp. (Breviarios, 173).
 - El oficio del escritor, 4a. ed., trad. de José Luis González. México, Era, 1982. 327 pp.
 - Pimentel, Luz Aurora, "Una topografía espiritual: Swann y Guermantes", en El Nacional Dominical (México), núms. 112-113, 12 y 19 de julio de 1992, pp. 28-30, 32-33.
 - Sánchez Vázquez, Adolfo, Ensayos marxistas sobre filosofía e ideología. Barcelona, Océano, 1983. 207 pp.
 - La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento. Miami, Florida, Edit. Vida, 1979. 1550 pp.
 - Santamaría, Francisco J., Diccionario de mejicanismos. México, Porrúa, 1974. 1208 pp.
 - Siméon, Rémi, Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, 8a. ed., trad. de Josefina Oliva de Coli. México, Siglo XXI, 1991. 783 pp. (América nuestra, 1).
 - Standish, Peter (ed.), Vargas Llosa: La ciudad y los perros.

London, Grant & Cutler-Tamesis Books, 1982. 79 pp.

-Vargas Llosa, Mario, La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary". Barcelona, Seix Barral, 1981. 277 pp.

-Villoro, Luis, El concepto de ideología y otros ensayos. México, FCE, 1985. 196 pp.

ANEXO I. Bibliografía cronológica sobre José Trigo.

1966:

- Carvajal, Juan, "José Trigo, de Fernando del Paso", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 225, 8 de junio de 1966, pp. I-VI. [entrevista]
- Carballo, Emmanuel, "Del 13 al 19 de junio. Diario público de Emmanuel Carballo", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excélsior (México), 26 de junio de 1966, pp. 3, 5.
- Mendoza, María Luisa, "No hemos soñado en vano a José Trigo", en El Día (México), 18 de septiembre de 1966, p. 4.
- , "Así hablaba José Trigo", en El Día (México), 9 de octubre de 1966, p. 2.
- Haro, Blanca, "Fernando del Paso, primogénito del Siglo XXI", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excélsior (México), 9 de octubre de 1966, p. 6.
- Sáinz, Gustavo, "Fernando del Paso o el arte de imitar", en El Día (México), 11 de octubre de 1966, p. 9.
- Brault, Esperanza Zetina de, "Fernando del Paso y José Trigo", en El Sol de México, 14 de octubre de 1966, secc. C, p. 5.
- Castillo, Fausto, "La magia de las palabras", en "El Gallo Ilustrado", supl. de El Día (México), núm. 226, 23 de octubre de 1966, p. 4.
- Piazza, Luis Guillermo, "Ambigüedad, lenguaje, desafío", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 245, 26 de octubre de 1966, pp. XVIII-XIX.
- Leiva, Raúl, "José Trigo", en "México en la Cultura", supl. de

Novedades (México), núm. 919, 30 de octubre de 1966, p. 6.

[reseña]

-Batis, Huberto, "José Trigo", en "El Heraldo Cultural", supl. de El Heraldo de México (México), núm. 53, 13 de noviembre de 1966, p. 14. [reseña]

-Sáinz, G., "Novela y cuento", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 255, 28 de diciembre de 1966, pp. II-V.

1967:

-Díazlastra, Alberto, "Se busca a José Trigo", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 262, 22 de febrero de 1967, pp. XII-XIII.

-Avilés, René, "Fernando del Paso, José Agustín, Vicente Leñero, Gustavo Sáinz, Juan Tovar hablan de: la crítica literaria en México", en "La Cultura en México", supl. de Siempre! (México), núm. 272, 3 de mayo de 1967, pp. II-III,

-Selva, Mauricio de la, "Fernando del Paso en el espejo", en "Diorama de la Cultura", supl. de Excelsior (México), núm. 18411, 23 de julio de 1967, pp. 3, 5-6.

-Tejera, María Luisa, "Fernando del Paso: José Trigo", en Imagen (Caracas, Venezuela), núm. 5, 15 al 30 de julio de 1967, pp. 12-13.

-Olea, Pedro, "El lenguaje como comunicación y como regodeo en José Trigo", en Punto de partida (México), núm. 5, julio-agosto de 1967, p. 41.

-Chávarri, Raúl, "El personaje en la moderna novela mejicana. A propósito de José Trigo de Fernando del Paso", en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 215 (1967), pp. 395-400.

-Xirau, Ramón, "Lecturas: José Agustín, Navarrete, Del Paso", en Diálogos (México), 14 (1967), pp. 24-26.

1968:

-Dessau, Adalbert, "José Trigo: notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana", en Bulletin Hispanique (Bordeaux, France), 70 (1968), pp. 510-519.

-Martínez, José Luis, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en Revista de la Universidad de México, vol. 22, núm. 8, abril de 1968, pp. 1-10.

1970:

-Flores Sevilla, Jesús, "José Trigo: un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco", en "Hojas de Crítica 16", supl. de la Revista de la Universidad de México (México), 5-6 (1970), pp. 4-7.

1972:

-Dottori, Nora, "José Trigo: el terror a la historia", en Jorge Lafforgue (comp.), Nueva novela latinoamericana I. Bs. As., Paidós, 1972, pp. 262-299.

1975:

-Orrantia, Dagoberto, "The function of Myth in Fernando del

Paso's José Trigo", en Merlin H. Forster (ed.), Tradition and renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture. Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1975, pp. 129-138.

1976:

-Seligson, Esther, "José Trigo: una memoria que se inventa", en Texto Crítico (Xalapa, Veracruz), 5 (1976), pp. 162-169.

1977:

-Portal, Marta, "Fernando del Paso", en Proceso narrativo de la Revolución Mexicana. Madrid, Cultura Hispánica, 1977, pp. 237-247.

1979:

-Quiroga, Clerigo M., "La historia grande de un hombre sin historia", en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 348 (1979), pp. 660-677.

-Ruffinelli, Jorge, "Entrevista con Fernando del Paso"; en Vuelta, vol. 4, núm. 37, diciembre de 1979, pp. 45-49.

1980:

-Trejo Fuentes, Ignacio, "Entrevista con Fernando del Paso", en La Semana de Bellas Artes (México), 138 (1980), pp. 6-11.

1981:

-Bary, David, "Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas", en Cuadernos Americanos (México), núm. 1, 1981, pp. 198-210.

-Mata, Oscar, Acercamiento a la obra narrativa de Fernando del Paso. México, UAM-Azcapotzalco, 1981. 16 pp. (Estudios de literatura, 9).

1983:

-Mata, Oscar, "Fernando del Paso, una semblanza", en Revista A (México, UAM-Azcapotzalco), núm. 10, septiembre-diciembre de 1983, pp. 165-168.

-Shaw, Donald L., "Fernando del Paso", en Nueva narrativa hispanoamericana, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1983, pp. 162-166.

1985:

-Mata, Oscar, "Fernando del Paso", en La palabra y el hombre (Xalapa, Ver.), núms. 53-54, enero-junio de 1985, pp. 81-88.

1990:

-López González, Aralia, "Una obra clave en la narrativa mexicana: José Trigo. (Crónica, epopeya y elegía de un movimiento obrero)", en Signos. Anuario de Humanidades. 1990 (UAM-Iztapalapa), t. 1, pp. 233-264.

1991:

-Mata, Oscar, Un océano de narraciones. Fernando del Paso. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-UAP, 1991. 105 pp. (Serie

Destino arbitrario, 7).

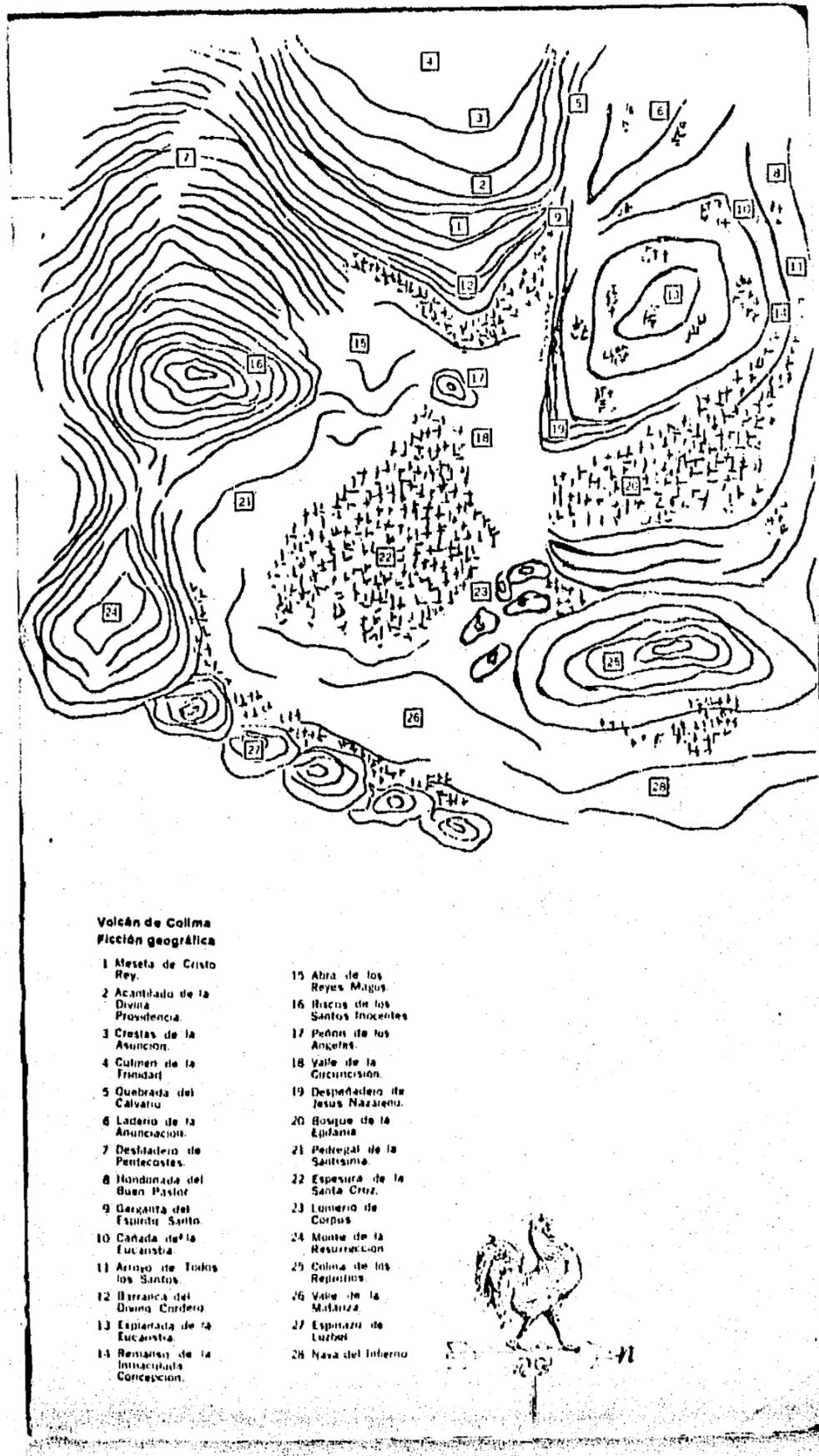
1992:

-Mata, Oscar, "José Trigo cumple 25 años", en "Sábado", supl. de Unomásuno (México), núm. 748, 1º de febrero de 1992, pp. 1-4.

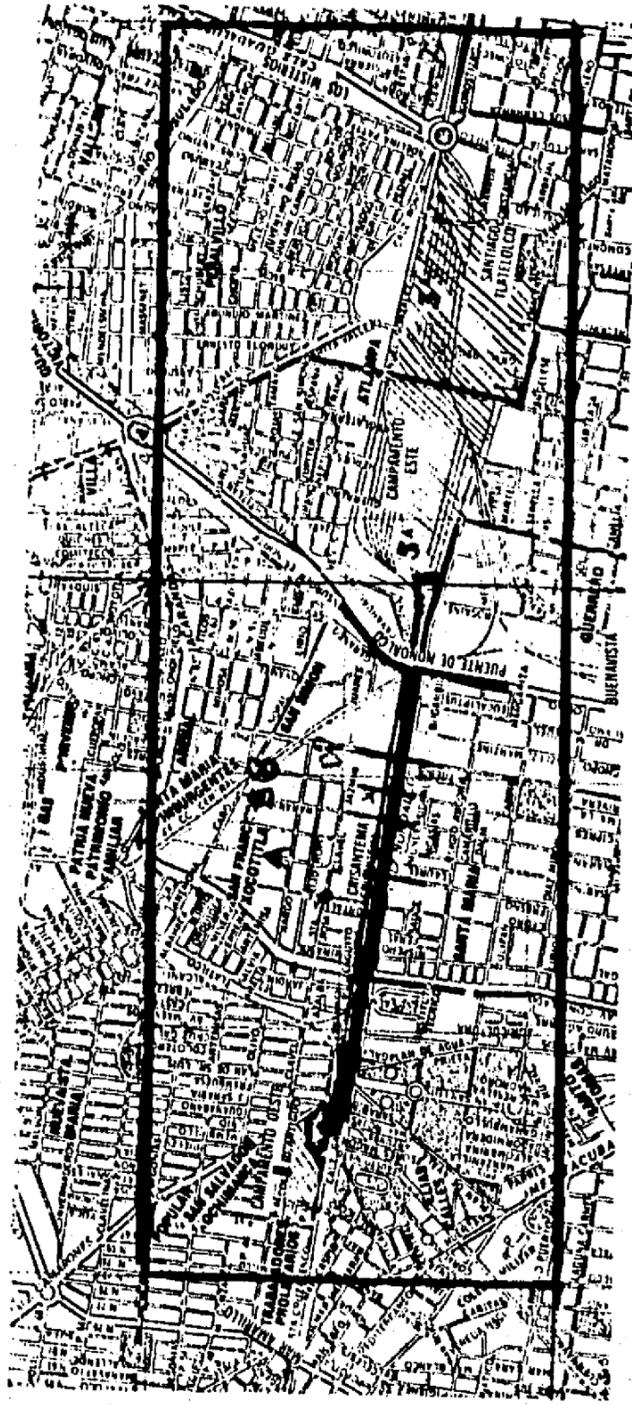
-Grunstein, Miriam, "José Trigo: las vías de la expresión", en Los universitarios (México), núm. 41, noviembre de 1992, pp. 27-28.

ANEXO II. Planos de José Trigo.

A. Plano del Volcán de Colima



B. Plano de la Ciudad de México



Fragmento del plano de la Ciudad de México Guía-Roji 1960