

grafógratixs

REVISTA DE LITERATURA DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



**TALLER DE
POESÍA DE
GRAFOGRAFXS
EN LA
FACULTAD DE
ANTROPOLOGÍA**

**IMPARTE
SERGIO ERNESTO RÍOS**

**23 DE OCTUBRE
DE 1PM A 3PM**

**GRATUITO Y ABIERTO
PARA ESTUDIANTES
DE LA UAEMEX**

*TODOS LOS JUEVES
A PARTIR DEL*

**SALÓN 2
FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA
CALLE MARIANO MATAMOROS
1065A, COLONIA UNIVERSIDAD**



**INCLUSO
la palabra
INCLUSO**

las poetas de

Entrevistas exclusivas

grafógrafxs

en nuestro canal de
YouTube:
Grafógrafxs UAEM

¿Cómo publicar en *Grafógrafxs*?

- *Grafógrafxs* es una revista digital de creación literaria de la Universidad Autónoma del Estado de México, cuyo objetivo es publicar textos de poesía, narrativa, ensayo, crónica, traducciones y reseñas para fomentar el interés por la literatura entre los estudiantes de nivel medio superior y superior. La periodicidad de la revista es trimestral. Esta publicación universitaria no tiene carácter lucrativo, por lo que no efectúa remuneraciones ni cobros a sus colaboradores.
- La convocatoria de la revista es permanente. Se recibirán propuestas de publicación de autores de cualquier edad y nacionalidad. Además, se solicitarán colaboraciones a los autores que determine el Comité Editorial o el director de la revista.
- Derivado de donaciones de libros por parte de casas editoriales a *Grafógrafxs*, esta publicación entrega a alumnos de la UAEM un libro a cambio de la elaboración de la reseña respectiva. Estas reseñas se publicarán en la sección “Reseñas” de la revista.
- Tanto las propuestas de publicación como las colaboraciones solicitadas deben enviarse a grafografxs@uaemex.mx en archivo de Word, con letra Arial a 12 puntos e interlínea de 1.5.
- *Grafógrafxs* efectuará una lectura de pertinencia de las propuestas de publicación. Si se determina que la obra será publicada, el equipo editorial de la revista enviará un correo electrónico al autor en un plazo no mayor de 15 días hábiles (contados a partir del acuse de recibo de la propuesta), en el que se adjuntará el instrumento jurídico correspondiente (cesión de derechos); este deberá remitirse a la revista una vez firmado.
- La revista someterá todos los textos por publicar a un proceso de edición y corrección de estilo.
- Las propuestas aceptadas se publicarán conforme al orden de llegada y la disponibilidad de espacio en el número correspondiente.
- Las propuestas de publicación, las reseñas y las colaboraciones solicitadas deben ir acompañadas de una breve ficha de identificación, en la que se especificará lo siguiente: nombre, lugar y fecha de nacimiento, estudios y, en su caso, lugar de trabajo, premios y los tres libros publicados más recientes.

Ejemplo:

CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA (Toluca, México, 1980). Es Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México, autora de *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo* (2016) y coordinadora de los libros *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos* (2016) y *Mujeres mexicanas en la escritura* (2017). En 2013, obtuvo el premio a la mejor tesis de doctorado en el área de Humanidades otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2015.

- En las reseñas se deberá incluir, además, la ficha bibliográfica del libro de referencia, la cual contendrá los siguientes datos: autor, título, ISBN, editorial, fecha de publicación y número de páginas.

Ejemplo:

Dora Moro,
Geodón,
ISBN: 9-47-8490-607-978, México
Ediciones Luzzeta,
41 .,2018 pp.

- La extensión máxima recomendada para las propuestas de publicación y colaboraciones solicitadas es la siguiente: 12 cuartillas en el caso de cuentos, crónicas y ensayos literarios, y dos cuartillas para reseñas. Se aceptará un máximo de cinco poemas por autor.
- Respecto a los ensayos literarios, se sugiere incluir un máximo de cinco fuentes. Las referencias bibliográficas se deben ajustar al estilo de citas Harvard tanto dentro del texto como al final de este.

Ejemplos:

Dentro del texto:

(Gutiérrez, 2016: 69)

Al final del texto:

Gutiérrez Piña, Claudia Liliana (2016), *Las variaciones de la escritura: una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de México.

Rosas Montalvo, Álvaro (2011), “Tres sonetos”, *La Colmena*, núm. 72, pp. 91-92.

 Universidad Autónoma del Estado de México
RECTORA Martha Patricia Zarza Delgado Doctora en Ciencias Sociales
SECRETARIO ACADÉMICO Francisco Herrera Tapia Doctor en Ciencias Agropecuarias y Recursos Naturales
SECRETARIO DE GOBERNANZA UNIVERSITARIA Jorge Alejandro Vásquez Caicedo Doctor en Ciencias Sociales
SECRETARIA DE IDENTIDAD Y CULTURA Cynthia Ortega Salgado Doctora en Estudios Latinoamericanos
DIRECTORA GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL UNIVERSITARIA María Fernanda Valdés Figueroa Doctora en Diseño
DIRECTOR DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS Jorge Eduardo Robles Álvarez Doctor en Administración

Grafógrafxs, volumen 7, número 4, octubre-diciembre de 2025, es una publicación trimestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Literario 100 ote., Colonia Centro, Toluca, Estado de México, C.P. 50000, Tel. + 52 722 481 18 00, grafografxs.uaemex.mx, grafografxs@uaemex.mx. Editor responsable: Sergio Ernesto Ríos Martínez, Secretaría de Difusión Cultural, calle Leona Vicario, número 201, Barrio de Santa Clara, Toluca, Estado de México, C.P. 50090. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2019-060610350100-203, ISSN: 2992-7781, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido aquí publicado sin fines de lucro, siempre que no se modifique y se cite la fuente completa.

grafógrafxs

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTOR

Sergio Ernesto Ríos

EDITOR

Mauricio Pérez Sánchez

DISEÑO

Javier Gonzalo Paredes Mendoza

CORRECCIÓN DE ESTILO

Javier González Núñez

Manuel Raymundo Macías Velázquez

COMITÉ EDITORIAL

Carmen Álvarez Lobato

Yanko González

Reynaldo Jiménez

Josely Vianna Baptista

Mónica Nepote

León Plascencia Ñol

Alberto Chimal

Cristina Rivera Garza

Ana Porrúa

Ángel Ortuño †

Julián Herbert

CONSEJO CONSULTIVO

Claudia Gutiérrez Piña

Maricela Guerrero

Carlos Maldonado

Efraín Velasco

Carlos Vicente Castro

Luis Eduardo García

Juana Adcock

Rodrigo Quijano

Cristian De Nápoli

César Panza †

Xitlalitl Rodríguez Mendoza

CONTENIDO

5	PRESENTACIÓN Sergio Ernesto Ríos	44	«CAPÍTULO 8. LA MUERTE DE NUESTRO ESPEJO», DE LA NOVELA <i>PALINURO DE MÉXICO</i> (FRAGMENTO) Fernando del Paso
10	FICHA BIOGRÁFICA DE FERNANDO DEL PASO	47	INVENCION POÉTICA DE LA MEMORIA EN <i>NOTICIAS DEL IMPERIO</i> : CARLOTA, LA PASIÓN INAGOTABLE DE LA AMANTE Óscar Javier González Molina
11	<i>SONETOS DE LO DIARIO</i> (FRAGMENTOS) Fernando del Paso	63	<i>NOTICIAS DEL IMPERIO</i> (FRAGMENTOS) Fernando del Paso
15	«CAPÍTULO 4 OESTE», DE LA NOVELA <i>JOSÉ TRIGO</i> (FRAGMENTO) Fernando Del Paso	67	YUKIS DE CALOSTRO (o ¿ <i>QUÉ HAS HECHO TÚ, DIME, APARTE DE MORIRTE EN MÉXICO?</i>) Gabriela Torres Olivares
17	LAS MUJERES EN <i>JOSÉ TRIGO</i> : ENTRE LA SOCIEDAD MODERNA Y LA SOCIEDAD TRADICIONAL Silvia Carolina Esquivel Berrios	72	LA SONATINA POLICIACA DE FERNANDO DEL PASO, <i>LINDA 67. HISTORIA DE UN CRIMEN</i> Carmen Álvarez Lobato
29	«EL PUENTE», DE LA NOVELA <i>JOSÉ TRIGO</i> (FRAGMENTO) Fernando del Paso	85	<i>CASTILLOS EN EL AIRE</i> (FRAGMENTOS E IMAGEN) Fernando del Paso
32	EL CUERPO EN <i>PALINURO DE MÉXICO</i> Y LA CIENCIA MÉDICA CREADORA Eridania González Treviño		

Ilustración en portada y contraportada:

Destrucción del orden (1992), Tinta china y tinta de color sobre papel,
33 x 39 cm. Fernando del Paso.

Los fragmentos de la obra escrita y visual: *Sonetos de lo diario* (Cuadernos del Unicornio, 1958); *José Trigo* (Siglo XXI Editores, 1966, pp. 81-82 y 253-254); *Palinuro de México* (Joaquín Mortiz, 1980, pp. 140-142); *Noticias del Imperio* (Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 683-684 y 704-705) y *Castillos en el aire* (fragmento e imagen, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 12); D.R. © Fernando del Paso. Dibujos: Dibujo de portada de la serie *Destrucción del orden* (1992) y el dibujo de la pág. 86 de la serie *Castillos en el aire*, D.R. © Fernando del Paso aparecen en este número por autorización de la familia Del Paso.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la obra sin autorización de la familia Del Paso, herederos del legado de Fernando del Paso. Cualquier uso no autorizado será perseguido y sancionado por los titulares, de conformidad con la Ley Federal del Derecho de Autor.

grafógrafxs es una revista digital de creación literaria de la Universidad Autónoma del Estado de México, la cual aparece en enero, abril, julio y octubre. Su objetivo es publicar textos de poesía, narrativa, ensayo, crónica, traducciones y reseñas, y entender la escritura como un territorio intercambiable entre lectores y escritores. *Grafógrafxs* está dirigida a la comunidad universitaria y al público en general. Esta publicación universitaria tiene el propósito de fomentar el interés por la literatura entre los estudiantes de nivel medio superior y superior, por lo que no tiene carácter lucrativo.

Presentación

Sergio Ernesto Ríos

El tiempo parece situar en su justa dimensión la vasta obra de Fernando del Paso. Así celebramos el 90 aniversario de un atípico escritor mexicano nacido en 1935. Escritor, es decir, poeta, novelista, dramaturgo, ensayista e historiador. Pero escritor dejaría de lado su faceta como pintor y artista plástico. En cambio, el gentilicio daría cuenta, de principio a fin, de un tema permanente en la obra de este autor: México. Tanto como Fernando del Paso ensaya formas y experimenta con el lenguaje y la palabra (o la imagen), procura desentrañar y trazar un posible retrato de lo mexicano. ¿Es un espejismo, es un simulacro la identidad nacional? O, más que retrato, es una imagen siempre en movimiento, siempre bajo la interferencia de las distintas eras: el México prehispánico, el colonial, el de las intervenciones, el del imperio efímero, el interminable del periodo porfiriano, el de las revoluciones y el posrevolucionario que aún articula el inestable país institucionalizado de nuestros días. México es el gran tema que ocupa a los escritores e intelectuales hasta la primera parte del siglo pasado: del obcecado empeño universalista en Alfonso Reyes y José Vasconcelos al choque ultramoderno de José Juan Tablada, del refugio en la profunda sinestesia regional de Ramón López Velarde al acuse de recibo (dialógico) parisino y europeo de la generación de los Contemporáneos, del eco tardío en la vanguardia Estridentista al perfil colectivo

problemático que plantea Octavio Paz, unánimemente, es México el enigma.

Esta es una de las claves para leer la trilogía narrativa de Fernando del Paso. Imaginemos *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio* como un mural vivísimo y muy detallado, semejante a los de Diego Rivera. Al fondo se entrevé una sucesión de númenes del imaginario náhuatl: Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Tonantzin, Xochiquétzal, Xólotl, que penden como frutos de un árbol invisible llamado Ometéotl. En paralelo al relieve anterior, se proyectan los símbolos de la Trinidad, Cristo, la cruz, la deípara Virgen María, José el Carpintero. Pirámides y ruinas se convierten en palacios fastuosos, virreyes y frailes; conventos y haciendas ceden el paso a los próceres independentistas sacrificados. Pero este peculiar muralista hace que fijemos nuestra atención en María Carlota Amalia Augusta Victoria Clementina Leopoldina y su esposo Maximiliano I de México. Es un mural bélico por todas partes. El costado derecho se puebla de una obsesiva guerra sin fin: caciques, hombres sin tierra, el tren, la pesadilla de la modernidad con sus metáforas se cumple en una profecía de barbarie. Reconocemos Nonoalco-Tlatelolco: en el subsuelo, un devastado sembradío de piedras informes; en la superficie, el ex Convento de la Santa Cruz, y en el cielo, los populosos nuevos edificios.

Pero aproximarse a este posible mural de la trilogía narrativa de Fernando del Paso y obviar el resto de las salas de exposición es un hecho recurrente entre los visitantes: se excluye su labor ensayística y periodística, sus libros de poesía, de teatro y aquellos de corte didáctico-infantil, una novela policiaca ecléctica y diversa, así como una interesante obra plástica, que lo mismo se desborda en monstruos coloridos, castillos y laberintos que homenajean a Maurits Cornelis Escher, que se enmarca en la tragedia de «Las mujeres sin cara de Ciudad Juárez».

La obra de Fernando del Paso, enmarcada en tres novelas —*José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del Imperio* (1987)—, ha sobrevivido a los juicios triviales y lugares comunes de la crítica, a las modas, a las etiquetas generacionales, a las erratas, a la canonización de las obras completas y al travestido caso de *best seller* de *Noticias del Imperio*, que, con todo, se trata de un tipo de escritura compleja, ardua, sumamente elaborada. Del Paso tardó entre siete y nueve años para concluir cada novela.

Si es valorado, se debe, sin duda, a la visión profunda y paradigmática que guarda de México y del ser mexicano, y que muchas veces está dada (contenida) a través de mecanismos de ironía, parodia y juegos de lenguaje. Interpretaciones célebres de la mexicanidad son las de Alfonso Reyes, Samuel Ramos y Octavio Paz. Ramos, deudor de Adler; Paz, deudor de Ramos y algún agregado de fauna psicoanalítica y sociológica contemporánea. Acaso la interpretación de Del Paso se identifica más con la noción que Reyes desarrolla en *Visión de Anáhuac*, capaz de transportarnos al mundo precolombino por el mero arte de las palabras, donde la ficción pacta con la historia, lo simbólicamente posible, el retrato imaginado que a la par del sueño implica, a final de cuentas, un atisbo, un vislumbre bajo la superficie. En esto cifra Del Paso su mayor interés, yo diría fijación: problematiza la historia de México, la interroga, la investiga para así aventurar una definición poética, con plena conciencia (erudición) de las fuentes y referencias históricas, pero con una intención que rebasa la glosa, el ensayo, la reflexión. Del Paso procura devolverle a la historia la cercanía que ofrece un tratamiento artístico.

De este modo, en *José Trigo* desfilan los protagonistas anónimos de la Revolución mexicana, de la Guerra Cristera, del movimiento ferrocarrilero, personajes que además son articulados a

partir de las mitologías náhuatl y judeocristiana; en *Palinuro de México* aparece representado de nuevo el periodo de la Revolución mexicana y el 68, con toda su crudeza, brutalidad y represión; a su vez, *Noticias del Imperio* retrata la segunda mitad del siglo XIX, a los emperadores Maximiliano y Carlota, a Benito Juárez. *Noticias del Imperio* es la muestra más clara del dispositivo delpasiano de reformular la historia, bajar del pedestal y del encumbramiento las fobias y las filias encarnadas en héroes y sucesos a la postre demasiado humanos.

Todo Del Paso es lenguaje, esplendor del lenguaje, alarde, ostentación, lujo, despliegue de formas que cae por momentos en el terreno de lo experimental. La verosimilitud e incluso la tensión narrativa muchas veces quedan avasalladas frente a las palabras y su resonancia, sonoridad, potencia, linaje o peso. También la imaginación y la inventiva son un sello característico de este narrador, que ha planeado sus novelas como un arquitecto sus edificaciones. De su primera publicación, *Sonetos de lo diario*, en 1958, a convertirse en el detective puntual del retrato hablado de Juan José Arreola, sus ensayos sobre el islam y el judaísmo, el viaje espléndido por los reinos de El Quijote, su incursión en la literatura infantil, en la cocina mexicana, en el periodismo; pocas veces se cumplió entre los escritores de nuestra lengua el dictado de nombrar todas las cosas.

Con la edición de este número, celebramos el sexto aniversario de *Grafógrafxs* y el 90 aniversario de Fernando del Paso. Agradecemos a su familia, sobre todo a su hija Paulina, las gestiones para poder incluir algunos fragmentos y material gráfico que en algo dan cuenta de la enorme obra delpasiana. Proponemos un recorrido por las distintas estancias de su obra narrativa, de la mano de ensayistas e investigadores formados en nuestra universidad. Además, a manera de contrapunto, aparece una colabo-

ración especial de la escritora Gabriela Torres Olivares, con una actualización del monólogo de Carlota, reimaginado en la bella y desoladora Tijuana. Reconocemos ese vínculo tan singular de nuestra Facultad de Humanidades, que lanzó a comienzos del siglo una botella al mar, con un curso monográfico sobre la obra de Fernando del Paso, impartido por la doctora Carmen Álvarez Lobato, algo que no existe en ningún otro lugar y encamina, desde entonces, almas y vocaciones por el espejismo fascinador de la literatura. Agradecemos sus empeños coordinando la elaboración de este número.

Ficha biográfica de Fernando del Paso

Ciudad de México, 1935-2018. Poeta, narrador, ensayista y artista plástico. Estudió Economía en la UNAM. Fue uno de los novelistas más originales y reconocidos a nivel internacional a finales del siglo XX y principios del XXI. Su primera novela, *José Trigo* (1966), obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia; *Palinuro de México* (1977) recibió el Premio de Novela México a la mejor novela inédita, el Premio Internacional Rómulo Gallegos 1982 y el Premio Médicis 1985 a la mejor novela publicada en Francia, y *Noticias del Imperio* (1987) obtuvo el primer lugar en la encuesta celebrada por la revista *Nexos*, en 2007, sobre las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años. También es autor de *Linda 67, historia de un crimen* (1995) y *Cuentos dispersos* (1999). De sus libros de poesía destacan *Sonetos del amor y de lo diario* (1997), *Castillos en el aire* (2002) y *PoeMar* (2004). Como ensayista publicó *Viaje alrededor del Quijote* (2004) y *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo* (2011). Fue acreedor de diversos premios y reconocimientos, como el Premio de Literatura Mazatlán 1988 por *Noticias del Imperio*, y el Premio FIL de Literatura 2007. Ingresó a El Colegio Nacional el 12 de febrero de 1996. Su discurso «Yo soy un hombre de letras» fue contestado por Miguel León-Portilla.

*Sonetos de lo diario** (fragmentos)

Fernando del Paso

Soneto 1

cuéntame tu perímetro y tu tasa,
porque quiero saber cómo te quiero;
porque quiero saberme molinero,
cuéntate de los granos a la masa.

cuéntateme de pronto, por si pasa
a mis manos tu luz, ser espejero,
que me quiero por ti ser alfarero
por de barro y de cielo hacer tu casa.

te me das tan de lejos, tan de lado,
que son pocos y necios los enseres
con qué hacer a la siembra y al hilado.

cuéntame de las cosas que me quieres:
si son tierra o embriones, da el arado,
o la tela y el hilo, si alfileres.

* Cuadernos del Unicornio, 1958.

Soneto 2

ah de ti, de tus manos de costura
que me cosen las alas y los clavos;
de tus ojos, redondos de centavos,
que me avaran de moldes y premura.

ah tu cuerpo de abeja, ojaladura
que abotona mis zánganos esclavos;
ah tu casa de alambre, con lavabos
de reír y llorar jabonadura.

ah de ti, de tus piernas de piragua,
de tu talle de lilas y de enebro
que me llegan de tarde, por tu enagua.

ah de ti, de tus frutos que celebro
con vendimias nocturnas, ah del agua
de tijera y deshilo en que me quiebro.

Soneto 4

porque me quieres bien, y amor prolijo
me otorgas por alcoba y desayuno
te quiero, bienamor, por oportuno,
y de alcanfor, por blanca, te colijo.

y se me pone el alma como aflijo
en de tu vientre que me tiene alguno,
que con ser es no es y no es ninguno,
que me quiere partir, y no transijo.

bienjironado fuera cuando abrigo
sea tu penar y cuna mi bracero.
conque verás entonces cómo obligo

al corazón con él ser como esmero:
para contigo soy, para contigo,
para tus hostias soy san panadero.

Soneto 8

tengo un tambor, y en él, un pez de plata:
mi corazón, babor de los espejos.
ha menester de muelas aparejos
y de recia tritura quien lo cata.

es un pescado yelmo de hojalata
de aletas como naves como viejos
marinos de gargantas azulejos
y brazo terminal en alcayata.

y por ser tu cabello alado aliño,
cuando más tierno, paño que fecunda
como un pecho preñado de corpiño,

añudado lo apaño a la coyunda
que ciñe tu cabello cuando niño
tu cabello de malla lo circunda.

«Capítulo 4 Oeste»,
de la novela *José Trigo**
(fragmento)

Fernando del Paso

Tu nahual es un perro. Un perro con ojos aluzados y colmillos filudos. Y además, tu nahual es un viejo. En las noches de luna, cuando por el río corre hielo derretido y sus piedras brillan como reverberos, tu nahual sale. Sus pelos son largos y enredosos como el heno que cuelga de los ahuehuetes, los viejos del agua, y por donde camina se encenizan las yerbas. Tu nahual es malo, tu nahual es feo. Y tu nahual es gordo, porque come aire, a tarascadas lo come y se va inflando hasta que su panza rastrilla la tierra. Tu nahual también come murciélagos, y come buñiga, y espantos. Tu nahual es pequeño, como un tlaconete, como una cuija: lo encontrarás entre los romerillos. Tu nahual es grande, grande como la luna que se aguada en el agua. Lo vieras treparse a un árbol, salir de una acequia, saltar al fuego. Cuando se trepa a un árbol, sus pelos parecen hojas y sus ojos flores de nochtli. Cuando sale de una acequia, su lomo está verde de lenteja de agua. Cuando salta al fuego, es una sombra que se vuelve pura llama. Niña, niñita mía, cabeza de tepeguaje, collar de alondras, piedrita fina, corazón de teyolote, ojos de vidrio extraño, desorejadita, sangre de machigüis, chuparroza: si me haces mi atole de sagú y haces todos los días la acarreada del agua, si me rameas en el temazcal,

* Siglo XXI Editores, 1966, pp. 81-82.

si persogas a las mulas, si me bañas a jicaradas de aguatibia, si descorucas a las gallinas y apancleas los surcos y ves de revezar a los bueyes, le digo a tu nahual: anda, vete, vete y hasta mañana. Pero si no, mi hijita, con los tangantitos de los dedos te doy en la cholla un coscorrón. Con una reata de torsalía te doy una reatiza. Con una vara de membrillo o con un cuero crudío te despellejo las guinguingas mas que te raje la pelleja. Y lo más que todo, acuérdate, lo más que todo, te llevo a ver a tu nahual: ay, pobre de m'hijita, pobre espumilla del agua, manzanita pachichi, cocol del viento, caracol de lágrimas: qué susto te vas a llevar. Porque tu nahual es un perro. Tu nahual es un huehuenche con cabeza de iscatón. Tu nahual es un cacomiztle. Tu nahual es un tecuán. Tu nahual es un chichime. Tu nahual es un cencuate. Cuídate de su cardillo, cuídate de su aventazón, cuídate de su voz. Que no te malmire. Que no te sople. Que no te sonsaque ese triste de tu nahual, ese lépero, chenchá, malo, flojo, chinacate de tu nahual. Así que pórtate bien, que mejor que ver a tu nahual es ver volar a las güilotas cegajosas y ver nadar a los patos zambullidores y ver cantar al cenizontle que tiene tantas voces como años tiene el tiempo, o como tuecos tiene mi corazón para que tú te escondas, niña, niñita mía, colibrí de las cometas, mariposita del agua.

Las mujeres en *José Trigo*: entre la sociedad moderna y la sociedad tradicional

Silvia Carolina Esquivel Berrios

Más de cincuenta años transcurrieron desde que *José Trigo* (1966) se dio a conocer a un público que atestiguó opiniones fragmentadas y muy contradictorias sobre su contenido. Para algunos, la primera gran novela de Fernando del Paso no era más que el planteamiento de una trama disparatada, poco trascendente y repleta de excesos, mientras que, para otros, significó un hito en las nuevas formas de hacer literatura en México. Las críticas se tornaron favorables a medida que la obra tuvo mayor divulgación (principalmente en el extranjero), pero, sobre todo, gracias a que hubo quienes realizaron un acercamiento más profundo a su contenido (Álvarez Lobato, 2009: 18-26).

Desde las primeras líneas, *José Trigo* resulta un desafío que lejos de establecer respuestas unívocas, otorga la oportunidad de abrir innumerables aristas interpretativas. En este entendido, el mito, la polifonía y la memoria son algunos de los senderos que ha transitado la crítica especializada para esclarecer la densidad interpretativa del texto; sin embargo, es posible encontrar muchos otros enfoques que aún carecen de un desarrollo analítico exhaustivo.

Uno de ellos está relacionado con el tratamiento de los personajes femeninos. En el presente artículo abordaré brevemente su estudio desde dos enfoques: la modernidad histórica y la tradición oral. El principal objetivo es observar los contrastes que se derivan

del tratamiento de las mujeres más representativas de *José Trigo*, primero, a partir del estudio del factor histórico que claramente existe en la novela y que influye en los modos de representar a los personajes y, luego, desde la encarnación mítico-simbólica que, precisamente, transgrede a la concepción histórica y les concede un nuevo lugar en la memoria de los campamentos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco.

En la mayoría de los casos, hablar de Buenaventura, Eduviges y María Patrocinio¹ es permanecer en una misma línea de análisis, donde ellas no son el núcleo de las investigaciones, sino que se muestran como complementos que sirven para estudiar otros aspectos o personajes. No es que la crítica les reste importancia o que se les pueda omitir por su falta de aportación a la novela, sino que esos análisis críticos no las han abordado a profundidad como mujeres, esposas o madres.

Una de mis principales inquietudes es conceder a estas mujeres delpasianas un lugar digno en el campo de la crítica, pero también me interesa establecer cómo enlazan al mito con la historia o la tradición con la modernidad. Es así como cada una es representada de forma que adquiere sentido no sólo por su propia e individual existencia, sino por lo que conlleva según sus entornos y orígenes. Es decir, lugares repletos de interrogantes, símbolos, significados, tradiciones, costumbres, creencias y valores que hacen que lo histórico conserve su memoria, pero, además, que lo haga desde la pluralidad y la diversidad del mito. En otras palabras, que la historia no olvide y que el mito le ayude a componerse de cosmovisiones capaces de aportar algo más que una sola Verdad.

1 En la novela se observan más personajes femeninos, como Genoveva, hija de Atanasio (con una mejor condición social que el resto); Rosita, la mesera y prostituta de la ostionería, y una prostituta que es amiga de María Patrocinio, pero, para fines del presente artículo, me centro únicamente en las mujeres que se han mencionado.

Aun con la mirada más inocente, la evocación de un espacio involucra ciertas características que determinan el contexto y el destino de un personaje. Dados los acontecimientos en *José Trigo*: ¿qué tan cómodo es un transporte ferroviario utilizado como vivienda? Esta es la principal urgencia de analizar el entorno de los personajes femeninos, ya que, además de las limitaciones y restricciones evidentes que tiene un furgón, conviene desglosar cuál es el contexto en el que se ubican las viviendas y cómo establecen la condición social de los personajes.

Además, dado que la obra de Fernando del Paso tiene su origen y sus bases en el acontecimiento histórico, la historia no es un mero ornamento o un pretexto forzado para entender a la ficción, sino que su papel activo y trascendental revela la presencia e influencia de fuertes ideas y discursos sociales, políticos y culturales. Como resultado, se genera una tensión entre mito e historia, en la cual, por un lado, se dispone la existencia de los personajes por sus condiciones históricas, pero, por el otro, se les concede la posibilidad de resignificarse a partir del mito.

Sobre esta base, propongo entender la novela a partir de dos tipos de sociedades. La primera, a la cual llamaré «sociedad histórico-moderna», se vincula con el progreso, el proyecto desarrollista y el «milagro mexicano», que sucede entre 1940 y 1970, así como con el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959.² La segunda, a la que nombro «sociedad oral-tradicional», se vincula con los sistemas orales, míticos y simbólicos por medio de los cuales se refleja una estructura totalmente diferente de la primera.

2 La novela concentra otros movimientos y acontecimientos de la historia de México, pero para el presente análisis tomo como referencia el conflicto ferrocarrilero, puesto que es aquel en el que temporalmente se encuentra ubicado el desarrollo sustancial de *José Trigo*.

La principal necesidad de establecer tal distinción es que los personajes, a pesar de ser condicionados por la historia a vivir en una realidad que los vuelve seres marginados, olvidados y relegados por el progreso, coexisten en un escenario impregnado de usos, costumbres, tradiciones, rituales, prácticas, formas de pensamiento, ideas y normas con las que alcanzan un lugar completamente distinto.

Respecto al primer tipo de sociedad, en 1954, por ejemplo, tuvo lugar la devaluación del peso. Con el tiempo, este hecho desencadenó el «milagro mexicano», durante el cual se consigue cierto equilibrio en los sistemas económicos y políticos del país. La premura por alcanzar el progreso y la estabilidad económica dio como resultado una época que apuntaba al cambio, la evolución y la renovación (Agustín, 2013: 73).

Junto con ello se desencadenó una ruidosa presencia nacional que trajo consigo la mirada de otros países. México finalmente conseguía que su papel en el mundo fuera reconocido. Sin embargo, mientras la urbe se llenaba de mecanismos de crecimiento y poder (que posteriormente se deterioraron), el panorama no era el mismo para el campo:

El desarrollismo [...] había causado graves disturbios ecológicos: contaminación de las ciudades y devastación de escenarios naturales: ríos y mares envenenados, deforestación, migración del campo a las ciudades a causa del enriquecimiento de los agricultores privados; sobrepoblación alarmante con su secuela en la miseria, marginalidad, drogadicción, delincuencia (Agustín, 2013: 152).

El panorama de la época es irónico porque el crecimiento del país representaba una esperanza que gradualmente se materializaba en la ciudad, en cambio, esa búsqueda de prosperidad y avance estancaba a otros sectores, como el rural. Además, la sociedad

mexicana se llenó de prejuicios. A raíz del «milagro mexicano», la absorción de nuevas formas de vida no sólo condujo a otro tipo de manifestaciones culturales o artísticas, sino a una pedantería social que crecía a la par de esa urbanización. En un extremo, los acomodados; en el otro, los de abajo.

José Trigo se desenvuelve en este escenario. La gran urbe que prometía crecimiento y evolución tiene sus abismales fallas. Con ello se cuestiona el significado real de lo que, según la historia, implicaba el llamado milagro mexicano. ¿O la ceguera mexicana? Está claro que la evolución del país sucedió, no obstante, ¿el progreso de un hemisferio conlleva siempre el estancamiento de otro?

Esta época ostenta un ascenso económico que posicionó al país al nivel de otras potencias, pero, en lo que respecta a la periferia y el margen, no hubo ese nivel de evolución. *José Trigo* evidencia esta falla en el sistema, puesto que los personajes, además de que no son parte del modelo de desarrollo estabilizador, pertenecen al olvido y la omisión. En otras palabras, para la historia, inicialmente el ferrocarril significaba la promesa de la evolución y el progreso, pero en *José Trigo* «la mayoría son furgones sin ruedas que se caen a pedazos» (Del Paso, 2015: 30).

El destino de todo migrante que llega a Nonoalco-Tlatelolco desemboca en una funesta existencia. No importa qué tan cerca se encuentren de la gran urbe que promete progreso, crecimiento y prosperidad; *José Trigo* es el margen. Habrá quienes, pese a este panorama tan poco favorable, consigan un mejor estatus dentro de los ferrocarriles, y otros que carezcan de medios para alimentarse.

Ahora bien, ocurre una notable diferencia en la forma en la que los personajes masculinos sobrellevan el determinismo histórico a comparación de los femeninos. Desde los hombres más privilegiados (como Luciano, Manuel Ángel y Atanasio) hasta los

más pobres (como José Trigo), viven en un entorno donde ellos tienen mayores posibilidades para sobrevivir por sus propios medios. Un ejemplo claro es José Trigo, pues, tras llegar a los campamentos como indigente, consigue un oficio que le permite volverse jefe de familia a partir de su relación improvisada con Eduviges (e inevitable por las condiciones en las que ambos estaban).

Por supuesto, no es que el panorama sea del todo conveniente para los personajes masculinos, pero sí es distinta la forma en la que pueden sacar provecho de la sociedad histórico-moderna, a diferencia de los femeninos. Los primeros pertenecen a una cultura basada en un fuerte orgullo masculino (por ende, machista), mientras que la situación es crítica para los personajes femeninos.

Respecto al papel de la mujer en la sociedad mexicana, Rosario Castellanos argumenta sobre las limitaciones en el ámbito laboral:

[Para ellas, lo ideal es] un puesto que no exige muchos conocimientos y que por lo mismo no se paga con grandes sueldos. [...] Un puesto que, aunque en ocasiones muy frecuentes se desempeña durante la vida entera, se asume desde el principio hasta el fin como si fuera provisional. Es una especie de «tentiempí»; algo que se hace mientras la mujer encuentra quién la mantenga y quién acepte que dependa de él (Castellanos, 2003: 24).

De este modo, las condiciones sociales de la época no beneficiaban al sector femenino. Pese a que el desarrollismo pretendía cederles un lugar digno en la estructura social, su posición se encaminaba a depender de la figura masculina. Por ende, en los personajes femeninos de *José Trigo* también se observa el desequilibrio y la casi nula existencia de los aparentes «avances» que beneficiaban a la mujer.

Primero, la vieja Buenaventura es una migrante sin un oficio que históricamente se considere acreditado según los términos de lo que significa, como mujer, tener un trabajo digno y bien visto para la época. María Patrocinio, a pesar de vivir con mayores

privilegios,³ es una exprostituta que ha convertido su cuerpo en objeto de consumo.

Y, por último, Eduviges (la más joven de las tres), que para la sociedad histórico-moderna no existe ni como sujeto legal. Cuando fue encontrada por Felicitas y Casimiro, sus padres adoptivos, le prestan un nombre, pues «no pudimos hacer las averiguaciones, y no hay cristiano que se bautice dos veces» (Del Paso, 2015: 79). Eduviges es una mujer sin privilegios, sin medios para subsistir, sin identidad y sin futuro.

En esta sociedad moderna, la posición de los tres personajes femeninos de *José Trigo* es desoladora y ruin, porque ninguno pareciera salvarse de las consecuencias tan desastrosas que trajo la búsqueda del proyecto desarrollista. La Historia no alcanza a mirar a Buenaventura, María Patrocinio y Eduviges porque, además de estar en los márgenes de la gran ciudad como mujeres migrantes, provisionales, sin trabajo y que no pertenecen a la ciudad, quedan excluidas de un sistema que privilegia al mundo masculino.

Pero, mientras este es el determinismo que les corresponde en el plano de lo histórico, la situación en la sociedad oral-tradicional es totalmente distinta. En el Nonoalco-Tlatelolco de *José Trigo* se observa una realidad alterna a la que existe en el contexto de la época. Esto no sólo quiere decir que los campamentos se rigen bajo sus propias normas, costumbres y tradiciones, sino que se configuran de una manera diferente, que se basa en componentes mítico-simbólicos.

En consecuencia, ¿qué conlleva ser parte de esa sociedad oral-tradicional? Parto de la explicación de Josep Campbell sobre el mito que tiene que ver con «las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los

3 Como esposa de Luciano (líder ferrocarrilero), ella cumpliría el ideal histórico, estereotipado, del ama de casa tradicional.

primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño [ya que ellas] emanan del fundamental anillo mágico del mito» (Campbell, 1959: 11).

El mito contiene el origen de la humanidad a través de interpretaciones que varían según la cultura de donde vengan. El cosmos de *José Trigo* está relacionado con creencias y conocimientos de la civilización náhuatl, así como con diversos referentes bíblicos cristianos. Bajo esta perspectiva, los símbolos que surgen de tales culturas (y es probable que de muchas otras también) son representados a través de los personajes. Ello implica la construcción de la memoria colectiva derivada de múltiples discursos, costumbres, rituales y tradiciones. Cada habitante de Nonoalco-Tlatelolco tiene su voz propia para aportar sentido a través de sus diversos orígenes.

Así, a partir de lo antes mencionado, los oficios permitidos a las mujeres en la sociedad moderna, por ejemplo, no tienen cabida en este espacio. Primero, porque los personajes son migrantes que no gozan de las facilidades que tiene cualquier otra mujer en la urbe, pero también porque desarrollan otro tipo de quehaceres y necesidades en función de la sociedad alterna, vinculada con la tradición y la oralidad.

La vieja Buenaventura, para empezar, es el único de los tres personajes femeninos de *José Trigo* que goza de un oficio remunerado. Ella es originaria de Tamoanchan,⁴ está casada con

⁴ Las ubicaciones aludidas en la novela son el ejemplo más claro de la yuxtaposición de las dos sociedades que he delimitado. Es decir, conviven espacios históricos-reales, como el Volcán de Colima (donde también estuvo Buenaventura durante la guerra Cristera) o la procedencia de los cuatro guardacruces que rodean la Ciudad de México (Anselmo, de Hidalgo; Guadalupe, del Estado de México; Bernabé, de Morelos y Pedro, de Tlaxcala), con los espacios míticos, como Tamoanchan (de donde es Buenaventura; se considera, además, el lugar de la creación y el paraíso terrenal), Teozulco (donde nace Todolosantos; es el lugar del Dios Viejo) y Xochiacan (donde vivió Eduviges, aunque no es originaria de ahí; descrito como un espacio idílico totalmente opuesto a las connotaciones poco favorables sobre la gran ciudad). Estas tres ubicaciones no poseen un referente real en la geografía, por lo que son parte de la realidad mítica.

Todolosantos y es madre de doce hijos. Gracias a su trabajo como cicatricera, bruja y comadrona, está siempre en contacto con los habitantes del campamento; por tanto:

[Su] autoridad [...] no está circunscrita a su furgón; se mueve por todo el campamento ferrocarrilero, habla con todos y tiene acceso a los demás furgones. Acude, en funciones de madre, partera, sacerdotisa y autoridad indiscutible, al furgón de Eduviges; conversa con José Trigo y conoce las historias de todos los habitantes de los campamentos (Álvarez Lobato, 2009: 85).

En la sociedad oral-tradicional, a diferencia de la sociedad histórico-moderna, Buenaventura no es la mujer marginal que depende de la figura masculina. De hecho, ella es el cimiento de la estructura alterna en *José Trigo*. Establece un orden y una composición en donde el rol que desempeña es central: es la guardiana del conocimiento. Tanto así que el hecho de no conocerla o no estar familiarizado con su labor es proporcional a no ser parte de los campamentos en Nonoalco-Tlatelolco (por ende, tampoco de esa otra realidad vinculada con la tradición).

María Patrocinio es la mujer madura y prostituta que después se vuelve ama de casa. Vive en matrimonio con Luciano y, por lo tanto, adquiere una posición muy conveniente a pesar de su pasado. Además, pese a que en los campamentos se respira la miseria y la pobreza, estos dos personajes tienen ciertos privilegios inalcanzables para el resto de los pobladores; en su hogar se respira una prosperidad que no existe en el resto de los furgones:

Por una parte, la casa de Luciano, en el Campamento Oeste, estaba formada por cuatro vagones, todos sin ruedas y desmantelados por dentro. O, para ser más exactos, por tres vagones y un furgón. [...] Formaban un cuadrángulo con el jardín en el centro, un vergel colorido donde María Patrocinio, floricultora empírica, había sembrado rosales multifloros (Del Paso, 2015: 154).

Asimismo, la mujer que en la sociedad histórico-moderna podría ser degradada por su pasado indecoroso, adquiere el lugar central de esposa y madre, propio de la sociedad tradicional.

Por último, Eduviges se ubica en la parte más baja y miserable del contexto histórico social. Proveniente de Xochiacan (el lugar de las flores; sin un referente histórico al tratarse de un espacio mítico), representa la pobreza extrema. Es una joven desempleada que llegó a la ciudad llevada como concubina de Manuel Ángel (el traidor en lo social y en lo amoroso), quien posteriormente la abandona por Genoveva, la hija del también traidor Atanasio, quienes gozan de una mejor posición socioeconómica.

A través de este personaje, Fernando del Paso resignifica el ambiente del campo y lo coloca como un lugar idílico, que se ilustra por medio de la infancia de Eduviges. La visión del campo en la obra se contrapone con la realidad, pues, ese lugar que históricamente se sobreexplota para beneficio de la ciudad tiene un entorno casi paradisiaco, lleno de naturaleza y abundancia, donde «el agua era azul, casi negra [...]. Pero se aclaraba mientras subía y ya cuando llegaba a la altura del brocal acababa por ponerse transparente. Luego el sol [...] encendía los guijarrales del arroyo, que ahora parecían placeres» (Del Paso, 2015: 74).

Pero en los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco el escenario es otro. La riqueza que la Historia promete en la ciudad resulta inexistente en *José Trigo*; ahí «uno ve a lo lejos hileras y más hileras de viejos carros llenos de polvo [...] entre las vías hace mucho tiempo abandonadas, como si alfombraran el camino de un tren que nunca ha de llegar» (Del Paso, 2015: 31).

En la realidad histórica y en los referentes geográficos de México, Xochiacan no existe, pero Del Paso, por medio del mito y lo simbólico, lo vuelve un escenario paradisiaco. Se sabe que la familia que acogió a Eduviges no estaba en la más alta posición

económica, sin embargo, tenía tierras y animales a su disposición. Por el contrario, en la ciudad, Eduviges vuelve a la miseria de su niñez una vez que es abandonada por Manuel Ángel.

En conclusión, con todos los pronósticos sombríos y en un ambiente lleno de conflictos, traiciones y desigualdades (que vienen de la sociedad histórico-moderna), la anciana Buenaventura permanece en su sitio como la gran mujer que se gana el respeto de la comunidad. A través de sus oficios provee de sentido a la sociedad oral-tradicional.

La exprostituta María Patrocinio recurre nuevamente a la prostitución para sobrevivir después de la muerte de Luciano. Su destino es sumamente realista y funesto, porque, de estar en una buena posición social al ser la esposa del líder ferrocarrilero, retorna a la degradación. El bienestar de una mujer de la época, nos dice la novela, casi siempre depende de un hombre.

Por último, Eduviges, embarazada, con un hijo, abandonada y traicionada por el hombre, sin familia y sin saber cómo valerse por sí misma, está condicionada a la espera de alguien que nuevamente la salve de su agonía (como sucedió en la infancia y, posteriormente, con Manuel Ángel). Esta joven mujer engloba el fracaso histórico sobre el proyecto desarrollista en México. Pero, por el contrario, en la sociedad oral-tradicional, Eduviges es una parte clave para la situación del movimiento ferrocarrilero, gracias a su relación con José Trigo: ambos personajes permitirán, simbólicamente, la unión colectiva de los ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco.

Desde el enfoque de la sociedad histórico-moderna, la situación para los personajes femeninos es determinista y poco esperanzadora. El contexto que engloba a los campamentos ferrocarrileros está muy lejos de permitir el progreso económico y social a las mujeres. En cambio, el mundo oral-tradicional les concede

un papel central desde la trascendencia simbólica: representan la memoria y lo sagrado. Puede ser que desde estos personajes femeninos Fernando del Paso intente una reconciliación entre la tradición y la modernidad.

Referencias

Agustín, José (2013), *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Debolsillo.
Álvarez Lobato, Carmen (2009), *La voz poética de Fernando del Paso*. José Trigo *desde la oralidad*, México, El Colegio de México.
Del Paso, Fernando (2015), *José Trigo*, México, Fondo de Cultura Económica.
Campbell, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica.
Castellanos, Rosario (2003), *Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica.

SILVIA CAROLINA ESQUIVEL BERRIOS (Toluca, Estado de México, 1996). Es licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Sus investigaciones giran en torno a las representaciones femeninas en la literatura mexicana y a la obra narrativa de Fernando del Paso.

«El puente», de la novela *José Trigo**
(fragmento)

Fernando del Paso

COMENCÉ CON UNA FLOR. FLOR DE ORO, CRISANTEMA, FLOR de oro en rama dorada que como muérdago enlaza a todos los árboles y a todas las leyendas del mundo, porque árboles son el Pino, el Naranja, el Fresno y el Cedro, y aquí tienen sus leyendas, aquí en Nonohualco, en Nonohualico, el lugar habitado, todo junto a las aguas. Estaba yo deshojando las palabras cuando vino a mis hombros el sinsonte de las cuatrocientas voces y me dijo que este era el libro de los sueños y que él me llevaría, convertido en los trece pájaros de la luz diurna, por los trece cielos del mundo. Y transformado en los nueve señores de la noche, por los nueve infiernos del inframundo. 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.

Vi primero que el sinsonte era Nance Buenaventura, y que Nance Buenaventura arrancaba una palabra del árbol de la vida una noche en que subía de la faz de las aguas el amargo olor de las flores de muerto. Los niños dormían y soñaban góndolas cargadas de nieve y los trenes corrían por los rieles de madera y tocaban sonajas de niebla y los perros ladraban a la luna porque la luna tenía cara de conejo: con un cráneo de conejo le golpearon el rostro. Y este era su cielo, el cielo de la luna que el Señor hizo para los tiempos. Y el balasto eran piedras de diásporo. A Buenaventura,

* Siglo XXI Editores, 1966, pp. 253-254.

que tenía espíritu de adivinación, le vino palabra de Dios y dijo: Mira cómo allí la flor, de donde vienen la música y el canto, se deshoja aquí en Nonohualco de donde todos venimos y sus pétalos se transforman en corcovados y enanos que bailan en honor de la reina de las flores, princesa del quetzal, patrona de las rameras. Y vi, y no lo olvidaré, cómo en este palacio de los setenta y ocho templos las mujeres inventaban el arte del tejer y del hilar. Era el mal tiempo, aunque tiempo de la serenidad, y Nance Buenaventura danzaba rodeada de teas luminosas mientras los hombres golpeaban a las mujeres con costales llenos de papeles de colores. Los papeles revoloteaban como pájaros, y los pájaros, al cruzar el cielo de cristal, caían decapitados. Esto era en los días en que Nonoalco y Tlatelolco vivían seguros, cada uno debajo de su parra y debajo de su higuera. 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 que me veía desde la eternidad, desde nunca, desde siempre, y vi que por tres veces miró a Eduviges, la princesa flor que vino del país de la niebla. Mas el sinsontle que para mi buenaventura me encontré ese día, o esa noche, me llevó en sus alas al cielo donde las estrellas estaban intactas. Gallina de piedra preciosa me vino a recibir, pavo de excrecencias azules sobre el cuchillo del sacrificio, sobre el pedernal que enciende el agua preciosa. Vi entonces a Luciano, el negro y oloroso, que tenía un gorro de piel de tigrillo y un cinturón de estrellas. En la mano había un cetro de caña. Flor, mientras tanto, Crisantema de siempre, por ella corrían los trenes transparentes, se mataban más pájaros y el ave de la lluvia, ave del señor de la casa de turquesas, me miraba con sus ojos de espanto. Un zorrillo saltó, lanzó su orina al cielo, y apareció el arcoíris. Y tras un cerco de juncos, un sacerdote antiguo se arrancaba un ojo. Estaba allí Genoveva, salida de la espuma, y veía orinar a Manuel

Ángel, lo veía desde sus ojos. Todo esto sucedía en el Oeste, donde viven las mujeres divinizadas. A mis oídos dijo sinsontle: esto es la resurrección, esto es el dios del fuego: el viejo Todolosantos vuelto llamas, la matanza de las aves. Y luego nos quedamos callados por cinco días que conté con los dedos. Llegado a mí, estábamos en la casa, en las fauces del tigre, en la oscuridad y junto al brasero, y allí los cuatro sabios inventaban los tiempos. Con la voz del cen-zontle hablaron, con la voz de Nanancen Buenaventura que vestía saya de aguas de maravilla y palabras de ostentos, tanto que me hizo preguntar: ¿Cuándo será el fin de estos prodigios?

El cuerpo en *Palinuro de México* y la ciencia médica creadora

Eridania González Treviño

*Exploro el cuerpo del otro
como si quisiera ver lo que tiene dentro
como si la causa mecánica de mi deseo estuviera
en el cuerpo adverso.*
ROLAND BARTHES,
FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO

Palinuro de México (1977) es una novela barroca, abigarrada de elementos estilísticos y poéticos, que conjuga, juega y mueve muchas voces,¹ múltiples temas y permite lecturas diversas. Hay «dificultad de sintetizar tal novela, de contar lo que “pasa”,

1 Entre los elementos que dan forma a la novela, el de su estructura narrativa es, considero, uno de los que llama mucho la atención. Se trata del que aprehende al lector o lo pierde. Está escrita con una narrativa excepcional, estructurada a partir de un juego de voces exacerbado que, por supuesto, tiene la intención de atraparnos en una especie de arenas movedizas de palabras, en las que, internados ya, es imposible su salida. El carácter polifónico de la novela se revela desde el primer capítulo, donde el narrador se descubre también como Palinuro: «... Después, Palinuro y Estefanía se sentaban junto al tío Esteban, para oírlo hablar de medicina. El tío Esteban había esperado muchos años a que creciéramos mi prima y yo —es decir, Estefanía y Palinuro—, para encontrar oyentes» (Del Paso, 2003: 17-18). Es pues Palinuro narrador quien describe de manera detallada la experiencia de Palinuro personaje como estudiante de medicina y en ocasiones reproduce diálogos entre ellos, así como los acercamientos médicos del tío Esteban en la guerra y las sensaciones de Estefanía como enfermera, y todo el amor que manifestaron en los cuerpos del otro como si fuera el suyo propio. Por lo tanto, tenemos un Palinuro narrador-personaje testigo de todo el entramado novelesco.

porque todo en ella escapa a una voluntad de esta índole», reconoce Fabienne Bradu (1997: 83), y estoy completamente de acuerdo; en ella se encuentran todas las formas poéticas posibles, se reúnen la metáfora y lo simbólico, la parodia, la ironía y la sátira, la historia, la ficción, el amor y la muerte, es ruptura y subversión, es ideología y también un festín de lenguaje, y la lista continúa. En este texto centro mi lectura en el cuerpo humano y la forma en que él mismo genera algunas de las significaciones enlistadas o se relaciona de manera estrecha con ellas.

Llama mi atención que algunos de los autores de los textos que consulté que desarrollan a la ciencia médica como tema central de la novela son médicos,² y revelan en su análisis, además de un evidente entusiasmo por el trato que la novela otorga al cuerpo, una complicidad con el narrador muy emotiva; hablan el mismo lenguaje, entienden los términos técnicos propios de la anatomía, la fisiología, la biología, vaya, de la medicina como tal, y para ellos el efecto subversivo en este aspecto pierde un poco de fuerza, porque es naturaleza del médico transgredir el cuerpo, aunque sea para conocerlo y sanarlo. Pero visto desde afuera, desde la mirada de un lector que conoce lo más básico de su cuerpo, y su entender de la vida es a partir de que siente que su corazón late, sus pulmones respiran, los oídos escuchan, etcétera, esta novela es transgresora. Enfrentarse deliberada y abiertamente a cada órgano y fluido corporal provoca primero cierto desagrado y, poco después, un afecto por sí mismo y un deseo por el otro. La corporeidad en *Palinuro de México* no sólo es científica, es, sobre todo, humanamente poética.

2 Entre ellos, menciono sólo a Francisco González Crussi, médico y escritor, prologuista de la edición publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2013, quien revela, desde su mirada galénica, que Fernando del Paso «quiso ser médico atraído más por los aspectos “románticos” de esa profesión que por sus escuetas realidades».

«El mundo de la medicina: tal es el verdadero tema del libro», afirma Severo Sarduy (1997, 75). Pareciera imposible contradecir esta aseveración, pues se impone una gran tradición familiar de esta ciencia en los personajes de la novela, desde el padre del tío Esteban, que era médico; el mismo tío Esteban, cuyo acercamiento a la medicina fue autodidacta y a través de la enfermera polaca; después Estefanía y Palinuro. No es que exista el verdadero tema en *Palinuro de México*, la medicina alude a la extensa y en ocasiones abrumadora información que contiene la novela. A través del lenguaje médico, Fernando del Paso muestra la esencia de un conocimiento desmesurado, es similar a un glosario de medicina, pero también lo es de historia, lingüística y, sobre todo, de poesía. La pregunta que orbita a mi alrededor es por qué Fernando del Paso elige la medicina como tema recurrente de su poética palinuresca. La respuesta que me encuentro en una conversación entre la investigadora Carmen Álvarez Lobato y el escritor refiere a una inquietud por la «medicina y la cirugía como sublimación de los instintos asesinos» (2015: 192). Esta concreción de palabras explica gran parte de su estética: el cuerpo es diseccionado y mostrado en su esplendor de vida y muerte y no todos acceden a él con bisturí en mano, la mayoría contempla, siente e imagina.

La importancia de la medicina en la historia de la humanidad radica en su poder sobre la vida. La medicina tiene la atribución extraordinaria de sanar a los seres vivos. Los diferentes mitos que la simbolizan coinciden en que la medicina, como herramienta de obtención de sabiduría sobre el cuerpo y el espíritu, pertenece a pocos: sólo los elegidos tenían el poder de la salud, pero «el hombre dueño de la vida, es el hombre que ha suplantado a Dios» (Chevalier, 2015: 702). Por eso los dioses se vieron forzados a arrancarle el poder de perpetuar la vida. La narración de la novela inicia con la evocación de la ciencia de la medicina como «un

fantasma que habitó, toda la vida, en el corazón de Palinuro» (12).³ Pero el estudiante de medicina reconoce en el fantasma las dos vertientes de la ciencia y las limitaciones a las que fue condenada, y con ella, el mismo Palinuro.

A veces era un fantasma triste que arrastraba por los hospitales de la tierra una cauda de riñones flotantes y corpiños de acero. A veces era un fantasma sabio que se le aparecía en sueños para ofrecerle, como Atenea a Esculapio, dos redomas llenas de sangre: con una de ellas, podía resucitar a sus muertos queridos; con la otra, podía destruirlos y destruirse a sí mismo» (11).⁴

La vida, la muerte, la sabiduría codiciada, ser dios entre los mortales y humano entre los dioses, esos son los fantasmas de Palinuro, el justo y ambicioso equilibrio de las cosas.

Detrás de la inmaculada y luminosa bata blanca, que es reflejo del poder divino y la sabiduría de sanar, está la praxis, siempre pegajosa y salpicada, que implica el gusto perverso e íntimo de manipular los órganos internos, y también externos, del cuerpo. La cirugía, que es la teoría en acción, es para aquellos que le han perdido el asco al cuerpo en su integridad anatómica: para los galenos, para el tío Esteban, para Palinuro y Estefanía, y para Fernando del Paso. La medicina es en la novela el detonante para hablar del cuerpo humano y todas sus funciones: la de la vida y la de

³ En adelante, en las citas textuales extraídas de *Palinuro de México* sólo escribo la página de su localización. Estas corresponden a la edición de 2003, Editorial Diana.

⁴ Recordemos el mito de Esculapio, que recibía la sangre de la Gorgona, venenosa y benéfica, y cuyo uso en las medidas exactas para resucitar a los muertos y aliviar a los enfermos sólo conocía Esculapio, lo cual le ocasionó ser fulminado por Zeus. El mito del médico fulminado «subraya el carácter sagrado de la vida, que sólo le pertenece a Dios» (Chevalier, 2015:702), de ahí el signo fantasmal de la medicina en Palinuro, que representa la inalcanzable posibilidad de saberlo todo, y apoderarse de la vida y la muerte, mas que a través de la literatura.

la muerte, la de la estética y la del alma, la del odio y la del amor; en síntesis, el cuerpo como creación. La recurrencia de la figura corpórea en casi todos los capítulos marca la dirección estética de la novela y puede llevarnos de lo sublime a lo grotesco, de lo escatológico a la purificación. La vida misma confluye en la novela.

El cuerpo humano íntegro y puro en su origen es en *Palinuro de México* una manifestación del autor y su fascinación por todo lo que lo constituye y la posibilidad que tiene de vulnerarlo. Por eso, en incontables ocasiones, lo muestra en su forma más íntima, expone su interior y lo que sale de él, porque el cuerpo es un potente generador de sustancias orgánicas que nos pertenecen sólo a nosotros (y en emergencias, a la medicina), pero Palinuro las deja escritas para que se vean y que el lector, intencionalmente o no, quede también expuesto en su sonrojo:

«Tú sabes, hermano, que el conducto anal está protegido por un esfínter muscular interno y un esfínter muscular externo que normalmente guardan un estado de contracción tónica, ¿no es así?».

«Así es», le contesté.

«Pues bien —agregó—, ahora se encuentran en estado anormal, y por si fuera poco...».

Un gran ruido. Otro más.

«¡Por si fuera poco —continuó—, ha descendido el diafragma y mi colon se encuentra en estado de peristalsis vigorosa!».

[...]

«Palinuro... ¿te sientes bien?».

«Creo que no —me dijo, y su voz reflejó una alarma mayor que la mía—. En estos momentos estoy teniendo un derrame de una horrible sustancia compuesta por agua, partes de

alimentos no digeridos, elementos metálicos y pigmentos biliares...» (123).

Esta coprología es siempre con intenciones estéticas disruptivas y significativas y se da en un contexto de sabiduría anatómica en nombre de la ciencia, aunque resulte inevitablemente grotesca y es que esta, explica Bajtín, «se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él» (1998: 285). También en nombre de la ciencia, Palinuro narrador nos muestra la relación milenaria entre el cuerpo humano y las artes plásticas. Es curioso el estrecho vínculo que existe entre ciencia y arte. Si bien para este último el cuerpo también es su objeto de estudio, sus posibilidades de representación son más amplias y no hay daños colaterales, aunque debemos reconocer que sus objetivos son muy afines: al igual que la ciencia, el arte sublima o destruye el cuerpo, lo degrada para renovarlo. Hay infinitud de piezas que reproducen los cuerpos, enteros o fragmentados. Hemos de considerar las primeras impresiones de anatomía humana como piezas artísticas, valiosísimas por lo que dejaron a la ciencia y al arte, las de Andreas Vesalio, Leonardo da Vinci, Sir Henry Tonks y otros tantos citados por Palinuro, de cuyos dibujos formula un principio que parece sustraído de la teoría estética:

Por fieles que parecieran [los dibujos] —y debieran ser—, los artistas que los hacían pertenecían a la categoría de los heurísticos porque su arte no se limitaba a reproducir la apariencia sensible del mundo corpóreo, sino que precisamente descubrían lo que estaba más allá de las apariencias» (127).

Y hasta en el arte con fines puramente estéticos, Palinuro menciona piezas que «mostraban en alguna parte de su cuerpo la falla o el boquerón donde la piel se abría al mundo de las vísceras» (126). Ni Rafael ni Rodin ni Gauguin ni ningún otro pasa desapercibido para el ojo clínico de Palinuro. Si en *El beso* de Rodin

vemos a Francesca y Paolo en medio de un idilio pecaminoso, Palinuro intuye la desnudez, los orificios y los fluidos metafóricos.

Sobre todo lo escrito líneas antes impera el cuerpo poético. A Del Paso no sólo le maravilla el cuerpo humano en su naturaleza biológica, también parece extasiarle la forma de las cosas y los objetos que adquieren vida, los cuerpos y su corrupción, sus significados aleatorios y sus transformaciones, la maleabilidad y su fragilidad, lo cual le sirve para exponer todas las partes del cuerpo, sus fluidos y sus olores, sus formas y sus posibilidades, en un sentido poético. La novela está enmarcada en una estilística en la que destaca lo grotesco y lo escatológico en un diálogo estrecho con la belleza y su transgresión. La perfección del cuerpo y su absoluta exposición en el ámbito médico quedan de manifiesto en las explícitas imágenes anatómicas, en las enseñanzas del tío Esteban, en la vida de estudiante de Palinuro y en el acto corporal amoroso como máxima expresión poética. Ahí tenemos el amor que se profesaban el tío Esteban y la enfermera polaca, y el amor incestuoso entre Palinuro y Estefanía. Ambos se manifiestan a través de la degradación corporal y su transgresión; destaca la exageración, característica propia del grotesco. Por otro lado, también se expone la experiencia del cuerpo del otro en su sexualidad y en su arte, en su exterior y en su interior.

Entre esos dos binomios de amor (tío Esteban-enfermera polaca y Palinuro-Estefanía) hay diferencias importantes. El amor entre los primeros es situacional. Los personajes están sumergidos en la Gran Guerra, en un ambiente de crisis humanitaria que conforma su labor médica cotidiana: infección, enfermedad, putrefacción, hambruna, plagas y cuerpos heridos o mutilados. Todo esto determina la percepción y el trato del cuerpo que se procuraron de manera recíproca. Entre ellos no hay una deformación del cuerpo que provoque repulsión, son las circunstancias que llevan

al cuerpo a degradarse de manera natural sumergido en el peor de los escenarios.

Quando el tío Esteban y la enfermera polaca hacían el amor, ya fuera en una de las viejas ambulancias tiradas por caballos al estilo sudafricano, o en un laboratorio bacteriológico móvil, siempre, al final o en los intermedios, se quitaban uno al otro los piojos. Luego se dormían o volvían a hacer el amor después de amarrarse a la cabeza una cuerda de lana impregnada con mercurio y cera de abejas. No por eso se querían menos: siendo ella enfermera y él un futuro médico, y viviendo en lo que comenzaban a ser los horrores de la guerra, el tío Esteban y la polaca le perdieron el asco a la vida [...]. Y creció la mugre, y se multiplicaron aún más los piojos, y el tío Esteban se enfermó de pie de trinchera, y a la polaca le picó el ácaro de la sarna, y los dientes de los dos se llenaron de sarro, y ellos siguieron amándose (13).

El cuerpo sucio, maltrecho y enfermo se sublima a través del acto amoroso. El escenario que se dibuja en el fragmento citado desmitifica el amor romántico, el amor idealizado y límpido, puro. A pesar de todos los elementos de riesgo que rodean a los amantes, el acto se consuma continuamente.

La relación Palinuro-Estefanía en razón del cuerpo resulta mucho más totalizante e intencionalmente transgresora. El recorrido que Palinuro realiza sobre el cuerpo de su prima permite todos los aspectos antes mencionados. El encuentro del lector con Estefanía va *in crescendo*, de virginal y pura a una Estefanía perversa y pervertida por Palinuro. Este personaje es ambivalente por definición: «impecable, inimitable y sin tacha» (70), pero también «era un ser humano con todas sus limitaciones, que siempre tuvo ni más ni menos que todo el número de órganos, vísceras y miembros que tiene toda mujer completa, normal, pálida, pura y virginal» (70). La perfección de Estefanía se deriva de su

imperfección y, por supuesto, de su corruptibilidad. Palinuro la idolatra como la diosa que es y la ama como el cuerpo que la contiene. La exaltación de la imperfección corpórea de Estefanía tiene la intención de reconocer en su imperfección la belleza del grotesco: «no podría hablarles de las diez tetas de marrana de mi prima, o de la media pestaña de Estefanía. De sus doscientos dientes de tiburón o de sus dos mil ombligos de árbol» (70). Líneas adelante resulta más sutil, porque describe la natural asimetría del cuerpo humano:

... tengo que confesarles que mi prima, también, estaba llena de asimetrías deslumbrantes y mágicas. Y no hablemos de las que son comunes a todos los mortales:

El rosado bronquio derecho más corto, más ancho y más vertical que el bronquio izquierdo. En tanto que el azul claro riñón izquierdo más largo y más estrecho.

Y la translúcida y tibia arteria renal derecha más larga que la izquierda.

En tanto, también, que el esponjoso y aireado pulmón derecho más grande que el izquierdo pero al mismo tiempo dos o tres centímetros más corto (71).

Fernando del Paso recurre constantemente a este tipo de juegos lingüísticos para hablar del cuerpo. «El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo», explica Bajtín (1998: 285). En este sentido, Palinuro crea en el cuerpo de Estefanía a partir del amor carnal. Los encuentros sexuales entre ellos son por demás renovadores. Palinuro transgrede el cuerpo de Estefanía a través de una intervención seminal, lo posee de punta a punta para apropiarse de su cuerpo; esta irrupción sexual no es estéril, porque procrea:

En una ocasión eyaculé entre las piernas de mi prima y le embarré mi espermia en los muslos, en las rodillas y en los vellos espumosos del pubis.

Con la lengua, pude extender las últimas gotas hasta el borde mismo de su ombligo lleno de pelusas y de remordimientos giratorios.

Quince minutos después, me vine en su espalda y con mi semen ungí su nuca, su cuello, sus axilas de pellejo de pollo, sus hombros y el comienzo cálido de sus pechos, y dos horas más tarde —y una eternidad de besos, caricias y maquinaciones sexuales más tarde—, Estefanía me masturbó con sus pies y luego de que bañé con mi semen la mitad áspera y la mitad suave de sus plantas, las improntas de todas sus caminatas por la ciudad y el porvenir descalzo de las rosas, le unté mi semen entre sus dedos chinguñosos, en sus pantorrillas macizas y en sus corvas surcadas por aladas sombras y arrugas invisibles. (76-77).

La hiperbolización en la posesión de Palinuro a Estefanía remarca el carácter grotesco de la imagen. «En lo grotesco, la exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad» (Bajtín, 1998). Y no es que el cuerpo se vuelva monstruoso, es la idea que genera la posibilidad de un vaciamiento seminal de esas dimensiones y la posibilidad de embarazarla un millón de veces, una por cada uno de sus poros (77). La imagen sugerida es monstruosa.

El resultado de este exceso amoroso es haber engendrado un hijo nonato que se relaciona, quizá, con las implicaciones que genera el amor incestuoso, pero que es parte de la transgresión creadora. El embarazo de Estefanía transforma su pensamiento feliz en tormento fatídico con la imagen del cuerpo enfermo de su hijo, los riesgos a los que el nuevo humano se enfrenta a causa de una probable deformidad física y la angustia de su ausencia como

madre. Los esfuerzos de Palinuro por evitar los malos pensamientos de Estefanía son vanos en virtud del permanente fantasma filial. Lo cierto es que desde la imaginación se crea al monstruo:

«Qué tal —decía—, que tengamos un hijo hermafrodita con corazón derecho y espina bífida, que nazca con dos cabezas: una de ellas mongoloide y la otra hidrocefala, una retrasada mental y la otra ciega, una sorda y la otra muda, y las dos con labios leporinos y paladar hendido, qué tal», lloraba Estefanía encomendándose a las diosas romanas Carna y Ossilago (328).

Y el hijo de Palinuro y Estefanía murió a los ocho meses en el vientre de su madre y, de haber nacido, hubiera sido un chico normal.

De esta manera, y de acuerdo con Álvarez Lobato, «Palinuro es grotesco no desde la deformación física, sino desde el tránsito del hombre a la escultura o, en términos delpasianos, de la historia al mito, de lo profano a lo sagrado, de la morbidez del cuerpo a la dureza de la piedra, de lo finito a lo eterno, del estudiante de medicina al héroe mítico Palinuro» (2008: 127). *Palinuro de México* en realidad es un diálogo entre la ciencia médica y la literatura. Lo monstruosa que puede llegar a ser la experiencia de la medicina, así como puede llegar a serlo la literatura. El cuerpo de un ser vivo, el cuerpo humano, desde una visión médica, es inevitablemente orgánico, remite a la vida y a la muerte, no simbólicas, sino *de facto*; el cuerpo en la literatura, su transgresión, perversión o muerte, es en su totalidad poético.

Referencias

- Álvarez Lobato, Carmen (2008), «Identidad y ambivalencia. Una lectura de *Palinuro de México* desde el grotesco», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (lvi) núm. 1, pp. 123-139.
- Álvarez Lobato, Carmen (2015), «Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia». Una conversación con Fernando del Paso, *Literatura Mexicana*, 24(2), pp. 177-200. DOI: 10.19130/iifl.litmex.24.2.2013.747
- Bajtín, Mijaíl (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial.
- Bradú, Fabienne (1997), «La picaresca de la desilusión», en Alejandro Toledo (selección y prólogo), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Ediciones Era / UNAM, pp. 83-86.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2015), *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder.
- Del Paso, Fernando (2003), *Palinuro de México*, Editorial Diana.
- Del Paso, Fernando (2020), *Palinuro de México*, Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (1997), «Del Paso: una novela con cajones», en Alejandro Toledo (selección y prólogo), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Ediciones Era / UNAM, pp. 74-76.

ERIDANIA GONZÁLEZ TREVIÑO (Toluca, Estado de México, 1975). Es licenciada en Derecho por la Universidad del Valle de Toluca y licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Obtuvo el grado de maestra en Humanidades: Estudios Literarios en la misma casa de estudios. Ha publicado artículos académicos en revistas indexadas nacionales e internacionales bajo las líneas de investigación de hermenéutica literaria latinoamericana; metáfora y símbolos en la interpretación narrativa argentina de los siglos XX y XXI, dictaduras y golpe de Estado, y el horror y lo sobrenatural en literatura.

«Capítulo 8. La muerte de nuestro espejo», de la novela *Palinuro de México** (fragmento)

Fernando del Paso

Lo que nunca jamás pudimos medir fue nuestro amor, porque era infinito. Era, sí, como cuando Palinuro le preguntaba al abuelo cuánto lo quería. «Mucho, muchísimo», le contestaba el abuelo Francisco. «Pero ¿cuánto, cuánto, abuelo? ¿De aquí a la esquina?». «Más, mucho más». «¿De aquí al parque del Ajusco?». «Más, muchísimo más: de aquí al cielo de ida y de regreso, yéndose por el camino más largo de todos y regresando por un camino todavía más largo. Y eso después de dar varios rodeos, de perderse a propósito, de tomar un café con leche en Plutón, de recorrer los anillos de Saturno en patín del diablo y de dormir veinte años, como Rip Van Winkle, en uno de esos planetas donde las noches duran veintiún años: porque a mí me gusta levantarme temprano, cuando menos un año antes de que amanezca».

Y la mejor prueba de que nuestro amor era infinito, la teníamos en nuestro cuarto, que reflejaba fielmente a nuestro amor. Y la mejor prueba de que nuestro cuarto era infinito, la teníamos en el huevo de cristal que estaba en la ventana y que reflejaba fielmente a nuestro cuarto. Era este un huevo incoloro y transparente,

* Joaquín Mortiz, 1980, pp. 140-142.

grande como un huevo de avestruz que se dedicaba, todas las mañanas, a reproducir el paisaje al revés: las montañas colgaban del cielo, el cielo era un lago, y cuando el sol salía en el mundo de afuera, en nuestro pequeño mundo de cristal se ponía la tarde: el sol bajaba por el horizonte, redondo, luminoso y anaranjado como una yema imperial que se hunde en un mar de colirio. Y en la tarde pasaba lo contrario: mientras el sol bajaba en el cielo de afuera y las estrellas se asperjaban en los mástiles de los buques, en nuestro cielo amanecía. Y por eso pudimos decir, como el emperador de chocolate que le hablaba en alemán a los caballos, que en nuestro reino, en nuestro pequeño cuarto de la Plaza de Santo Domingo, donde nuestra cama era América, nuestra cocina Europa y la tina del baño era Oceanía, jamás se puso el sol. Este fue el huevo de oro que flotó en las aguas primordiales y del cual nació Brahma; el huevo en forma de Gran Lira del Universo del padre Mersenne; el huevo que cuelga encima de la cabeza de la *Madonna dell'ouvo* de Piero Della Francesca. Este fue el huevo que si tú cerrabas un ojo y te lo ponías enfrente del otro, te hacía contemplar el universo y sus alrededores como Borges contempló el mundo en el Aleph o como Fausto y Vasco de Gama contemplaron, desde la cúspide del Paraíso, el orbe tolemaico.

Y naturalmente, además del retrato de Estefanía, del huevo de cristal y de la caracola de la Isla Verde, teníamos en nuestro cuarto muchos otros objetos. Algunos casi imposibles, como una montaña de oro en miniatura y una estatuilla del actual rey de Francia, y otros muy concretos, que podíamos palpar, que tenían nombres y marcas. O títulos, como un libro del autor de Waverley. Y también la pipa Dunhill del abuelo Francisco, nuestra licuadora Osterizer, el reloj American Waltham del tío Esteban. Lo mismo una rasuradora Ockham y una máquina de escribir marca Oldenburg que se derretía bajo mis dedos cada vez que yo me sentaba a

escribir una novela. En la despensa, nunca faltaban latas de sopas Campbell autografiadas por Andy Warhol. Teníamos también —o tenía mi prima—, un bikini que vio anunciado en Evergreen y que pidió por correo, y que una tarde fetichista decidí asesinar: a los calzones los ahogué en la lavadora. Al brasier lo ahorqué de la regadera. De la tía Lucrecia, además de nuestro espejo, heredamos un pájaro alcanforado que al aletear se transformaba en un abanico japonés, y el tío Esteban nos regaló también un samovar de plata que brillaba en las noches blancas. Entre nuestros muebles había un diván Bruce Conner y una mecedora Abraham Lincoln marca Kennet Koch. Y solíamos reproducir de bulto en una mesa de esquina la naturaleza muerta de Wesselman; una cajetilla de Lucky Strike, una Coca-Cola, una leche malteada, las nueces, la pera, las rosas de plástico, etc. En fin, teníamos todo lo que hace precisamente que las casas de hoy en día sean tan diferentes y seductoras.

Invención poética de la memoria en *Noticias del Imperio*: Carlota, la pasión inagotable de la amante*

Óscar Javier González Molina

I

Toda realidad es imaginada. El mundo surge como representación de las certezas, dudas e ilusiones del hombre que lo contempla. El poeta y el científico inventan la realidad, la enuncian y la explican llena de objetos, experiencias y pensamientos que componen su personal visión del mundo, con la que transitan en el orbe como por un territorio apreciado y conocido. El ser humano colma la naturaleza de atributos que proporcionan a cada cosa un valor particular, en algunos casos, único e irrepetible; así pues, el contemplador «demuestra tener imaginación al afinar a partir de la sensación, al desbloquear la tosquedad sensible (colores o perfumes) para loar sus matices, sus fragancias» (Bachelard, 2006: 100).

La poesía amplifica las facultades de la imaginación, pues no se limita a la simple recreación de la realidad, ya que compone un universo que transgrede las leyes naturales y los procedimientos del raciocinio, es decir, «despierta la apariencia de lo irreal y del

* Una versión ampliada de este ensayo fue publicada en el libro *Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso*, coordinado por Carmen Álvarez Lobato, UAEMex-Miguel Ángel Porrúa, 2017.

ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa» (Heidegger, 2006: 106). La palabra poética crea una realidad que, si bien no se rige por las certezas y reflexiones del discurso científico e histórico, posee un sentido legítimo e íntimo para el sujeto, que le permite comprender más claramente su situación en el mundo. En algunos casos, la poesía construye una historia, una memoria de las cosas que no se vincula con la experiencia práctica y sensible de la realidad, sino que dirige sus esfuerzos a la composición imaginativa de los espacios y relatos personales. Al respecto, Carmen Bobes señala:

El tiempo y el recuerdo se transforman en espacios; un espacio onírico que necesariamente se manifiesta en formas metafóricas porque el lenguaje carece de términos referenciales y el poeta se ve obligado, como el místico, como el filósofo, a expresar experiencias para las que debe improvisar formas que no son expresión directa y propia de los contenidos que ahora recoge y que no han sido expresadas antes; el poeta tiene que describir simbólicamente, porque no puede hacerlo directamente, empíricamente, y lo hará identificando el espacio real con los espacios imaginarios en los que queda la belleza, la nostalgia, la impresión que remite a vivencias empíricas, desde luego, pero emocionales (2004: 37).

En *Noticias del Imperio* (1987), Fernando del Paso construye una novela donde la poesía y la historia no se oponen, por el contrario, se complementan. En los monólogos de Carlota, su memoria personal y delirante desplaza a la historia documentada y oficial de la intervención francesa: su discurso no tiene pretensiones historiográficas, sino vivenciales. Los relatos de la Princesa de Bélgica (concebidos por su delirante imaginación, es decir, por la «loca de la casa» en palabras de Santa Teresa de Jesús) mezclan todos los tiempos, experiencias, realidades y fantasías. Sus recuerdos no proponen una imagen descriptiva u objetiva del ayer; por el

contrario, tejen las redes del deseo impulsados por las fuerzas del sueño, el delirio y la nostalgia. «En la novela, la historia se plantea como un texto que da cabida a lo imaginario, a veces múltiple, y que no necesariamente cumple una función reveladora de verdades escondidas en los hechos del pasado» (Sáenz, 1992: 203).

En las palabras de Carlota convergen la referencia histórica y el porvenir fantaseado, los cuales animan la creación de una memoria poética que desestima la oficialidad de los relatos y se dirige a la consolidación de una visión única y particular del mundo, donde lo que interesa son las pasiones y desengaños de una mujer que crea el pasado, el presente y el futuro mediante la verbalización de sus fantasías. En las primeras líneas de la novela se observa cómo la Princesa de Bélgica se reconoce y afirma en la confluencia de la realidad fáctica de su linaje y el mundo imaginario de sus dominios:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias de Lombardo-Véneto, acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas del águila bicéfala de la Casa de Habsburgo [...] Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica [...] mi abuelo, que cuando todavía era Rey de Francia me llenaba el regazo de castañas y la cara de besos en los Jardines de las Tullerías [...] Yo soy Carlota Amelia, Regente de Anáhuac, Reina de Nicaragua, Baronesa del Mato Grosso, Princesa de Chichén Itzá. Yo soy Carlota Amelia de Bélgica, Emperatriz de México y de América: tengo ochenta y seis años de edad y sesenta de beber, loca de sed, en las fuentes de Roma (Del Paso, 2010: 13 y 14).

Carlota es la Princesa de Bélgica y de Chichén Itzá: por una parte, es la heredera de la casa de Habsburgo, que reinó en varios países de Europa desde el siglo XIII hasta el siglo XX; y, por otra parte,

es la soberana de principados imaginarios, fundados por su mente inquieta y enloquecida. La fusión entre fantasía y realidad es innegable en la Emperatriz de México, quien se inventa a sí misma con la instauración de un pasado soberbio y un presente tumultuoso que toman el lugar del hecho verídico, de una «realidad» que ya no es insólita ni delirante, sino persistente y verdadera. «La locura de Carlota representa a la imaginación, y por eso ella asegura en varias partes de su monólogo que tiene el privilegio de inventar y de hacer con la historia lo que le dé la gana. Y no sólo con la historia, sino con la realidad» (Barrientos, 2006: 233 y 234).

Pero la «loca de la casa» no sólo se concibe a sí misma, también inventa el mundo que le rodea. La imaginación desbordante de Carlota se apodera del pasado y de sus personajes al sustraerlos de la historia autorizada y proveerlos de nuevas formas, de sentidos renovados: la Princesa de Bélgica tiene la facultad divina de la creación y la ejecuta en la composición poética de realidades inéditas que rompen con la lógica y exactitud de los relatos oficiales. Los «personajes históricos» existen para y por Carlota, ella los inventa, pero también los vive, son presencias externas ocupadas por los deseos y delirios de la Emperatriz de México, las cuales terminan por aglutinarse en su figura prodigiosa, pues ella es simultáneamente Napoleón Tercero y Madame Pompadour, es Juana la Loca y Carlota Corday, es decir, es el pasado fragmentado y escrito de nueva cuenta, pero no como un relato histórico descriptivo, sino como una ficción poética inagotable. En una de sus imaginarias conversaciones con Maximiliano, Carlota menciona que al mundo lo tiene:

... en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los desentierro. Les quito el alma y les presto mi aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas.

Vivo y muero por ellos. Yo soy Napoleón Tercero vestido de Madame Pompadour. Yo soy Benito Juárez disfrazado de toreador. Yo soy Juana la Loca que piensa que es Carlota Corday, y un día de estos, Maximiliano, cuando te estés dando un baño de chocolate en tu tina de piedra múcar de Veracruz, te voy a asesinar, te voy a encajar un puñal en el corazón cuando te estés dando un baño de tequila en tu tina de coral, te voy a quitar la vida, Maximiliano, cuando te estés dando, en tu tina de turquesa, un baño de leche de serpientes cascabel (Del Paso, 2010: 1039 y 1040).

El prodigio de la invención memoriosa del pasado no sólo endiosa a Carlota, también la destroza, la condena al incesante recuerdo de una época de muerte y desengaño. La Emperatriz de México, recluida y enloquecida en el Castillo de Bouchout, es la única testigo de una sociedad conservadora, de monarcas y tradiciones, que en muchos aspectos desaparece al precipitarse la Primera Guerra Mundial. En la novela, Carlota se reconoce como «una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abrasa a sí misma y se consume y vuelve a nacer y abrir las alas» (Del Paso, 2010: 1029). Los seres más queridos y los mayores enemigos de la Princesa de Bélgica murieron en los albores del siglo XX, por tanto, en su soledad, debe construir una historia que le pertenezca y le dé sentido a su existencia ante la muerte y la desolación. Así pues, la construcción poética de la memoria surge como el artificio que permite recuperar las vivencias más íntimas y auténticas, para luego verbalizarlas en imágenes aparentemente inconexas e intemporales, pero que en realidad están llenas de sentido al permitir atesorar todos los tiempos y espacios reunidos en un solo instante.

Elizabeth Corral Peña menciona que «cuando Carlota describe un suceso, hace alusión a muchos tiempos y espacios que no necesariamente se encuentran en relación directa con lo que

se propone revelarnos, es decir, trastoca sin escrúpulos el orden lógico del tiempo y el espacio» (1997: 217). En *Noticias del Imperio* no sólo se representa el Segundo Imperio Mexicano, pues la memoria desbocada de Carlota atrae y reúne en imágenes compactas, llenas de poesía y melancolía, los eventos más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX, tanto en Europa como en México. Para presentar a Maximiliano una mirada soberbia e inabarcable del mundo, la Princesa de Bélgica entremezcla al relato de la intervención francesa algunos acontecimientos de la Revolución Mexicana, con el objeto de simbolizar la terrible corrupción y violencia de un pueblo al que no le bastó con fusilar a un hombre justo e inocente como su esposo, el Archiduque de Austria, pues en la vorágine de su destrucción también sacrificó a miles de sus coterráneos.

Allí, Maximiliano, en el azul profundo del cenote, en un altar alfombrado con las flores amarillas del cempasúchil y las flores rojas del colorín, estaban las calaveras de los que fueron héroes y víctimas, las dos cosas, de una revolución de la que tú jamás oíste hablar. De una revolución que, como Saturno, devoró a sus propios hijos: allí, nadie me lo contó, en ese altar, yo vi una calavera forrada con piel de serpiente y otra forrada con piel de puma y una más forrada con cartuchos de balas, allí vi yo una calavera cubierta con mosaico de jade, allí vi las calaveras, blancas y pulidas, y con luz propia, como si fueran lámparas, de los mexicanos asesinados en la ciudad de México, en Tlaxcalantongo, en Parral, en la Hacienda de Chinameca. Y ellos me vieron a mí (Del Paso, 2010: 557).

Los monólogos de Carlota elevan la palabra poética sobre el discurso histórico que desmiente y transforma, instaurando una nueva realidad, una memoria extraordinaria en la que los límites del pasado y el presente, el sueño y la certeza, se desvanecen por completo en la verbalización armónica de todos los tiempos y

espacios. Los relatos de la Emperatriz de México son totalmente genuinos, tienen la sinceridad y naturalidad que les proporciona la imagen poética, íntima y universal, la cual vincula al individuo consigo mismo y le dispone un lugar en el mundo.

II

En *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Gaston Bachelard destaca que en la composición del texto poético «es necesario que una causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz» (1978: 8); es decir, la poesía nace del conocimiento profundo, íntimo y vital que el ser tiene de sí mismo y de los otros que le rodean. El lenguaje poético se caracteriza por las «imágenes cambiantes, emergentes y ensambladas» (Gadamer, 1998: 76) que transforman la visión rutinaria de las cosas y producen un conjunto de sentimientos, experiencias e intuiciones que reconcilian al hombre desgarrado consigo mismo y con su mundo, al convertirlo en imagen, en representación metafórica, mas no realista, de esa *otra realidad* que responde al vínculo emotivo que sostienen la magia, la religión, la muerte y, particularmente, el amor.

Precisamente el amor, ese sentimiento en que lo propio y lo ajeno, el dolor y el goce, la posesión y la ausencia se compenetran hasta convertirse en una misma experiencia y reunirse en un solo cuerpo, es el tema principal de *Noticias del Imperio*. La trágica relación sentimental entre Maximiliano y Carlota conecta las imágenes, argumentos y situaciones que en apariencia son totalmente disímiles (pues unos recrean la historia, algunos construyen la imagen poética, otros rescatan la tradición oral o reflexionan sobre el acto de creación literaria), pero que se vinculan

en la constante declaración de amor pasional y doloroso que la Princesa de Bélgica hace a su esposo, el fusilado Emperador de México.

Maximiliano y Carlota sufren la escisión del Yo romántico que se lanza en la búsqueda desenfrenada e irrealizable de lo absoluto, del amor como sentimiento totalizante que aglutina todas las experiencias del hombre —tanto las placenteras como las dolorosas—, sin advertir su naturaleza humana finita, el carácter relativo, limitado y mudable de sus vivencias. El Yo romántico reconoce que lo absoluto escapa a la experiencia práctica de las cosas, de modo que sólo queda la metáfora romántica, la palabra poética para construir un puente entre lo absoluto y lo contingente, lo tangible y lo metafórico, lo infinito y lo finito (Bobes, 2004 :44). En *Noticias del Imperio*, Carlota declara a Maximiliano que ella nació para ser amada por los hombres, por el agua, por el fuego, por las palabras, en síntesis, por todas las fuerzas que impulsan la naturaleza y que le proporcionan un conocimiento entrañable y absoluto de las sustancias del mundo.

Mi carne, Maximiliano, entérate aunque sea muy tarde, mi carne nació para ser amada por el agua. Yo camino desnuda por el mundo y la lluvia me baña de caricias, y el granizo se vuelve hilos de cera derretida que bajan por mi cuerpo, y lo lamen y lo abrasan. Y para el agua de mar, para el agua de mar nació mi carne, para que sus lenguas azules y tibias, su espuma amarga, beban de mi vientre y de mis muslos. También para tus manos, tus manos blancas y finas y largas, pero ellas nunca lo supieron. Yo vivo desnuda, Maximiliano, y bañada de polen, en una habitación llena de libélulas que cubren a veces toda mi piel hasta transformarme en un hervidero de alas transparentes y babas perfumadas (Del Paso, 2010: 477).

La muerte del amante no elimina el frenesí pasional de la amada, pues Carlota remplace el contacto de los cuerpos con la fuerza de

la imagen poética. La palabra y el ensueño no sólo acompañan, sino que engendran la pasión de los amantes, pues el amor se libera de las ataduras de la realidad práctica y se eleva a la esfera espiritual de las emociones, donde los hombres abandonan su corporalidad y adquieren la forma ideal del amante, aquella que siempre es deseada y adorada sin condiciones.

En la novela, la pasión de los amantes se consume en la imagen poética, que «es un explosivo. Hace estallar de súbito las frases hechas, quiebra los proverbios que vienen rodando de siglo en siglo, nos hace oír los sustantivos después de su explosión [...] pone a las palabras en movimiento, las devuelve a su función de imaginación» (Bachelard, 1978: 308). La palabra poética no sólo revive a Maximiliano, también lo inventa, al transgredir las leyes de la vida y la muerte, y ofrecerlo a Carlota mediante los artificios de la imagen literaria, dotándolo de una existencia particular que sólo a ella le pertenece, pues lo atesora como el objeto de su deseo; así lo dice Bachelard: «La atracción de lo irreal, ¿dónde puede uno obedecerla mejor que en la sensualidad hablada, la sensualidad loada, la sensualidad literaria?» (2006: 99). En uno de los monólogos en que Carlota reconoce su locura y llora la muerte de Maximiliano —quien representa la ausencia y el vacío de su existencia—, se despliega mediante la imagen poética el amor exacerbado que la mujer siente por el Emperador de México, dueño de su cuerpo y principio de sus pasiones:

... y callada, sí, sin decir esta boca es mía, sin decir esta boca que una noche en el Cerro de Chiquihuite embarré con luciérnagas para que tú las apagaras con tus labios, sin decir estas manos que en la Isla de Lacroma coronaron tu frente con delirios y que estaban vivas y tibias y conocían el contorno de tu pecho y los meses más fértiles del año; sin decir estos pezones que maduraron como uvas azules en las aguas cristalizadas de Xinantécatl, sin decir estos ojos que con el luminoso reflejo de

tu rostro se humedecían de esmaltados verdores, son míos. Y sin decir que son tuyos, que toda yo soy tuya, tuyas estas mis dos piernas que bañé con limón y polvo de piedra de nácar y tallé con piedra pómez para que tú, cuando regresaras a México de tu viaje por las provincias, las encontraras más brillantes y lisas, tuyas las nalgas que restregué con rosas y polvos de arroz para que tú, cuando a la orilla del lago congelado te bajaras de tu caballo para montarlas y las vieras, las sintieras, las besaras más perfumadas y más blancas. Y también, también estos pechos que eran para ti y que yo los hubiera querido, redondos y macizos, que reventaran de leche para salvarte la vida con ellos (Del Paso, 2010: 111 y 112).

Si bien en *Noticias del Imperio* el amor se presenta como ausencia y pérdida, también es triunfo sobre la ambición de los hombres —quienes olvidaron a los emperadores de México cuando ya no les eran útiles para sus proyectos políticos y monárquicos—, y conquista de la naturaleza, que interpuso la distancia y la muerte al frenesí de los amantes. El amor trágico de Carlota y Maximiliano se presenta como una victoria de las pasiones sobre el destino desventurado de los amantes, ya que la relación entre goce y ausencia «es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión» (Argullol, 1982: 281).

La muerte de Maximiliano no extinguió la avidez de Carlota, quien desea el cuerpo fusilado del Emperador que no pudo seducir en vida y ahora trata de poseer mediante la imaginación poética. Al tomar conciencia de la muerte de su esposo y de la imposibilidad de tener de nuevo su cuerpo, Carlota experimenta una sensación de rencor y exaltación que expresa así:

... sofocado con mi pecho por el desprecio y el odio, por tu abandono, Max, llenos mis brazos y piernas de costras, secos mis labios por tanta saliva derramada por la boca abierta cuando pensaba en la piel de mi idolatrado Max, la piel que

tanto hubiera deseado recorrer con la boca y con la lengua, la piel blanca que te cubría la cara y los hombros, los muslos, besarla y llenarme la boca con ella, Maximiliano (Del Paso, 2010: 170).

No es la unión de los cuerpos, sino la sensualidad de las palabras, lo que une a los amantes. Carlota se adueña de Maximiliano cada vez que lo nombra y lo trae de nuevo a la vida para satisfacer sus deseos y enriquecer sus delirios. La presencia memoriosa del Archiduque de Austria llena de sentido la existencia de la Princesa de Bélgica, quien en su locura se aleja de la realidad cotidiana y se refugia en la imagen de su difunto esposo. Si Carlota vuelve al siglo XX, es sólo para referirle a su amante las guerras, muertes, adelantos y fracasos de una época a la que sobrevivió como testigo privilegiado de la sociedad decimonónica. La mujer relata a Maximiliano el mundo que nace con el nuevo siglo, para así mantenerlo vivo con el relato del presente. La palabra de Carlota «re-lumbra entonces como una mirada; no entrega un sentido teórico ni este la mediatiza; es chispazo inconexo y por ello posee la luz de lo que es vivo» (Ballester, 1981: 20 y 21). En la verbalización del deseo, la Princesa de Bélgica se apropia del cuerpo y el espíritu del Emperador de México, y le exige que sea sólo de ella aun después de la muerte.

Por eso, Maximiliano, el día que yo me muera te vas a morir conmigo. Yo soy tu amor vestido de marinero. Yo soy tu espanto disfrazado de espejos, tu pecho tatuado de códigos, tu miembro envuelto en hojas de plátano. Yo soy tu lengua amarrada a la lengua de Concepción Sedano. Tus barbas enredadas a los espinos en flor bordados en mi almohada, tus labios que besan el polvo del Cerro de las Campanas. Yo soy, Maximiliano, tu carne embarrada en las canteras de la Cuesta China, tu saliva que fluye por el Acueducto de Los Remedios, tus uñas encajadas en la pulpa de una sandía. Yo soy tus huesos que tocan marimba. Tus ojos azules incrustados en la cara del indio. Yo

soy tu ombligo, Maximiliano, colgado de la luna de Querétaro (Del Paso, 2010: 1029).

El amor entre Maximiliano y Carlota es absoluto, profundo y pasional como la misma poesía, que sobrepasa el mundo conocido e interpretado —tal como lo expresa Rilke en sus *Elegías de Dui-no*—, y los instala en otro tipo de existencia, perenne y excelsa, donde los amantes se pertenecen íntima y enteramente, más allá de cualquier barrera corporal que impida la absoluta unión de las presencias. La poesía, entonces, no sólo encarna, sino que origina el amor entre los emperadores de México, que se niega a desaparecer con la muerte y el abandono.

III

La poesía, asegura Alfonso Reyes, «nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho, puesto que el lenguaje es ante todo un producto de nuestras necesidades prácticas. Convenido; pero aun entonces, y entonces más que nunca, el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso» (1983: 91). Por medio de la palabra, la poesía vincula lo humano con lo sagrado, lo tangible con lo etéreo, proporcionando al lenguaje nuevos derroteros con los que enunciar lo inexplicable. La expresión poética no se restringe al género lírico, pues también conquista el ejercicio narrativo, ensayístico y dramático; además, generalmente sobrepasa los límites de la expresión literaria e inunda todo aquello que se sirve de la palabra para comunicar una visión del mundo distinta a la científica y objetivable. Al poeta:

... se le supone dueño de la palabra. Y la palabra es el verbo, y el verbo, además de ser el hijo de Dios encarnado, es el logos, y el logos es la razón cósmica que, según Heráclito, rige todo acontecer, y que para Plotino representa la imagen o la palabra de Dios, y para Filón de Alejandría el supremo mediador entre

Dios y el mundo. Y ser dueño de la palabra o, por lo menos, con el lenguaje que comparte con el resto de sus coterráneos saber fabricar, mejor que estos, espejismos y pirotecnias verbales, ha situado al poeta siempre en ventaja frente a los representantes de cualquier otro oficio sobre la Tierra: el poeta, como Narciso, se canta a sí mismo sobre el espejo (Del Paso, 1996: 21).

En *Noticias del Imperio* la poesía rebasa a la historia oficial al crear un universo posible donde el tiempo y el espacio se mezclan y renuevan en la imaginación prodigiosa de la «loca de la casa». «En el caso de Carlota, Del Paso no dudó en poner sus dotes de poeta al servicio de la locura, proporcionando a esta experiencia un sello de belleza que compensa lo sombrío de la existencia de su protagonista» (Corral, 1997: 214). La Princesa de Bélgica está enferma de imaginación y poesía, pues, como el héroe romántico, sufre la desdicha de una realidad adversa que devasta todas sus ilusiones y la exilia a esa «otra parte» de la realidad compuesta de sueños y pasiones. La locura de Carlota es propositiva, ya que no se refugia en la visión delirante e inconexa de la realidad; por el contrario, mediante su conciencia imaginativa inventa un mundo íntimo y genuino, en el cual reposar su espíritu fatigado y lastimado por la muerte de sus seres queridos y la injusticia de sus enemigos. La «loca de la casa» quiere beber de las fuentes de la poesía y alimentarse de «bellas palabras» para perpetuar su amor por Maximiliano, que no se rinde ante la muerte y la ausencia.

Soy y seré una pordiosera, pero lo que mendigo son las huellas del alba, lo que busco, en los basureros, es la piel de la luna. Y estoy enferma, también, pero enferma de rosas deshojadas, de arcoíris que se me clavan en el pecho, de astros y auroras boreales que se me meten por los ojos para iluminar mi delirio. Y he de beber, sí, pero de las mismas fuentes de las que bebieron Heine y Rilke. De las que bebió Mozart. De ellas he de beber, si Dios me lo permite un día. Si Dios, si la imaginación, me bañan con su gracia, para recuperar mi transparencia (Del Paso, 2010: 771).

Para Carlota, la poesía no sólo expresa su abandono y desengaño, también manifiesta la esperanza de atesorar al amante, de construir una relación amorosa que se niega a sucumbir ante la muerte. La locura no destruye a la Emperatriz de México: la libera de todas las vejaciones y falsedades de su realidad cotidiana, al conducirla a un universo posible donde puede experimentar todas sus fantasías y tormentos sin impedimentos, lejos de las limitaciones del «deber ser» en sociedad. La locura se une con la poesía que «presupone la disolución de todo lo “positivo”, de todo lo que es válido convencionalmente [...] La palabra poética instaura el sentido» (Gadamer, 1998: 42 y 43). Los sentidos, objetos y fuerzas del universo se aglutinan en la imagen poética e instauran nuevas maneras de percibir y comprender. Por consiguiente, Carlota quisiera volverse agua para germinar al mundo con sus recuerdos y ensoñaciones, que son producto de una imaginación poética infatigable que se crea a sí misma al nombrar, como por vez primera, todas las cosas:

Para hacerlo, Maximiliano, para contarle al mundo quién fuiste, quisiera que fueran de cristal mis venas y mis huesos. Que fuera, mi alma, de pura agua. Que el alma se me escapara, poco a poco, por la boca. Que el mundo, Maximiliano, quisiera beber mi alma. Que tuviera sed, el mundo, de mis palabras. Que mis palabras fueran un río. Que en su camino el río fuera nombrando las cosas al tocarlas. Que llamara piedra a la piedra, arena a la arena, canto al canto de la piedra, espuma a la risa del mar. Que fueran lluvia mis palabras. Lluvia menuda y gentil, y que al caer nombraran lo que de la nube a la tierra, del lomo del arcoíris a los cristales ocultos de la sal, lo que de la hoja más alta de la luna a la brizna de yerba, al escarabajo húmedo, fueran tocando (Del Paso, 2010: 761 y 762).

En la novela, Del Paso transmuta la naturaleza en poesía y, junto con la locura, la convierte en la fuente de un mundo insólito,

donde el pasado es mudable y se concibe en cada delirio de los personajes. Paradójicamente, Carlota, la «loca de la casa», es la única que reconoce en el pasado un espacio vital y significativo, que favorece al hombre que recuerda con el fin de explicar su presente y no de petrificar su historia, por tal razón pregunta a Maximiliano si «en el verdor callado de Venecia, ¿no bebió la tristeza máscaras de musgo de tus labios? Bajo las buganvillas de los Jardines Borda ¿no bebió la alegría mariposas azules de tus ojos? En las playas de Cartagena ¿no te habló el viento desde sus cenizas?» (Del Paso, 2010: 552).

En *Noticias del Imperio* la poesía, la historia y el amor se agrupan para ofrecer una versión diferente, más íntima y emotiva, del reinado de Maximiliano, su fusilamiento y la progresiva locura de Carlota hasta su muerte, en el Castillo de Bouchout en 1927. En los monólogos de la Princesa de Bélgica la palabra poética destruye la pretensión realista al fecundar un mundo en el que todas las relaciones son posibles. El lenguaje cuestiona la narración histórica al proponer nuevos espacios y situaciones que, si bien no se adecuan a la realidad práctica, son totalmente genuinos, pues expresan los deseos y verdades de Carlota, personaje que simboliza los fracasos del Segundo Imperio Mexicano. Fernando del Paso, entonces, compone una novela en la que el lenguaje poético fractura la narración descriptiva de los hechos al convertir la historia oficial en memoria delirante del pasado.

Referencias

- Argullol, Rafael (1982), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Bachelard, Gaston (1978), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gaston (2006), *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, trad. Rafael Segovia, México, Fondo de Cultura Económica.

Ballester, Manuel (1981), *Sondas de hermenéutica y de poética*, Madrid, Hiperión.

Barrientos, Juan José (2006), *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz.

Bobes, Carmen (2004), *La metáfora*, Madrid, Gredos.

Corral Peña, Elizabeth (1997), «*Noticias del Imperio*» y los nuevos caminos de la novela histórica, Xalapa, Universidad de Veracruz.

Del Paso, Fernando (1996), *Yo soy un hombre de letras. Discurso de ingreso a El Colegio Nacional*, México, El Colegio Nacional.

Del Paso, Fernando (2010), *Noticias del Imperio*, México, Punto de lectura.

Gadamer, Hans-Georg (1998), *Arte y verdad de la palabra*, trads. Faustino Oncina y José Francisco Zúñiga García, Buenos Aires, Paidós.

Heidegger, Martín (2006), «Hölderlin y la esencia de la poesía», en *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica.

Reyes, Alfonso (1983), «Jacob o idea de la poesía», en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.

Sáenz, Inés (1992), *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, tesis de doctorado en Filosofía, Philadelphia, University of Pennsylvania.

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA (Bogotá, Colombia, 1984). Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es autor del libro *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México* (2020). Profesor asociado de tiempo completo de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín-Colombia. Su línea de investigación es la literatura latinoamericana. Obtuvo el Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor Tesis Doctoral en Humanidades, 2017.

Noticias del Imperio* (fragmentos)

Fernando del Paso

Ah, si pudiéramos inventar para Carlota una locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables o imposibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es. Si pudiéramos hacer de la imaginación la loca de la casa, la loca del castillo, la loca de Bouchout y dejarla que, loca desatada, loca y con alas recorra el mundo y la historia, la verdad y la ternura, la eternidad y el sueño, el odio y la mentira, el amor y la agonía, libre, sí, libre y omnipotente aunque al mismo tiempo presa, mariposa aturdida y ciega, condenada, girando siempre alrededor de una realidad inasible que la deslumbra y que la abrasa y se le escapa, pobre imaginación, pobre Carlota, todos los minutos de todos los días.

Si pudiéramos, también, inventar para Maximiliano una muerte más poética y más imperial. Si tuviéramos un poco de compasión hacia el emperador y no lo dejáramos morir así, tan abandonado, en un cerro polvoriento y lleno de nopales, en un cerro gris y yermo, lleno de piedras. Si lo matáramos en cambio, en la plaza más hermosa y más grande de México... si nos pusiéramos por un momento en su lugar, y nos metiéramos en sus zapatos

* Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 683-684 y 704-705.

y en su cuerpo y su cabeza, y a sabiendas de que somos un príncipe y un soberano, y que nunca nos ha faltado ni el humor ni la valentía, ni el ingenio ni la elegancia y que hemos amado siempre el orden y el boato, la pompa y la circunstancia, el espectáculo, si pudiéramos escribir, de puño y letra de Maximiliano y para asombro y advertencia, recuerdo y ejemplo de cuanto monarca futuro pierda la vida a manos de sus propios súbditos —o de quienes él cree que son sus súbditos— y dé su sangre por ellos, el *Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador...*

* * *

Yo soy Mamá Carlota. Ellos, los mexicanos, decidieron que la tía de Europa, tía de Alberto el Rey de Bélgica, tía de Federico Tercero de Prusia y de su mujer Victoria, de Luis Cuarto el Gran Duque de Hesse y de su mujer Alicia y tía abuela de Guillermo Segundo de Alemania y de Constantino Primero de Grecia y de Haakon Séptimo de Noruega, ellos, los mexicanos, decidieron que a la tía abuela de Jorge Quinto de Inglaterra y de Nicolás Segundo el Zar de todas las Rusias y de Alfonso Trece de España, la iban a llamar Mamá Carlota. Ellos, los mexicanos, me hicieron su madre, y yo los hice mis hijos. Yo soy Mamá Carlota, madre de todos los indios y todos los mestizos, madre de todos los blancos y los cambujos, los negros y los saltapatrases. Yo soy Mamá Carlota, madre de Cuauhtémoc y La Malinche, del cura Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y de Emiliano Zapata. Porque soy tan mexicana, ya te lo dije, Maximiliano, como todos ellos. Yo no soy francesa, ni belga, ni italiana: soy mexicana porque me cambiaron la sangre en México. Porque allí la tiñeron con palo de Campeche. Porque en México la perfumaron con vainilla. Y soy la madre de todos ellos porque yo, Maximiliano, soy su historia y estoy loca. Y cómo no

voy a estarlo si no fue con una jícara de agua de toloache con la que me quisieron enloquecer, no fue con el agua del cenote sagrado, ni con el ololiuque que me dieron en la Calzada de la Viga la tarde en que fui disfrazada al mercado con la Señora Sánchez Navarro para comprar una yerba que me hiciera fértil, no, fue con México, y lo lograron. Fueron sus cielos, sus orquídeas, sus colores, los que me enloquecieron. Fue la luz de sus valles la que me cegó. La frescura de su aire la que me intoxicó. Fueron sus frutas: fueron las guanábanas que me regalaba el Coronel Feliciano Rodríguez y las piñas, los duraznos de Ixmiquilpan los que envenenaron mi alma con su dulzura. Dile, dile a tu madre, Maximiliano, que hoy me voy a Irapuato a comer fresas con la Condesa de Kollonitz, aunque me envenene con ellas. A Napoleón y Eugenia, diles que me voy a San Luis a comer tunas con la Marquesa Calderón de la Barca, aunque me espine la lengua y las manos. Y a tu hermano Francisco José dile que me voy a Acapulco a comer mangos con el Barón de Humboldt aunque me muera de empacho.

Diles, además, que me voy a casar de nuevo contigo, y a quienes no quieran que me case para que me lleves a México, diles que yo soy quien te llevo, y que no te voy a dar de dote los cien mil florines que dicen que te entregó mi padre, que no te voy a dar, como Catalina de Braganza a Carlos Segundo de Inglaterra, Tán-ger y Bombay, o como Luis *el Grande* de Hungría le dio a una de sus hijas, como dote, el Reino de Polonia y Maximiliano Primero a Margarita le dio casi toda Borgoña y Felipe Segundo a su hija Isabel Clara Eugenia los Países Bajos: yo te voy a dar algo mucho más grande. Te voy a dar México. Te voy a dar América. Te voy a regalar el Pico de Orizaba para que desde su cumbre veas llegar a Hernán Cortés. Te voy a regalar la Florida para que vayas a ella con Ponce de León a buscar la fuente de la eterna juventud y bebas de sus aguas para que te quedes para siempre en tus treinta y

cinco años. Te voy a regalar el Amazonas para que lo navegues con Orellana y el tirano Aguirre. Te voy a dar la Patagonia, Maximiliano, para que veas pasar a Hernando Magallanes. Te voy a regalar el Archipiélago de las Galápagos para que te vayas a estudiar a las tortugas con Carlos Darwin. Te voy a regalar la Isla de San Salvador para que desde sus playas veas llegar a Cristóbal Colón. Te voy a regalar la Serranía de Chihuahua para que la recorras a caballo al lado de Ambrose Bierce y del General Pancho Villa.

Pronto, pronto, que se me va la vida y se me acaban las palabras. Vistan a mis lacayos con sus libreas de gran gala. Llamen al gran mariscal de la corte. Convoquen a todos los Fugger y a todos los Rothschild para que traigan a Miramar todo el dinero que me escondió mi hermano Felipe. Convoquen al Arzobispo y al Nuncio. Ordenen a todas mis damas de honor que se presenten ahora mismo en el castillo. Enciendan las calderas de la *Novara*. Llamen al gran maestro de ceremonias. Convoquen a los guardias palatinos. Que presenten armas los cazadores y los zuavos. Llamen al batallón egipcio y al cuerpo de voluntarios austriacos. Preparen el carruaje descubierto y las seis mulas color Isabelle con patas de cebra. Que se presenten los Dragones de la Emperatriz y los guardianes rurales. Preparen mi manto de terciopelo púrpura. Convoquen a los generales edecanes y a los generales de división y a los oficiales de ordenanza. Empaquen todos los muebles de Miramar. Las cortinas de brocado con el lema de Equidad en la Justicia. Las cómodas María Teresa.

Yukis de calostro (o ¿Qué has hecho tú, dime, aparte de morirte en México?)

Gabriela Torres Olivares

A mi nombre lo preceden los reflejos de un *disco ball*. Preludio de mí son los fragmentos de luz que salpican con su generosidad La Historia, bar de ambiente inaugurado durante la prohibición en la primera calle donde comienza la patria. A mis achichincles, mexicanos todos, dije: que excusa sea la sed de los gringos, pero jamás olvidéis que ha sido mi muerte el real motivo. Mi muerte simbólica, *of course, de fantasía* la llamamos en el ambiente. «Volveré y seré millones». Me sonreí a mí misma por la espontaneidad con que acuñé esta frase en mi camerino, un tenderete de cartón que desorbitadamente subió de estatus en cuanto yo lo pisé. Su plusvalía trajo mares de fanáticos que querían su pedacito, pero yo, generosa que soy y siempre he sido, me decanté por regalárselos a unos escritores para que hicieran sus libros. Se fueron muy contentos, aunque luego me preocupé cuando una de mis damas comentó que de ahí tendrían para comer; pobrecillos, no sé cuánto tarda el cartón en digerirse. Recordé aquello que alguna vez me aconsejó mi prima Vicky: *Beware of artists. They mix with all classes of society and are therefore most dangerous*. Pero en el país de los dieciocho climas y los cuatrocientos volcanes y de las mariposas grandes como pájaros y los pájaros pequeños como abejas, en el país de los corazones humeantes, la sociedad es de excéntrica gastronomía. Yo, Reina del Mundo, Patrona de

las Antípodas, Redentora de los Ferales, yo, que por evitar el envenenamiento he saciado mi sed sólo con agua del cielo y me he alimentado únicamente de los huevos de mi gallina portátil, no he conocido imaginario más inexorable que el de estos oriundos cuando del hambre se trata (53.3 millones de estómagos en extrema creatividad, según el CONEVAL). Más turbio se ha vuelto el ámbar de mi mirada cada que la inventiva de estas gentes atestiguo; mis ojos verdes que otrora se fascinaron al observar al talabartero de la corte cuando curtía el cuero de los cerdos para hacer zapatos, con una mezcla de emociones también han escrutado cómo aquí ese mismo cuero es hundido en un cazo de cobre con la manteca ardiente extraída del animal para, una vez freído, ser degustado de múltiples e inimaginables formas; lo llaman chicharrón. Lo hay de cerdo pero también de vaca. El cuero de esta última, en ocasiones no es freído sino cocido en una salsa enchilada, como un caldo, al que nombran mientras se les aguan las papilas: menudo. Alguna vez escuché que *se acabaron los colchones porque hubo que rasgarlos para darles la paja del relleno a los caballos, y se acabaron los caballos porque hubo que matarlos para darles de comer a los oficiales, y se acabaron los cadáveres porque se los comían los perros, y se acabaron los perros porque se los comían los soldados*. Abunda la creatividad gastronómica entre las gentes de aquí, por eso, aunque un poco me preocupó, no me sorprendió que los escritores fueran cartonívoros. Con indiscriminación engullen insectos ortópteros, iguanas y hasta esos hermosos animalitos que viven en perpetuo estado larvario y que un argentino hizo famosos. Bien conocido es mi amor por estas criaturas que, sin éxito, intenté agregar a mis títulos nobiliarios, aunque luego me sirviera como epíteto de ambiente: La Madre de Todos los Ajolotes. Yo, *Emperatriz del Viento*, fui así nombrada por los ginecólogos y comadronas de la corte, pues cuando en múltiples ocasiones

me sentí en estado, todos diagnosticaron que estaba preñada del aire, supuesto fornicio con mi amante el viento: embarazo psicológico o empacho por flatulencias. Pero no sabían, ignorantes que son, que era un ajolotito, porque *si alguna vez he tenido dentro de mí algo vivo, no ha sido ni es un ser humano, sino un ajolote, y yo lo sé porque cuando estoy sentada en mi mecedora con la cabeza baja lo veo crecer en mi vientre, que es redondo y transparente como una pecera*. Mi nombre de fantasía es un cordón umbilical piteado, nutrientes sus néctares de maguey: La Madre de Todos los Ajolotes. Un brasier de carne me traviste el pecho, son los senos de Santa Águeda humectados con formol para a granel el corazón pudrirme. Los reflejos aluzan La Historia, mis títulos son nombrados uno a uno en las bocinas, mi piel se vuelve mestiza, la gente aplaude, *stand-up* comedian o *dea ex machina*: hoy soy la Reina de los Voceadores. Les traigo noticias: comienzo mi número leyendo en voz alta los encabezados del periódico; me aman.

GABRIELA TORRES OLIVARES (Monterrey, México, 1982). Es autora de *Enfermario* (FETA, 2010-Les Figes Press, 2017) y *Piscinas verticales (o la bruma un hábitat sustentable)* (FETA, 2017). En 2017 obtuvo el premio Frontera de Palabras/Border of Words.

Nota

«Yukis de calostro (o ¿Qué has hecho tú, dime, aparte de morirte en México?)» fue un texto que escribí en 2014, a petición del escritor Carlos Velázquez, quien coordinaba un número especial en la revista *Tierra Adentro* para conmemorar el octogésimo cumpleaños de Fernando del Paso. La solicitud fue reverberar el monólogo final de la Carlota de del Paso en *Noticias del Imperio* con un ejercicio de libre ventriloquía: continuarlo, doblar o desdoblar, replicar o revirar. Para ese *dossier* de Carlotas, fuimos convocadas siete escritoras (Liliana Colanzi, Paula Klein Lara, Ángela Piedad, Kenia Rivera, Valeria Villa, Mariel Iribe Zenil y yo), dando como resultado un homenaje experimental polifónico muy afortunado.

Mi Carlota tijuana monologueaba su propia introducción al mundo de ambiente en la zona roja fronteriza sobre la tarima de La Historia. Su especialidad era leer los encabezados del periódico, las noticias del imperio subrogado, de un imperio subrogado desde la prohibición o ley seca de los Estados Unidos en la década de 1920, que además generó el mito del crecimiento poblacional de Tijuana (de 1028 habitantes a 8348) con oportunidades laborales para satisfacer la demanda de alcohol y vida nocturna del turismo estadounidense. El título no tiene sentido, es una broma personal de mi adolescencia canicular en Monterrey, donde llamamos yukis a los raspados o troles; yuki es nieve en japonés, y fue un inmigrante japonés, Kishiro Furukawa Kameyama, quien trajo las primeras máquinas de raspados a Monterrey, y con ello reconfiguró la historia y el imaginario estival de mi ciudad, invocando un significante en japonés para un significado universal. Fue el sentido del sinsentido consentido por la convención heredada de los tránsitos y desplazamientos geopolíticos lo que me

hizo recuperar aquel chiste mental para anticipar a una Carlota probable, habitante de sí misma y constructora de su propia realidad grandilocuente, laborando en una cantina de la calle primera de Tijuana mientras sigue percibiendo el Castillo de Bouchout. Mi monólogo está poblado de citas directas de la Carlota en *Noticias del Imperio*, de del Paso, incluida la añadidura al título entre paréntesis (o ¿Qué has hecho tú, dime, aparte de morirte en México?). Mi función ventrílocua fue de *cut-ups* y reburuje en un retablo fronterizo que mutaba, pues la idea original era darle continuidad y vigencia poniendo los encabezados de las noticias del día o momento en que fuera publicado o representado, pero por motivos de extensión no fue posible. Sin embargo: MATA AGENTE DE ICE A MEXICANO EN CHICAGO.

La sonatina policiaca de Fernando del Paso, *Linda 67. Historia de un crimen*

Carmen Álvarez Lobato

Fernando del Paso comienza a escribir su cuarta novela, *Linda 67. Historia de un crimen*, en 1992, a su regreso a México, recién finalizada su tarea como cónsul en la embajada mexicana en Francia y con el respaldo de la exitosa recepción de *Noticias del Imperio*. *Linda 67*, concluida en 1995, a diferencia de su predecesora, no suscitó gran interés entre los lectores, acostumbrados a la temática histórica de la célebre tríada conformada por *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*. Publicitada como un «thriller de factura impecable» o como una «novela de suspenso», fue abundantemente reseñada, pero en general poco aplaudida; parecía no estar «a la altura» del resto de su obra. En efecto, el autor se aleja temática y genéricamente de su poética característica, pero *Linda 67* es algo más que un divertimento; se trata de la concreción de un proyecto narrativo largamente albergado por Del Paso. El autor, en la década de los cincuenta, se iniciaba en la lectura de la novela policiaca, particularmente de la colección El Séptimo Círculo, dirigida por Borges y Bioy Casares, a la que se acercó por recomendación de su amigo Álvaro Mutis:

Yo leí mucha novela policiaca en un momento dado. Yo la respeto mucho, no la considero un subgénero, la considero un género aparte, con sus propias reglas [...] Yo le dije a Mutis, «algún día voy a hacer una novela policiaca», él me dijo «no, no puedes, se necesita una vocación especial que tú no tienes».

Cuarenta años después me acordé y dije: «Yo voy a escribir una novela policiaca», y no salió una novela policiaca... salió un *thriller* (en Álvarez Lobato, 2013: 196).

Más allá de que aparentemente esta novela tuviera como génesis un reto entre amigos, lo cierto es que Del Paso deseaba emprender este proyecto narrativo para alejarse del modelo de sus novelas totales que, consideraba, ya había agotado. En esta trilogía, la novela oral *José Trigo*, la novela plástica *Palinuro de México* y la novela histórica *Noticias del Imperio*, Del Paso narraba movimientos históricos fallidos, o la visión del derrotado de movimientos exitosos. Había escrito sobre el movimiento ferrocarrilero, la Cristiada, la Revolución mexicana, la Primera Guerra Mundial y el Segundo Imperio; había abarcado conflictos y personajes de la clase baja, de la clase media y de la gran jerarquía liberal mexicana en vínculo con la monarquía europea. Se había encargado de reescribir prácticamente toda la historia de México en diálogo con diversas mitologías, y había construido una sólida memoria histórica y poética fiel a su consigna de «escribir para no olvidar». Para su cuarta novela el autor quería dialogar con otra tradición literaria, y, sobre todo, sentía la necesidad de crear un personaje central alejado de la historia de México: «Deseaba escribir una tragedia personal, no un libro político» (Castro, 1995: 60). Es así como esta novela, de escritura relativamente rápida, fue considerada por Del Paso, en comparación con sus novelas previas, como una sonatina: «Fue relativamente muy fácil desde el aspecto práctico, en el sentido que fue una novela que hice en un año más o menos: dos meses de documentarme y luego diez meses de escribir con gran rapidez [...] He comparado mis otras novelas con óperas de cinco actos y esta es una sonata o una sonatina bien orquestada» (en Quemain, 2011). *Linda 67*, esta sonatina bien orquestada pero menos compleja que las anteriores, completa la producción narrativa delpasiana.

Fernando del Paso ambienta su novela en San Francisco, Estados Unidos. El autor conocía bien la sociedad estadounidense, ya que había vivido un par de años entre Iowa, Berkeley, Austin y Washington, gracias, en parte, a una beca Guggenheim (Del Paso, 2002: 1182), y podía hacer un retrato de la banalidad de ciertos sectores sociales del país del norte. *Linda 67* narra el asesinato de una *socialité* estadounidense, Linda, a manos de su esposo, David Sorensen, un publicista mexicano residente en San Francisco. La trama también responde a un interés personal de Del Paso, habiendo sido él mismo publicista durante varios años en la agencia de publicidad Stanton, Pritchard & Wood, donde también trabajaban Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez y Jorge Fons.

Como en sus anteriores novelas, el autor elige a un personaje fracasado. En las obras previas los personajes de corte histórico fracasan como reflejo de la historia fallida de México, aunque alcanzan a salvarse desde sus componentes míticos; pero en este caso David solo es protagonista de su propia historia y no logra salvarse ni a sí mismo. Del Paso gusta de la herida, la caída y la confrontación; heredero de la tradición moderna, utiliza como recurso la ironía para mostrar la fisura que existe entre el mundo de los sueños de los personajes y el de su dolorosa realidad.

En la novela, el protagonista va del éxito al fracaso o de la apariencia a la realidad. Sorensen es un hábil publicista, casado por interés con Linda, una gringa millonaria que le es infiel. La esposa aburrida, acostumbrada a acumular objetos, lo amenaza con el divorcio, lo cual motiva el crimen. Él no la ama, pero sí necesita su dinero y su posición social. David es un desarraigado y advenedizo, tiene grandes conocimientos en el mundo de la publicidad, un agradable aspecto físico y una refinada cultura, pero se encuentra en Estados Unidos como indocumentado. Por otro lado, nunca es aceptado del todo por la soberbia sociedad estadounidense

y debe sufrir las constantes humillaciones de su suegro. El crimen que podría ser perfecto, el asesinato de Linda (que David hace pasar como un secuestro para sacar de él una ganancia económica y vivir después en México con su amante Olivia), termina por ser desenmascarado. No existe el crimen perfecto, y al final de la novela el asesino espera, encerrado en una celda, su condena.

Linda 67 es la historia de un crimen desenmascarado contado por un narrador homodiegético que presenta los hechos desde la perspectiva del criminal e inicia con el conocimiento de quién es el asesino desde las primeras páginas, el regreso de Sorensen a su casa una vez que ha cometido el crimen: «Linda casi no había sangrado: solamente un hilo, muy delgado, le había escurrido tras la oreja» (Del Paso, 2000: 807). Este inicio, afirma Del Paso, pareciera acercar su novela a las convenciones del *thriller*: «En la novela policiaca se sabe quién es el asesino hasta las últimas páginas, en el *thriller* se sabe desde las primeras y el *suspense* se da desde otros recursos narrativos» (en Álvarez Lobato, 2013: 196). Pero, a pesar de las palabras del autor, *Linda 67* tampoco es un *thriller*, género en el que se presentan desde el inicio héroes y villanos y cuya acción está encaminada a frustrar un crimen, no a investigar uno ya consumado. Tampoco parece ajustarse esta obra a las normas de la novela criminal, pues en esta, si bien hay un crimen, la investigación no es necesaria, ni al género neopolicial latinoamericano de factura social, no hay en *Linda 67* ni espionaje ni complots.

Fernando del Paso no es un escritor «de género», sino que parte del paradigma de la novela policiaca para utilizar algunas de sus características, pero, fiel a su estilo de escritura, para desestructurarlas. El autor reconoce el canon; sin embargo, lo transgrede: «*Linda 67* no es una novela ortodoxa, en el sentido de que se apegue a las reglas de la novela policiaca o del *thriller*. Las reglas

no están para cumplirse, como las leyes, son para desobedecerse [...] le puse más carne, más literatura» (en Quemain, 2011). Libre de la tiranía de los géneros, no se ajusta *stricto sensu* a las convenciones de lo policiaco, aunque sí conserva los dos componentes fundamentales de la ficción policiaca, el crimen y su investigación (Martín Cerezo, 2006: 39), los cuales definen la estructura de la obra: la primera parte desarrolla el crimen y sus motivaciones; la segunda está dedicada a la investigación.

Presento unas coordenadas generales de la novela policiaca clásica para analizar posteriormente cómo Del Paso transgrede el modelo. En la novela clásica o novela de enigma, el crimen es visto como una incógnita que debe ser resuelta por la mente deductiva del investigador, hay un espacio cerrado, un lenguaje elevado, pocos personajes —usualmente de estratos sociales altos— con un tratamiento maniqueo que permite mostrar el conflicto bien vs. mal que se resuelve en una visión moralizante: en la novela policiaca tradicional se descubre la identidad del asesino al final de la narración y triunfa el bien y la razón por encima del mal y la especulación (Martín Cerezo: 2006: 22-38 y Symons, 1982: 7-8). Otra de las convenciones del género es que el protagonista suele ser el investigador, no el asesino; en todo caso, para Del Paso el personaje principal es el ingenio: «Yo creo que el personaje principal de una novela policiaca es el ingenio y es el ingenio el que debe decidir el destino del personaje» (en Quemain, 2011).

O, en este caso, la falta de ingenio del personaje, quien comete el crimen, casi logra engañar a todos, pero termina por ser desenmascarado al caer en una trampa de su suegro. El asesinato de Linda no es muy complejo: David golpea a la mujer en la cabeza y la arroja al mar, desmayada pero aún viva, dentro de un Daimler azul con una placa característica que da título a la novela: *Linda*

67. Sorensen es más un tipo atribulado que un hábil asesino, actúa con descuido y es visto por un *hippie* en el acto de lanzar el auto al mar, lo que complicará eventualmente su coartada y toda la investigación.

En *Linda 67* los personajes son un puñado de nuevos ricos estadounidenses: Linda Lagrange, la víctima, es hija de Samuel Lagrange, un comerciante de bolsas de plástico que se vuelve millonario; tienen dinero, pero carecen de educación y cultura, aunque pueden comprar los objetos que la representan. David Sorensen, si bien no es millonario, es hijo de un próspero diplomático mexicano, después venido a menos; él mismo ha nacido y estudiado en Londres y vivido en Canadá y San Francisco. Cuando comete el crimen es vicepresidente de una agencia de publicidad. Se trata de un sujeto fino, educado y cosmopolita, con apellido danés, que trasciende los estereotipos de la mexicanidad, como se lo hace saber su amigo Chuck O'Brien:

Ningún ejecutivo de ninguna agencia de publicidad usa *pochettes*. Eso está mal visto. Y casi ninguno, tampoco, mancuernillas. La otra cosa es el inglés que hablas con un acento tan británico que hasta a mí me da escalofríos. Tienes que tomar un curso de inmersión de inglés tejano, o mejor, californiano. Del peor que exista. Tienes que darte cuenta de que los gringos no pueden tragar a un mexicano que habla un inglés tan elegante y perfecto como el del profesor Higgins de *My Fair Lady*, ¿me explico? Aunque tal vez lo mejor es que representes a una empresa europea y que no digas que eres mexicano, sino un príncipe húngaro (Del Paso, 2000: 882).

A esto se agrega el aspecto físico de David: rubio, de ojos verdes y bien parecido, características que ocultan su estatus migratorio. Desde aquí se presenta la pugna entre Sorensen y el resto de los *wannabes* estadounidenses: él es bastante más culto que el círculo de la familia Lagrange y por eso los desprecia, pero, como

indocumentado y advenedizo, es humillado por estos. Su suegro se siente tan avergonzado de su propio oficio, y de su falta de clase, que trata de compensarlo comprando un arte que no entiende y beneficiando fundaciones de caridad que le son indiferentes. Misma afición que comparte Linda: «insegura de sus gustos y de su criterio» (Del Paso, 2000: 841); ella, veleidosa, está aburrida de su objeto/esposo: «Quiero andar con un hombre, no con un niño [...] Y además me sales muy caro» (Del Paso, 2000: 883). Ninguno de los Lagrange ni ningún otro miembro de la sociedad estadounidense en la que se desenvuelve David valora su cultura y su refinamiento, ya que viven inmersos en el mundo del dinero y del éxito trivial; son descritos continuamente como frívolos y vulgares. Sin ser el tema central de la novela, hay de fondo una confrontación entre valores y culturas.

A diferencia de la novela de enigma, en *Linda 67* los personajes no son pocos ni los espacios son cerrados: además de Linda, Samuel Lagrange y el propio David, hay cerca de una veintena de personajes: el amante de Linda, Jimmy Harris y su esposa; Sheila Norman, amante de Harris; Chuck O'Brien, el amigo irlandés del protagonista; Olivia, la amante mexicana de David; Julie Simmons, la amiga de Linda; Bob Morrison, el jefe de la empresa de publicidad; el investigador Gálvez y su ayudante, el sargento Kirby (pareja imprescindible en la novela policiaca tradicional); el *hippie* que extorsiona a David, y un par de actores que le tienden la trampa final. En los *flash backs* de la infancia del asesino también son importantes sus padres, Papá Sorensen y Mamá Cuca. Las acciones no se desarrollan en el espacio cerrado que solicita el canon policiaco, sino en un ambiente cosmopolita que sale de San Francisco y obliga a los personajes a viajar; es vital para que se descubra el crimen que Dave realice dos viajes al extranjero, uno a México y otro a Berna.

Al final de *Linda 67*, y como se espera de la novela policiaca, se descubre al asesino y recibe su condena, la pena de muerte; sin embargo, este castigo no es producto de una visión moralizante donde triunfa el bien, sino de una acción tramposa. Los personajes delpasianos se escapan permanentemente del modelo literario, el asesinato de Linda no es resuelto gracias a la inteligencia del detective; el inspector Gálvez no es un héroe que representa el bien, es ineficiente y además le debe favores a Lagrange. Tampoco se resuelve por una falla del criminal, David no es un frío y perfecto asesino, sino torpe y temeroso, pero ha sido lo suficientemente listo como para incriminar al amante de Linda, Jimmy Harris. El asesinato se descubre porque el personaje está atado a su destino. En efecto, Del Paso subraya el carácter trágico del personaje:

El poeta inglés W.H. Auden decía que la novela policiaca se acerca a la tragedia griega, pues en ambas el destino de los personajes está predeterminado. En la tragedia griega por la fatalidad: no existe el libre albedrío, los personajes son esclavos de su destino. En la novela policiaca los personajes también son esclavos de un destino predeterminado: tienen que hacer lo que tienen que hacer y no hay escapatoria (en Cayuela, 1995: 20).

En su novela, Del Paso no subraya el proceso deductivo de una mente científica, sino el destino trágico de un hombre. Su interés no es el proceso de la investigación, sino «construir la motivación del crimen» (en Castro, 1995: 61). La tragedia de Sorensen es que está destinado a ser engañado: «Había sido siempre engañado por todos. Había vivido, desde niño, en un mundo falso, lleno de mentiras» (Del Paso, 2000: 817). Así, a los veinte años descubre, con gran frustración, que es un desarraigado y que no es tan rico como le había hecho creer su padre; en realidad, el último bien que conservaban, la casa de Cuernavaca, tiene que ser vendida para pagar la enfermedad de Papá Sorensen. David comprende

entonces que no es dueño de nada y que su vida sólo es falsedad. La motivación de su crimen es frívola y caprichosa, ya que decide asesinar a Linda cuando ella lo amenaza con divorciarse y dejarlo en la pobreza: «Pobre y cornudo» (Del Paso, 2000: 885). Con esta acción Linda había matado en él «al niño, al joven, al hombre que habitaban en su cuerpo y su mente» (*id.*). Del Paso expone los recuerdos infantiles y las ambiciones sociales de Sorensen, esto es, su tragedia personal, pero el personaje no es ningún modelo de conducta: se presenta como amoral, interesado, mentiroso y vengativo. Sus únicos valores positivos provienen del amor que siente por su amante, Olivia.

La falsedad ocupa el centro de la narración. La sociedad que retrata Del Paso está sumida en el juego de las simulaciones, nada es lo que parece: Linda es bella y divertida, pero también soberbia y cruel; David la describe como una gringa «cabrona y puta» que ha tenido más de sesenta amantes. Lagrange es millonario, pero ignorante y frío; ni siquiera parece dolerse demasiado de la muerte de su hija, lo cual queda de manifiesto en la escena final con Gálvez, donde afirma sentirse devastado mientras, irónicamente, disfruta de excelentes vinos y platillos. El próspero y guapo amante de Linda, Jimmy Harris, realmente está en la quiebra. Todos los personajes, sin excepción, participan de la farsa: Linda engaña a David con Jimmy, pero David, a su vez, le es infiel con Olivia; por su parte, Jimmy sostiene un romance con Sheila Norman. El *hippie* extorsiona a Lagrange y al asesino y se hace pasar como el secuestrador de un crimen falso. Dave miente a todos, pero es extorsionado por el *hippie* y es engañado, de manera definitiva, por su suegro Lagrange. El protagonista logra timar al inspector Gálvez y al sargento Kirby, pues incrimina a Jimmy, pero al final cae en la trampa del inspector, quien lo apresa con un truco pueril. En *Linda 67* todos los personajes simulan ser algo que no son.

Al final, hay un crimen y un castigo, pero no gracias a la ley y la justicia, sino gracias al azar, como afirma Lagrange al término de la novela: «la Providencia tiene extraños caminos» (Del Paso, 2000: 1099). Así es, una vez que se sabe que el autor del «secuestro» de Linda es David, el cuerpo de la mujer —la única prueba que lo incrimina como asesino— se descubre por una mera casualidad:

Fueron unos muchachos que acampaban en las cercanías [...] uno de ellos se trepó al peñón y vio que abajo, en el fondo del mar, había algo que parecía un espejo, algo que relumbraba con un brillo metálico cuando las olas se retiraban, para desaparecer cuando las olas regresaban y lo opacaban, lo ocultaban, con su espuma [...] Eran muchachos jóvenes, que no le temían al agua helada. Uno de ellos se desnudó y se zambulló en la poza [...] el Daimler descansaba en el lecho de la poza, de pie, sobre sus cuatro ruedas. Adentro flotaba el cuerpo de una mujer, pegado al techo, bocabajo. Los muchachos, desnudos, revoloteaban alrededor del automóvil azul como ángeles sin alas (Del Paso, 2000: 1106).

El más astuto de los personajes, el verdadero dueño del ingenio, es el suegro Lagrange, quien inculpa a David al hacerle ir a Berna con la promesa de un nuevo trabajo: dos actores se hacen pasar por empresarios europeos que contratarán a Dave (ya que con el escándalo de la muerte de Linda es despedido por su jefe), para lo cual le solicitan que abra una cuenta bancaria. En esa cuenta bancaria Lagrange deposita quince millones de dólares (la misma cantidad del rescate del falso secuestro de Linda) y con esto la policía voltea de nuevo los ojos hacia Sorensen como el posible secuestrador cuando él ya estaba libre de culpa. Es cierto que David asesinó a Linda, pero ese crimen queda oculto a los demás. El crimen que realmente se investiga en la novela no es el asesinato de la mujer, sino el aparente secuestro. Aún más, no hay sólo un

delito en la novela, sino tres: el asesinato de Linda (que conocen David, el *hippie* y el lector y del que sólo se enteran los demás personajes al final del relato), el falso secuestro y la extorsión del *hippie*.

David es juzgado por la muerte de su esposa, pero porque lo incrimina falsamente Lagrange guiado por su odio, no por la razón o la intuición; es apresado por un crimen que sí cometió, pero por medios deshonestos. Fernando del Paso invierte de este modo la visión moralizante propia de la novela policiaca tradicional y la moderniza: el mundo actual no está regido por un sistema de valores, sino por las apariencias que ofrece el dinero, de ahí que el autor establezca en su novela la analogía policial/publicidad. La publicidad tiene como objetivo engañar al consumidor haciéndole comprar algo que no necesita o exagerando las bondades de un producto y se hace las siguientes preguntas para venderlo: qué, a quién, dónde, cuándo y cómo; mismas preguntas que se hacen los investigadores de la ficción policiaca para resolver un crimen. Sorensen juega con ello:

Cada vez que tengas un producto que hay que vender por medio de la publicidad, hazte las siguientes preguntas, Dave: qué, a quién, dónde, cuándo y cómo. ¿Qué? Un barniz de uñas, por ejemplo. ¿A quién? A las jóvenes hispánicas. ¿Dónde? En California. ¿Cuándo? Todo el año. ¿Cómo? Ah, esto es lo más difícil de todo... Cómo vender un producto. Cómo convencer a una joven chicana que con este lápiz de labios se verá más bella. Cómo convencer a Lagrange y a la prensa, a todo el mundo, de que Linda fue secuestrada... Cómo hacerle creer a los amigos de Linda, a la prensa, a la televisión, a todo el mundo, que si el viejo Lagrange no entrega los diez, los quince millones de dólares del rescate, van a matar a Linda (Del Paso, 2000: 900).

Así, las habilidades del protagonista en el mundo de la publicidad son trasladadas al mundo del crimen; Dave engaña a todos, pero

termina por caer en la trampa de alguien más astuto que él. En este juego de simulaciones y apariencias el victimario Sorensen se convierte en víctima, sujeto a su sino: está condenado a vivir en un mundo de mentira. El personaje queda solo al final, revisando su historia personal, sin miedo ni remordimientos. Acaso, lamenta la pérdida de su inocencia, el tiempo en que «era un niño bueno al que todos querían»; lamenta también la pérdida de su libertad, de la amistad con Chuck y del amor de Olivia. Pese a estas reflexiones que lo humanizan, difícilmente el lector puede sentir simpatía por él. Sorensen no es un joven Raskolnikov que mata para aliviar su pobreza y Linda no es una vieja usurera; el asesinato de esta última parece un acto excesivo para un simple problema marital.

Linda 67 subraya la falsedad de las acciones de todos, la ausencia de valores morales —tan caros a la novela policiaca tradicional— y la imposibilidad del triunfo de la razón. La novela, así, es la contracara de la ficción policiaca clásica: contiene los mismos elementos, pero invertidos o desordenados. Las coordenadas de Del Paso son las del descompuesto mundo moderno donde rige el dinero y la simulación y donde todos, en el desenlace, se encuentran solos, perdidos y vacíos.

La tragedia personal de David Sorensen se emparenta, no obstante, con las historias personales que propone Fernando del Paso en el resto de su obra narrativa; la de Luciano en *José Trigo*, la de Palinuro en *Palinuro de México* y la de Carlota y Maximiliano en *Noticias del Imperio*: todos están atados a su destino. Son personajes trágicos en la medida en que hay un gran abismo entre el mundo de sus sueños y la realidad que deben enfrentar. Ninguno de ellos puede cambiar la Historia o su historia, y no les queda más salida que la muerte.

Referencias

Álvarez Lobato, Carmen (2013), «“Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia”. Una conversación con Fernando del Paso», *Literatura Mexicana*, 24, pp. 177-200.

Castro, José Alberto (1995), «Fernando del Paso regresa a la narrativa con un thriller, *Linda 67. Historia de un crimen*, y habla de sus preferencias policiacas», *Proceso*, México, núm. 998, pp. 60-61.

Cayuela Gally, Ricardo (1995), «Ideas para los que no han sido asesinados. Entrevista a Fernando del Paso», *La Jornada Semanal*, México, núm. 24, p. 20.

Del Paso, Fernando (2000), *Linda 67. Historia de un crimen, Obras II. Noticias del Imperio y Linda 67*, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 807-1108.

Del Paso, Fernando (2002), «Latrante Uno, Latrat Statim et Alter Canis», *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 1181-1185.

Martín Cerezo, Iván (2006), *Poética del relato policiaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Universidad de Murcia, Murcia.

Quemain, Miguel Ángel (2011), «La exuberante brevedad. Entrevista a Fernando del Paso», Instituto Nacional de Bellas Artes, <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3175-paso-fernando-del-entrevista.html>

Symons, Julian (1982), *Historia del relato policial*, Bruguera, Barcelona.

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO (Toluca, Estado de México, 1968). Investigadora y académica. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesora-Investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, líder del cuerpo académico Literatura y Pensamiento Crítico y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus intereses de investigación se centran en la estética del grotesco, transgresión y modernidad, novela histórica, ensayística y poesía hispanoamericana.

Castillos en el aire*
(fragmento e imagen)

Fernando del Paso

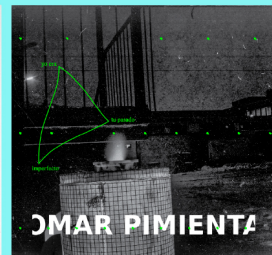
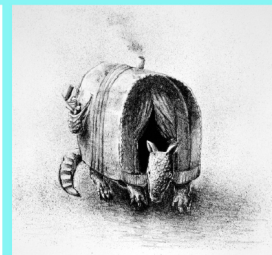
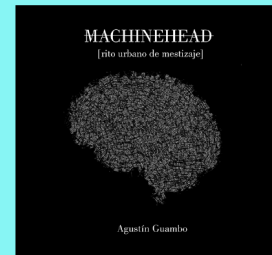
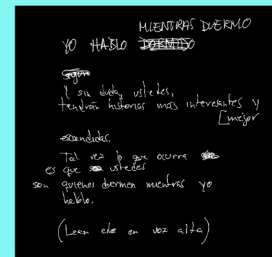
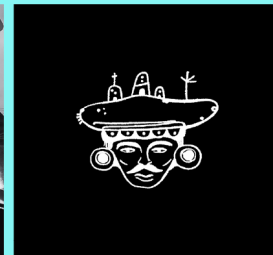
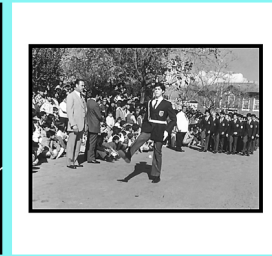
IV

Y DIJERON LAS PALABRAS:

No todo ha de ser miel y musgo, cantar y olvidar, acero y trébol en este mundo: si el mar está enamorado del cielo, es porque comparte al viento. Si los pájaros odian a las sandías, es porque no cantan, ni se desangran, por las mismas venas. Si los espejos aborrecen a la noche, es porque no se contemplan en los mismos luceros. Si el llanto se casa con el alba, es porque aspira a tener los mismos hijos plateados, así que en este mundo, decíamos —dijeron las palabras—, no todo es coser y acariciar el agua, morir y ordeñar a los lirios, fornicar y comerse a las luciérnagas.

Los castillos, aquí, tienen torres que crecen como brazos levantados, fosos donde antes corrían las aguas negras, y donde hoy crecen los nísperos. Este milagro se debió a la pertinaz pasión de dos amantes que aquí dejaron, derretidos, sus huesos. Pero no antes de apoderarse de todos los instantes de sus vidas, para transformarlos en besos y caricias.

* Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 12 y 13.



Descarga los libros de la colección
En Marte aparece tu cabeza
en **grafografxs.uaemex.mx**

RÍOS •

DEL PASO •

ESQUIVEL •

GONZÁLEZ TREVIÑO

GONZÁLEZ MOLINA •

TORRES •

ÁLVAREZ LOBATO



DEL PASO-91



Universidad Autónoma
del Estado de México