

A high-contrast, black and white portrait of Fernando del Paso, showing his face from the nose up, wearing dark sunglasses and having a beard. The background is dark with some horizontal light streaks.

Tren de palabras

La escritura de
Fernando del Paso

Carmen Álvarez Lobato
Coordinadora

Tren de palabras

La escritura de
Fernando del Paso



Tren de palabras

La escritura de
Fernando del Paso

Carmen Álvarez Lobato
Coordinadora



Universidad
Nacional Autónoma de México



Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados



MAPorrúa
librero-editor • México

Esta investigación, arbitrada por pares académicos,
se privilegia con el aval de la institución coeditora.

M863.4
P283tre

Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso / coordinado por Carmen Álvarez Lobato -- 1ª ed. -- México : Universidad Autónoma del Estado de México, Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados : Miguel Ángel Porrúa, 2017
231 p. : 14 × 21 cm -- (El Pirul. Varía literaria)

ISBN 978-607-524-113-5

1. Paso, Fernando del, 1935- -- Crítica e interpretación

Primera edición, abril del año 2017

© 2017

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS

© 2017

Por características tipográficas y de diseño editorial
MIGUEL ÁNGEL PORRÚA, librero-editor

Derechos reservados conforme a la ley
ISBN 978-607-524-113-5

En cumplimiento a la normatividad sobre el acceso abierto de la investigación científica, esta obra se pone a disposición del público en su versión electrónica en el repositorio de la UAEMéx (<http://ri.uaemex.mx>) para su uso en línea con fines académicos y no de lucro, por lo que se prohíbe la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de esta presentación impresa sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de GEMAPORRÚA, en términos de lo así previsto por la *Ley Federal del Derecho de Autor* y, en su caso, por los tratados internacionales aplicables.

IMPRESO EN MÉXICO  PRINTED IN MEXICO

LIBRO IMPRESO SOBRE PAPEL DE FABRICACIÓN ECOLÓGICA CON BULK A 80 GRAMOS

www.maporrúa.com.mx

Amargura 4, San Ángel, Álvaro Obregón, 01000, CD **MX**

PRESENTACIÓN

SERGIO ERNESTO RÍOS

El tiempo, poco a poco, parece situar en su justa dimensión la vasta obra de Fernando del Paso, un atípico escritor mexicano nacido en el año de 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 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; y 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 cumplen 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, teatro y aquéllos de corte didáctico-infantil, una novela policiaca ecléctica y diversa; y 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”.

Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso recoge seis ensayos y una entrevista a cargo de cuatro estudiosos de la obra delpasiana; el sello es alumbrar nuevas perspectivas, encarar las omisiones y acrecentar el diálogo, bien argumentado, que abone a una comprensión mejor de esta abrumadora y desbordante literatura, ínsula en sí misma. Como esas contadas y gratas excepciones de los escritores mexicanos universales, la obra de Fernando del Paso está surcada por el particular influjo del siglo xx, la experimentación y reconfiguración de las formas, el hastío de los esquemas, antes imaginar que repetir, y ante la duda el exceso, el desgaste, el agotamiento harán de la ruptura su bandera. Por ejemplo, se identifica la obra narrativa delpasiana con la categoría de “novela total”, “novela río”, se afirma que hay un símil joyceano y un germen rulfiano, pero son apenas nociones que deben profundizarse siempre de cara al texto.

La crítica comete el desacierto de la premura y convierte los lugares comunes en etiquetas y caracterizaciones. “Novela

total” escamotea el contexto y la cronología de una obra que despunta entre el neobarroco y el *boom* latinoamericano, también que si existe una afinidad generacional con los escritores de la Onda, hay una mayor cercanía con escritores como Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante* publicado en 1965 (un año antes que *José Trigo*) también es una declaración de guerra al molde de la novela mexicana, una obra de arquitectura minuciosa, interferida por la intertextualidad, la ficcionalización de la historia, el lenguaje cinematográfico y un correlato hacia el misterio, lo trascendente y milenario de la cultura china, es decir, hay una fatalidad mítica inherente al hombre como una sombra. En varias de estas características existen vasos comunicantes entre la obra de Salvador Elizondo y Fernando del Paso, ejemplifico ello para dar cuenta que un análisis más riguroso de la obra delpasiana puede imponerse y enriquecer las perspectivas al respecto, ensanchar los cotos del concepto de la “novela total” ¿o quizá puede recomponerse este concepto a la luz del neobarroco, en oposición a los autores del *boom* latinoamericano? ¿O allegarse a cierto espíritu panamericano de prosa de alta densidad que iría de *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal al *Catatau* (1975) de Paulo Leminski?

Los ensayos de *Tren de palabras* acrecientan y profundizan el sentido de la obra delpasiana: en “*José Trigo: voces entreveradas de Fernando del Paso y Juan Rulfo*”, Carmen Álvarez Lobato identifica la relación entre los novelistas, y más allá del eje de la amistad, apunta hacia la oralidad, las voces, los giros populares y la temática rural como un estrecho vínculo.

Mientras que en el ensayo “*Viaje alrededor de El Quijote*, el ensayo como diálogo”, Álvarez Lobato expone cómo desde la faceta ensayística Fernando del Paso, al leer la principal obra de Miguel de Cervantes, revela nociones de su propia obra desde el espejo de los mecanismos narrativos, motivos temáticos o personajes que encuentran en la locura un arma frente a las razones del mundo, encuentran nuevos mundos.

“*Palinuro de México y La tumba sin sosiego: un mito moderno*”, escrito por David de la Torre Cruz, agrega la interesante lectura de un intertexto central en la segunda novela de Fernando del Paso, entraña pesimismo, desencanto y un sintomático Palinuro frente al “Ulises” o el “Hijo Pródigo” de las generaciones pasadas (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y compañía), en las cuales el viaje a lo desconocido o al desconocimiento, o el regreso de un largo viaje de cultura, arte, lecturas y exotismo forjarían una renovada alma, a un tiempo, universal y mexicana. Palinuro como personaje simbólico puede ser leído en forma de renuncia, de talento desperdiciado, de malogrado porvenir, su viaje no concluye, en el viaje encontrará la muerte fortuita. Del mismo De la Torre Cruz es el trabajo “*Constancia poética: la obra lírica de Fernando del Paso*”, una rectificación y examen detallado de los múltiples libros de poemas que la crítica parece dejar de lado en la producción delpasiana, en parte vistos como divertimentos de destreza y juguetes métricos-musicales dirigidos al público infantil. Y es a través de este estudio que podemos entrever una de las metáforas del trabajo del escritor para Fernando del Paso, pongamos que existe

la forma cerrada de un soneto, sus reglas y código establecido por una larga tradición, de tal suerte que la destreza del escritor reside en la conciencia del eco literario, erudición y educación de los cinco sentidos, pero será a través de su rebalse de imaginación y saturación que la novedad cobrará sentido en el lector: al centro de la poética del pasiano estalla el asombro.

Óscar Javier González Molina en “¿Pero que es la vida sin poesía?” La imaginación desbordante en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso”, pretende seguir la locura de Carlota, clarificando la apuesta narrativa de lo simbólicamente verdadero, el lado de la ensoñación, de la poesía como hemisferio que acompaña el tradicional *sport* de la tragedia nacional. Leyendo “La sociedad y el hombre: el problema de la construcción de La identidad en *Linda 67. Historia de un crimen*”, de Natali González Fernández apreciamos en toda su dimensión uno de los libros más subestimados en la obra de Fernando del Paso; su arquitectura es, al igual que en las otras novelas, una compleja reflexión de la narrativa policiaca, de los valores capitalistas, de México frente al predominio cultural y laboral de los Estados Unidos de América. Finalmente, *Tren de palabras* recoge la entrevista “Me casé con la literatura pero mi amante es la historia. Una conversación con Fernando del Paso” realizada por Carmen Álvarez Lobato, un retrato privilegiado de este elusivo autor, pleno de ironía y lucidez, que pone sobre la mesa temas atrayentes y anécdotas esenciales tanto en su vocación de escritor como en el génesis de su literatura.

El tren propone un viaje desde la fijeza, la perplejidad frente a los paisajes lentos, ponderados en una experiencia y

reflexión ganada a la paciencia, a la calma, al trance; así estas páginas, lecturas, interpretaciones y su recorrido significativo despaciosamente decantado.

SER

JOSÉ TRIGO: VOCES ENTREVERADAS DE FERNANDO DEL PASO Y JUAN RULFO

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

La muerte de Juan Rulfo, en 1986, conmovió al mundo de las letras nacionales e internacionales, pero para Fernando del Paso no sólo moría un gran escritor, también moría un amigo. Ese amigo al que conoció como su profesor en el Centro Mexicano de Escritores en 1958 cuando el joven Del Paso escribía su primera novela: *José Trigo*. Por aquel entonces, las reuniones del Centro eran dirigidas por Juan Rulfo y Juan José Arreola; la relación que entabla Del Paso con ambos, pero de manera especial con Rulfo, es muy cercana, y cuando su novela sale a la luz la dedica a sus maestros. Rulfo, a su vez, nunca escatimó elogios para el trabajo de su alumno; sobre *José Trigo*, por ejemplo, comentaba:

es la más formidable empresa que en el terreno idiomático se haya intentado en Hispanoamérica. Es una novela barroca, sí, pero como dice Carpentier: en América Latina si no somos barrocos no somos novelistas.¹

¹ Juan Rulfo en Juan Carvajal, “¿Estamos frente a un genio? Apasionante incógnita de nuestras letras, la novela *José Trigo* de Fernando del Paso”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 225, 1966, pp. II-III. Juan Rulfo también resaltaba el talento de Del Paso, en oposición, por ejemplo, a los escritores de la Onda: “Antes

La relación profesor-alumno pronto se convirtió en una excelente amistad de doce años hasta que en 1970 Fernando del Paso traslada su residencia a Europa y la distancia los separa. Quedó la amistad, pero también el silencio. El 8 de enero de 1986, Fernando del Paso, en París, se preparaba para su trabajo como locutor en Radio Francia Internacional y al leer los cables internacionales se entera, con profunda pena, de la muerte del amigo:

Estaba yo en París, en Radio Francia Internacional. La nieve cubría la ciudad. Era cerca de la una de la mañana, la hora de recolectar los cables de la United Press, la Associated Press, de la Agencia Latina y la Agencia F, de France Press y Reuters para elaborar el primer noticiero de la noche que debería transmitirse por onda corta a todo el continente latinoamericano. Yo era el periodista y locutor en turno de esa noche. Y yo [...] anuncié, si no al planeta entero, sí al mundo de habla hispana, el fallecimiento, ocurrido unas horas antes, del escritor mexicano Juan Rulfo.²

Dice Del Paso que lloró sin llorar a Juan Rulfo, y se arrepintió de no haberle escrito una sola carta durante los dieciséis años de su separación geográfica. Lamentando su silencio, y quizá como consuelo para su dolor, preparó un programa de radio intitulado “Carta a Juan Rulfo” que fue transmitido por Radio Francia y que ganó el Premio Internacional de Radio España al mejor programa escrito y producido para el mundo

también había escritores muy buenos, como Navarrete. Luego vino Fernando del Paso. Fuentes sirvió mucho de muralla ante la Onda”, Armando Ponce, “Juan Rulfo: mi generación no me comprendió”, Rulfo en *Proceso, Revista Proceso*, México, 1981, p. 44.

²Fernando del Paso, “Discurso de recepción del Premio FIL de Literatura 2007”, en José Brú y Dante Medina (comps.), *Acercamientos a Fernando del Paso*, Universidad de Guadalajara, México, 2008, pp. 361-362.

de habla hispana.³ En dicho programa Del Paso alterna su voz con la grabación que hizo Rulfo para el disco de *Voz Viva de México* editado por la UNAM.

Esta carta hablada concentra todas las cartas que Rulfo y Del Paso pudieron haberse escrito y todas las conversaciones postergadas. Se escucha allí la voz de Rulfo leyendo fragmentos de “Luvina” y “Diles que no me maten” intercalada con la voz de Fernando del Paso, quien recuerda las largas conversaciones sostenidas en México; la prodigiosa capacidad de lectura de su maestro; las lecturas compartidas —Hamsun, Melville, Wolfe, Faulkner, Camus, Gide, Conrad—; la profunda admiración; la relectura de la narrativa rulfiana para preparar este programa sabiéndolo ya muerto, pero vivo, muy vivo, en su literatura:

Ayer Juan, volví a ser Juan Preciado y me perdí en la nublazón de esas nubes espumosas que hacían remolinos sobre mi cabeza, como tú dices Juan.

Ayer fui Pedro Páramo y supliqué por dentro y di un golpe seco contra la tierra y me fui desmoronando como si fuera un montón de piedras.

Ayer vi cómo el mar mojaba los tobillos y las rodillas y los muslos de Susana San Juan. Vi su cuerpo desnudo hundiéndose en el agua entero mientras el mar rodeaba su cintura con su brazo suave y le daba vuelta a sus senos, como tú dices, Juan.

Ayer, Juan, me bebí con los ojos a Susana San Juan, me bebí su boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas, me bebí su cuerpo transparentándose en el agua de la noche, como tú dices

³José Brú y Dante Medina (comps.), “Carta a Juan Rulfo, de Fernando del Paso”, en *Acercamientos a Fernando del Paso*, Universidad de Guadalajara, México, 2008, p. 383.

Juan, el cuerpo de Susana, de Susana San Juan. Ayer sí, de nuevo Juan, me llené el alma con tu voz.⁴

“Me llené el alma con tu voz”... y con esto Del Paso mitigaba su pena y su silencio. Nada tan acorde a la estética rulfiana como esta carta, donde confluyen las voces de los vivos y los muertos.⁵

Pero si hubo una ausencia de correspondencia lo cierto es que nunca hubo tal silencio en la literatura de Fernando del Paso. Cuando ocurre la muerte de Rulfo Del Paso ya había escrito y publicado sus dos primeras novelas: *José Trigo* en 1966 y *Palinuro de México* en 1975 y tenía ya avanzada buena parte de su tercera novela, *Noticias del Imperio*, que editaría en 1986. Para entonces, la admiración convertida en diálogo de Del Paso hacia Rulfo ya había quedado plasmada, unas veces de manera más evidente que en otras, en esta trilogía narrativa tan característica.

Como parte de la poética delpasiana hay un estilo, unas imágenes, unos temas, una construcción de personajes y una visión de mundo que son un franco diálogo con la poética rulfiana, y eso a pesar también de las múltiples diferencias entre ambos autores. A primera vista pareciera que no hay estilos más divergentes; la primera diferencia, evidente, y que le reprocha cariñosamente Del Paso a su amigo en la carta

⁴*Idem.*

⁵Sobre la muerte de Juan Rulfo Fernando del Paso también escribe una breve nota en París consignada en su compilación de ensayos: “Por la muerte de Juan Rulfo”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, comp. e introd. Elizabeth Corral Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 1010.

mencionada: “Tus libros son flacos como tú, Juan, que siempre fuiste medio encanijado”... libros flacos, con un estilo lacónico y preciso, pleno de murmullos y silencios. Libros tristes. Del Paso, en cambio, factura, en su trilogía narrativa, sólo libros gordos y boyantes: libros ruidosos, desbordantes, que cantan, conversan, ríen, gritan, que no dejan ni tema ni estilo por tocar. Y, sin embargo, en *José Trigo, Palinuro de México y Noticias del Imperio* puede notarse la clara huella de Juan Rulfo.

De manera explícita Del Paso siempre ha reconocido que en *José Trigo* quiso hacer un homenaje a Rulfo:

Hice un gran pastiche, estilo rulfiano, y para mi sorpresa nadie dijo “qué rulfiano está esto”, nadie, pero descubrieron la influencia de Rulfo en otras partes, una influencia más profunda, relacionada con la muerte, la melancolía, la desesperanza.⁶

¿Pero en qué consiste ese homenaje? ¿Cómo se despliega tal pastiche? El pastiche es la imitación de un estilo;⁷ en efecto, Del Paso realiza lo que Gérard Genette llamaría una “transformación indirecta” o “imitación”, proceso sumamente complejo. Genette afirma que para imitar un texto “hay que adquirir necesariamente un dominio por lo menos parcial de él: el dominio de aquél de sus caracteres que se decidió imitar”⁸

⁶Carmen Álvarez Lobato, “Me casé con la literatura pero mi amante es la historia”. Una conversación con Fernando del Paso”, *vid. infra*, pp. 199-200.

⁷Cfr. Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 72-76.

⁸Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 58.

y pone el siguiente ejemplo derivado de la *Odisea* y la *Eneida*: “Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero”: se trata de decir otra cosa de manera semejante.⁹ Si esto es así, Del Paso cuenta la historia de Nonoalco-Tlatelolco —o lo que es lo mismo, la historia de México— a la manera de Rulfo. Dicha imitación no debe ser entendida, naturalmente, como una ausencia de creatividad sino como una toma de posición: un reconocimiento del canon rulfiano y una visión de mundo compartida. En la práctica de la escritura y en la historia de los estudios literarios ha estado siempre presente el seguimiento del canon: se consiente que el escritor imite, siempre y cuando imite a los maestros. Y si bien en la primera novela de Fernando del Paso abundan las parodias, las ironías, las transgresiones y las desacralizaciones, ninguna de éstas es dirigida al canon rulfiano.

Fernando del Paso imita de su maestro un estilo oral. En *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* destaca el protagonismo de la voz y el sonido:¹⁰ atmósferas sonoras, voces, canciones, murmullos, risas... incluso se percibe a la voz como protagonista, más perdurable que el cuerpo:

—¿No me oyes? —pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió: —¿Dónde estás?

⁹*Ibidem*, p. 59.

¹⁰La oralidad en Rulfo ha sido ya estudiada por la crítica especializada, *cf.* Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, de manera específica el capítulo “Palabra hablada, palabra escrita”, pp. 13-67. Julio Estrada, *El sonido en Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Editorial La Casa de Bello, Caracas, 1992.

—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

—No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.¹¹

O

—Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas (p. 235).

En la obra rulfiana se subraya la importancia del decir y del oír, se da la presencia de deícticos y el ritmo (producto de aliteraciones, repeticiones, anáforas y redundancias, entre otros recursos) marca toda la narración. De este modo, la “forma de la voz” se plasma en la escritura gracias a una compleja estrategia narrativa basada en variados recursos poéticos que compone un habla lacónica propia del campesino de Jalisco, quien, al decir del propio Rulfo, tiene “un vocabulario muy escueto. Casi no habla, más bien [en *Pedro Páramo*] quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”.¹² Este “escribir como se habla” es a lo que Fernando del Paso se refiere en su carta, sobre la narrativa de su maestro, como “ese estilo tan cuidado que parece descuidado” y que retoma para su primera novela.

¹¹ Cito por Juan Rulfo, “El llano en llamas” y “Pedro Páramo”, en Claude Fell (coord.), *Toda la obra*, ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996 [*Colección Archivos*, 17], p. 233.

¹² Reina Roffé, “Juan Rulfo. Autobiografía armada”, *Latinoamericana*, núm. 1, 1972, pp. 73-88.

Cuando apareció *José Trigo* algunos críticos de la obra de Fernando del Paso le reprocharon cierta falta de pericia en el “lenguaje rural”, alegando cierto forzamiento en un autor que, a pesar de presentar apenas su primera novela, ya estaba catalogado, inexplicablemente, como un autor urbano.¹³ Es cierto que buena parte de la novela *José Trigo* narra la debacle del movimiento ferrocarrilero de fines de la década de los cincuenta del siglo xx, y esto ocurre en los llanos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco en la Ciudad de México: terreno infértil y violento, al igual que aquél del “Llano en llamas” y de “Nos han dado la tierra” y que también, en algún momento, arderá en llamas. Pero la narración de Del Paso está marcada —igual que la de Rulfo— por el contrapunto pasado-presente: casi todos los personajes que habitan los urbanos llanos ferrocarrileros provienen de espacios rurales. De tal manera, el estilo oral que define la novela *José Trigo* es una mezcla de registros rurales y urbanos que no deben concebirse como una oralidad primaria de sectores específicos de la sociedad mexicana; no se trata de una reproducción literal del habla, sino de una recreación artística. Los recursos que utiliza Del Paso son similares a aquellos utilizados por Rulfo: fórmulas, muletillas, deícticos, polisíndeton, redundancias, anáforas, refranes, can-

¹³ Opinión de la crítica que continuó incluso años después: “Junto con las cronologías, estos capítulos son los segmentos más flojos, quizá porque Fernando del Paso es un narrador urbano y cosmopolita, que no se desenvuelve de manera óptima cuando trata asuntos del campo, tan extraños para un ciudadano, que intenta narrar en estilo muy ‘a lo indito’ [...] de estos alardes lingüísticos a entrar en la piel de un campesino para transmitirle al lector sus vivencias hay mucha distancia”. Óscar Mata, *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991, pp. 29-30.

cioncillas... y logra también, de manera acertada, que la letra se finja voz.¹⁴

Ambos escritores utilizan el estilo oral, aunque con ciertas diferencias en el ritmo, el cual resulta más lento en *Pedro Páramo*:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír (p. 218).

Y un poco más rápido en los cuentos de *El llano en llamas*:

La boruca que venía de allá abajo se salía a cada rato de la barranca y nos sacudía el cuerpo para que no nos durmiéramos. Y aunque queríamos oír, parando bien la oreja, sólo nos llegaba la boruca: un remolino de murmullos, como si se estuviera oyendo de muy lejos el rumor que hacen las carretas al pasar por un callejón pedregoso (p. 70).

El ritmo en *José Trigo*, en cambio, es vertiginoso:

Era un hombre. Era un hombre cada vez más grande y cada vez más viejo y de rostro cada vez más iluminado por el sol que me daba en la nuca cuando yo caminando era cada vez una sombra más grande que vi acercarse un día en que yo estaba sentado en un carril o arrodujado y que me miró y me preguntó ¿José Trigo? (p. 6).

¹⁴Para el estudio de la oralidad en Fernando del Paso *cf.* Carmen Álvarez Lobato, *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.

Con este estilo, además, Del Paso hace una crítica a la historia, pues en su primera novela habla también de la migración masiva campo-ciudad de los años cincuenta. Así conocemos el pasado rural de los personajes, muchas veces con alguna influencia revolucionaria o cristera, confrontado con el presente urbano. El puente entre estos dos tiempos y espacios es el tren, que inevitablemente lleva a los personajes al conflicto ferrocarrilero de 1960.

Y es en estas historias de los pasados rurales que se encuentra la mayor parte del pastiche-homenaje a Rulfo. Además de la oralidad hay en *José Trigo* ciertos temas, personajes y visiones de mundo coincidentes con los de Juan Rulfo. De tal manera, Del Paso narra la historia de dos personajes femeninos que funcionan como síntesis de los personajes femeninos rulfianos. Se trata de Eduviges y Buenaventura. Eduviges, la de Del Paso, es una indígena que migra a la ciudad por amor a Manuel Ángel, el traidor del movimiento ferrocarrilero, y es luego abandonada por éste, arrojada a una vida de miseria y dolor. Buenaventura, también migrante rural, es la versión vieja de Eduviges, la madre sabia, la memoria de la historia de Nonoalco-Tlatelolco. Ambas mujeres concentran a los personajes femeninos de *Pedro Páramo*: Eduviges, Doloritas, Susana y Dorotea. Los ejemplos serían innumerables pues Fernando del Paso acude a diversos guiños, referencias o alusiones textuales de la narrativa rulfiana constantemente. Basten sólo un par de muestras: la célebre escena de la mujer agua, la del mar y la lluvia, Susana San Juan, bañándose en el mar como rito de purificación:

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza a mi cuello; aprieta mis hombros (p. 274).

Esta acción se convierte en *José Trigo* en la escena de Buenaventura bañándose en el arroyo del Volcán de Colima, también como lavado ritual, cuando se baña como acto de purificación mientras la observa, a lo lejos, su marido Todolosantos:

Cuando el viejo volvió a mirar a Buenaventura, ésta se encontraba de hinojos en la orilla. El viejo adivinó su rostro reflejado en el agua cambiante [...] adivinó también el nacimiento de sus pechos, duros, turgentes, las aureolas rosadas y ásperas, los pezones firmes. La vio después que se desnudaba y se calumbaba.¹⁵

Y también en la escena de Eduviges bañándose en la tina de su furgón, con los mismos fines, antes de que inicie la lucha ferrocarrilera:

La mujer lo esperaba, desnuda en la bañera de aluminio, con los ojos muy abiertos, y esa vez no mirando a ninguna parte y sí mirándolo a él, a él que miraba los trozos de espuma blanca escurrirse por los pechos, resbalar por la ondulada prominencia del vientre y licuarse en la superficie oscura del agua, sí, mirándolo mirándola, con nuestras dos veces iris constelados (p. 501).

De igual manera, la constante y significativa caída de la lluvia sobre Comala en diversos momentos se encuentra en *José Trigo* en forma de una pertinaz lluvia sobre los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco cuando muere el segundo hijo

¹⁵ Cito por Fernando del Paso, *José Trigo*, Siglo XXI Editores, México, 1966, p. 421.

de Eduviges, la hermosa mujer prefigurada desde el numen nahua Xochiquétzal, diosa de la fecundidad, y que, sin embargo, está condenada a que sus hijos fallezcan:

El agua lloviendo solamente, lloviendo y yendo, yendo allá y las calles, si primero arroyaderos, después ramblas y los campamentos aplacerados porque descumbrados fueron los ríos en lagos, en mar, en cielos (p. 448).

Además de esos estilos, personajes e imágenes compartidas, hay una importante visión de mundo que coincide en la idealización del pasado, vía el recuerdo, que hacen los personajes de ambas narrativas. En el caso de la novela rulfiana, esta idealización del pasado se observa en la niñez feliz de Pedro Páramo, en el amor de Susana San Juan y Florencio o en la descripción del recuerdo de Comala que Dolores Preciado hace a su hijo:

Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada (p. 195, cursivas del autor).

O el contraste entre el aquí y el allá en boca de Bartolomé San Juan: “Allá de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo ¿Te acuerdas? Aquí en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes” (p. 260).

En *Pedro Páramo* la discordancia del recuerdo de Dolores Preciado se da entre un *antes* idílico signado por las carretas: “copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerbas de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente” (p. 223, cursivas del autor) y un *ahora* estéril y silencioso: “Carretas vacías remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche” (p. 223).

Estos contrastes pueden verse en diversos momentos en *José Trigo*, así, el pasado abundante, por ejemplo, de la niñez de la Eduviges delpasiana: “Qué gusto cuando las cañas empezaban a agujear o los mogotes de alfalfa se acicalaban al sople de oreo” (p. 69) aunque luego queda hastiada —como Doloritas de las órdenes de Pedro Páramo— de los mandatos de sus padres adoptivos y se marcha del pueblo cuando ocurre el descarrilamiento del tren. El descarrilamiento del tren en *José Trigo*, por cierto, es semejante al de “El llano en llamas”: ambos anuncian el fracaso de la modernidad, como abundaré más adelante.

Cuando Eduviges se va, el pueblo comienza a fallecer, así lo testimonia uno de los habitantes del pueblo:

Hace mucho tiempo que en este pueblo de Xochiacan vivió Eduviges [...] No sé por qué, pero las cosas han cambiado, han ido de mal en peoría [...] Ya no hay aquellos aironazos. Lo mismo ya casi no llueve. Las nubes, harcinadas, se siguen de largo y sólo una que otra, desbarustada, se acuerda de nosotros y nos da de llover (p. 90).

El contraste aquí/allá, presente/pasado en *José Trigo* también puede verse en la juventud idealizada de Buenaventura:

En aquellos días de marras, sin ir más lejos, cuando todavía las mujeres de nuestro pueblo barrían las calles con ramos de hortensias y los entierros llevaban carros de respeto [...] Cuando los pescadores pulían el maderaje de los laúdes con pieles de cazones y peces lija, y las viejas rezaban rosarios de semillas de peonía y los caballeros flagelaban a sus siervos con chicotes de piel de manatí (p. 387).

Misma que es contrapuesta al *ahora* que le corresponde vivir en la ciudad: “realidad de su mundo llanero y bajuno de atorrantes y descamisados” (p. 19).

Si el contraste en *Pedro Páramo* está signado por la omnipotencia y ambición del cacique, entre el mundo recordado por los muertos y el testimonio de los vivos, o, en *El llano en llamas* por un antes o un después de la Revolución o la Reforma agraria, esto es, un contraste fundamentalmente temporal, en *José Trigo* el contraste, además de temporal, es espacial: el pasado rural idealizado contra un presente urbano de violencia y miseria. En *José Trigo* los pobladores debieron dejar sus lugares idílicos por una falla ritual: por ejemplo, el guardacruceros Bernabé paga el pecado de su padre, quien siendo ferrocarrilero se convierte después en asaltante de trenes al fracaso de la Revolución y muere, sí, de manera idéntica a la de uno de los Joseeses de “El llano en llamas”: “por un balazo que le dieron abajito de la nalga, allá, cuando nos balacearon por detrás” (p. 75). Y así asistimos a un desfile de faltas rituales: Todolosantos debe abandonar su tierra debido a su maldad y avaricia; Buenaventura por su adulterio; Guadalupe, otro guardacruceros, por culpa del incesto.

En efecto, también Del Paso integra en su homenaje a la pareja de hermanos incestuosos: el Donis rulfiano (derivado del Adonis ovidiano, él mismo hijo del incesto) y su hermana, en quien priva la culpa por el pecado cometido. En *Pedro Páramo* no hay perdón divino para la pareja de hermanos incestuosos.

—No hablaría si no me acordara al ver a ése [Preciado] rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso.

—¿De cuál eso?

—De cómo me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú quieras yo supe que estaba mal hecho (pp. 225-226).

A sabiendas del pecado la hermana lo permite, pero no hay perdón para la pareja: el obispo a quien acude la hermana en busca de indulgencia, la condena y la aparta. Hay otro castigo, como bien lo ha apuntado ya la crítica rulfiana: la sentencia divina los castiga con la esterilidad, lo cual explica también la aridez del pueblo, las ruinas de la casa y la esterilidad de la mujer.¹⁶

Del Paso conserva en su versión el papel activo del hermano, Guadalupe, quien en una suerte de proceder mágico-onírico acaricia las manzanas-pechos de la hermana, Dulcenombre y la seduce cada noche. El padre de ambos, el ciego Nicanor, no percibe el incesto. El carácter divino en la historia de Guadalupe y Dulcenombre es completamente transgredido, en la siguiente escena, desde una inversión corporal:

¹⁶George Ronald Freeman, “La caída de la gracia. Clave arquetípica de Pedro Páramo”, en Fell, *Toda la obra, op. cit.*, p. 845.

Después como siempre, como todas las noches, Guadalupe se levantaba, caminaba hacia la cama de Dulcenombre y muy despacio y en silencio para no despertarla, alzaba las cobijas y la amaba [...] Y una noche llegó con un corcho quemado y dibujó una cara en el vientre de ella. Ella le preguntó: “¿Qué haces, hermanito?” Y él habló: “A los lados de tu ombligo estoy dibujando dos ojos. Debajo de tu ombligo estoy dibujando una nariz, y abajo están las barbas y la boca. Es la cara de Dios, que nos está viendo”. Y ella le dijo: “Que Dios nos perdone”. Y Guadalupe dijo: “Dios tiene hambre” (p. 158).

Pero, a diferencia de Donis y su hermana, la relación de Guadalupe y Dulcenombre sí da frutos. Ante el embarazo de la hermana, Guadalupe debe confesarle lo que ha estado haciendo cada noche. Es ella, la hermana, la bella, fecunda e inocente, y no Dios, quien lo expulsa del Paraíso:

“Yo me levanto todas las noches, mientras tú duermes y te hago mi mujer sin que tú te des cuenta”, dijo Guadalupe. Y entonces Dulcenombre lo miró con los ojos abiertos y le dijo: “Vete Guadalupe, y no vuelvas nunca”. Y Guadalupe se levantó y se fue (p. 159).

Así, cada personaje del pasiano debe pagar su culpa, no bajo tierra, sí en la miseria de Nonoalco-Tlatelolco. Ésta es la condición de los personajes de Fernando del Paso, no son un “gentío de ánimas que andan sueltas por la calle” pero como si lo fueran. Viven atados al recuerdo del pasado, de uno dorado, feliz y abundante, que es constantemente contrastado con la abyección urbana que ahora les toca vivir. En la lucha ferroviaria morirán o se irán.

Desde estos pocos ejemplos puede verse cómo la visión de mundo de la novela y los cuentos de Rulfo escritos de 1945 a 1955 se continúa en 1958, el año en que Del Paso comienza a escribir su primera novela. Rulfo cuenta el fracaso de la historia, o de la modernidad, o de ambos, desde el ambiente rural que propone en su narrativa y cede la estafeta a su discípulo. Del Paso se imagina: ¿qué pasaría con los personajes de Rulfo en la ciudad? Su narrativa es también la historia de un fracaso: el campesino no encuentra esperanza en la ciudad; el movimiento ferrocarrilero es traicionado, los personajes mueren reprimidos por la fuerza del Estado. La ciudad, símbolo de la modernidad y del progreso, aquella a la que cantaban los poetas vanguardistas, es también el lugar de la acinesia. Nada más funesto que la imagen de la ciudad abandonada, derruida, en llamas...

La comparación paratextual *Pedro Páramo*/*José Trigo* es también significativa. Rulfo pone el acento en la disolución del Poder pero también en la desesperanza, así se lee incluso desde el título de su novela, Pedro: la piedra, la historia detenida, y Páramo, la desolación. Del Paso, a su vez, con un título que recuerda la novela rulfiana, esto es, un nombre y un apellido míticos, subraya la trascendencia: José, el padre terrenal del Mesías y Trigo, la renovación, misma que, no obstante, queda cuestionada: no es posible que el trigo fecunde en los áridos llanos, ni en la ciudad.

Probablemente la narrativa de Rulfo deje abierta al final la puerta a la esperanza desde la fe que pone el autor no en la historia, sino en el hombre (así, por ejemplo, en “Nos han

dato la tierra”, donde, después de todo, “Hay un pueblo... se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza”, p. 7) ya que éste podrá quizá, trascender la repetición de la historia. Por lo menos, sí se da la disolución gradual del poder monolítico que representa Pedro Páramo, junto con la muerte de su hijo Miguel, y su final: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (p. 304). En *José Trigo* la represión ferroviaria, el fracaso de la historia entendida como progreso, se ve matizado por la esperanza, también, en el hombre: “Por último los hombres, con la esperanza de un nuevo sol, con la desesperanza de una vieja noche, caminaban hacia el cerro que tiene el nombre de lo que quedó en mis manos [...] Nada vi. Nadie vino ya. Pero en mis manos tenía una estrella” (p. 265).

Fernando del Paso, puede verse, no sólo imita a Rulfo en su homenaje, sino que también comparte, y continúa, su visión de mundo. Recientemente decía Del Paso sobre su pastiche rulfiano: “yo quise imitarlo y no pude, eso demuestra que los grandes autores son inimitables; no se pueden imitar, sale otra cosa”.¹⁷ En efecto, si bien en este trabajo he subrayado las analogías entre ambas narrativas: Buenaventura o Eduviges como Susana San Juan, la oralidad de *Pedro Páramo* como la oralidad de *José Trigo*, el llano en llamas como los llanos ferroviarios... no dejo de acentuar que la analogía, como afirma Paz, es una ciencia que resalta las diferencias y afirma la pluralidad y la fragmentación:

¹⁷Álvarez Lobato, “Me casé con la literatura...”, *vid. infra*, p. 200.

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque es *no* es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia [...] Así pues, la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir de sí mismo.¹⁸

Fernando del Paso, mediante las analogías presentes en su obra dialoga con la obra de su maestro y amplía la visión ambigua en la que prevalece la dialéctica esperanza/desesperanza. Quizá la obra de Del Paso sea más pesimista que la de Rulfo, pues su escenario es el del México moderno y el autor cuestiona una y otra vez esa modernidad: aparentemente sus personajes están configurados como héroes modernos sabedores de su poder como agentes de la historia. Luciano es un activista obrero consciente de su realidad histórica y dispuesto a transformarla, pero no puede, pues en él subyace también su trasfondo mítico; en tanto Jesucristo y Quetzalcóatl está determinado: debe ser traicionado, debe morir y convertirse

¹⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 75.

en símbolo. Se impone pues, no ya la dimensión histórica, sino la dimensión trágica, como explica Del Paso a propósito de los personajes de *Noticias del Imperio* pero que bien pueden explicar también a los de *José Trigo*:

La dimensión literaria corre pareja con una dimensión trágica individual: la desesperanza y la soledad no se comparten en la literatura con una multitud de otros seres, porque no existe, no existirá el personaje masivo. Corresponde a los sociólogos, economistas y políticos ocuparse de esos millones de miserables. Al novelista, el recrear la vida trágica de uno solo o unos cuantos.¹⁹

Efectivamente, los personajes del resto de la narrativa del-pasiana comparten esa dimensión trágica: todos ellos fracasan históricamente. Así como el Luciano de *José Trigo* también fracasan el estudiante Palinuro y Maximiliano y Carlota. Para Del Paso, el proyecto de un México urbano, moderno y equitativo rescrito en sus dos primeras novelas, incluso el México progresista que intentó establecer Maximiliano —a pesar de su factura imperialista y conservadora—, resulta imposible.

Así pues, el homenaje que hace Fernando del Paso a su maestro y amigo funciona como un puente que media la distancia entre ambas narrativas. Lo imita y al mismo tiempo se aleja de él: recrea su estilo oral pero lo lleva también hacia lo urbano y otorga una visión desesperanzadora, aunque con cierta fe en el hombre, que critica la historia y la modernidad;

¹⁹Fernando del Paso, “Un siglo y dos imperios”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, compilación y estudio introductorio Elizabeth Corral Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 1024.

este estilo y esta visión de mundo son componentes fundamentales de la poética delpasiana.

Aún queda mucho por decir sobre la presencia de Rulfo en la narrativa delpasiana: cómo Juan Preciado, atado a la memoria de Doloritas, nos recuerda tanto al Palinuro de su segunda novela, amarrado a la nostalgia de su madre Clementina. O cómo la locura de Susana San Juan se parece tanto a la de Carlota en *Noticias del Imperio*... Al menos desde el estudio de *José Trigo* puede verse cómo en realidad nunca hubo un silencio entre Juan Rulfo y Fernando del Paso y cómo, en cambio, sus voces permanecen entreveradas en su literatura.

PALINURO DE MÉXICO
Y LA TUMBA SIN SOSIEGO:
UN MITO MODERNO

DAVID DE LA TORRE CRUZ

*Renunciando al mundo y a la fortuna, he
encontrado la felicidad, la calma,
la salud, aun la riqueza; y, a pesar
del proverbio, me doy cuenta
de que quien deja la partida la gana.*

NICOLÁS DE CHAMFORT

*Y por eso (dirán) fracasó con más ruido
del estrictamente necesario.*

FERNANDO DEL PASO, *Palinuro de México*

En 1977 el escritor mexicano Fernando del Paso publicó la novela *Palinuro de México*,¹ que a decir de la crítica fue uno de los mayores logros de las letras mexicanas e internacionales de esa década. La novela fue merecedora de los premios “Novela de México” (1976), “Rómulo Gallegos” (1982) y “Mejor novela extranjera editada en Francia” (1985-1986).

Palinuro de México ha sido señalada por la crítica literaria especializada como un excepcional ejemplo de las denominadas “novelas totales” exponentes del neobarroco latinoameri-

¹Del Paso logra publicar esta novela en España, bajo el sello Alfaguara, tras una serie de negociaciones con la editorial mexicana Novaro, que poseía los derechos tras haberla declarado ganadora del premio “Novela de México”, convocado por esta casa editorial, y que se negaba a publicarla por su enorme tamaño. La edición mexicana apareció hasta 1980 a cargo de la casa editorial Joaquín Mortiz.

cano y se le ha hermanado a una tradición novelística cuyas representantes más citadas son *Paradiso* de José Lezama Lima (1966), *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante (1967) y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975), además de considerarla heredera directa de los grandes escritores cómico-satíricos de la literatura occidental —Rabelais, Quevedo, Dickens, Sterne y Cervantes— cuya complejidad compositiva y estilística generalmente rebasa análisis y lectores tradicionales.

Como “novela total”, *Palinuro de México* ha sido objeto de múltiples interpretaciones sobresaliendo —por su cantidad— los trabajos centrados en el erotismo, el sexo, el humor y la *vis* cómica, lo carnavalesco, el movimiento estudiantil del 68 y la denuncia político-social. En menor cantidad se le han dedicado estudios sobre los aspectos más elogiados por la crítica: su inagotable material intertextual, la estilización del lenguaje, la relación ciencia-arte y carnaval-grotesco, la función del mito, el fracaso como posibilidad de trascendencia humana, el dialogismo y aun el bifrontismo.

Al respecto del material intertextual, se ha generalizado en la crítica del *pasajero* la idea de que el análisis de los referentes literarios, científicos, artísticos o históricos utilizados en ella resultaría una labor prácticamente imposible por inabarcable. No obstante, son bien conocidos tanto los autores como las obras que influyen directamente en su escritura. En este caso hablamos de influencia, en el sentido que le da el crítico Harold Bloom, más que de intertextualidad.

Las grandes influencias de esta novela, en el sentido de que influyen tanto su composición como sus temas principales, es

Gargantúa y Pantagruel de François Rabelais, una influencia bien reconocida por la crítica francesa que le otorgó un premio; enseguida está, como en casi toda su obra, aunque de manera menos acusada que en su primera novela *José Trigo*, el *Ulises* de James Joyce; también *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, título que aparece incluso intertextualmente en la novela del mexicano; *Las mil y una noches* y las *Obras jocosas* de Francisco de Quevedo inciden en la inagotable capacidad de fabulación, así como en la *vis cómica* de la obra. Finalmente, *La tumba inquieta* (o *La tumba sin sosiego*, dependiendo de la traducción), del crítico y ensayista inglés Cyril Connolly, que lega a Del Paso, por hablar sólo de tres elementos, el nombre y mito de Palinuro, la motivación biográfica incluida en la ficción y el tema del fracaso sobre el que organiza la obra.²

Este trabajo se centrará en la doble influencia de Connolly. Primero como autor que organiza una propuesta teórico-crítica sobre la literatura y el papel del escritor en relación con su arte; en segundo término se analizará el diálogo intertextual con *La tumba sin sosiego* en *Palinuro de México* a propósito del tema del fracaso.

Se impone una noticia sobre ese extraño personaje que fue Connolly durante su vida y aun en su muerte, cuando creció su leyenda. Cyril Vernon Connolly (1907-1974) nació en

²Por supuesto que otras influencias aparecen en la novela como el surrealismo (con referentes literarios y pictóricos), lo carnavalesco de estirpe rabelesiana, el grotesco, la literatura paródica y el teatro bufo (*comedia dell'arte*), así como el arquetipo del héroe cultural y un largo etcétera. En este capítulo nos centraremos solamente en la influencia de Connolly dada su importancia.

Coventry, Inglaterra, y tuvo una educación privilegiada en Eaton y Oxford, sobre su escolaridad llegó a afirmar que “tan sólo sería recordado por haber ido al colegio con George Orwell y a la universidad con Evelyn Waugh”.³ Se graduó en literatura clásica y su erudición era, al parecer, envidiable a tal grado que no tardó en ser considerado una promesa literaria. No obstante, su obsesión por escribir una “obra maestra” (tema que abunda en *La tumba sin sosiego*) fue poco a poco ralentizando su emergencia como escritor hasta el punto de detenerla casi por completo a pesar de haber publicado en 1935, a los 32 años de edad, la novela satírica *Rock pool (En el fondo del estanque)*, en la que se burla de la vida bohemia y estudiantil en la que estaba inmerso; la novela pasó sin pena ni gloria por el circuito literario pero le dio el beneficio de la duda al respecto de su potencial como escritor joven.

En 1938 publicó su segunda obra: *Enemigos de la promesa*. No era una novela sino una mezcla de ensayo y autobiografía más parecida a una diatriba interna sobre las razones que le impedían escribir una “obra maestra”, que a un texto de ficción o de crítica literaria. En ella se lee:

Tengo una sola ambición: escribir un libro que se mantenga vigente durante diez años. ¿Cuántos libros de hoy han durado tanto? Pongo diez años porque ese es el tiempo que llevo escribiendo sobre libros y porque puedo afirmar, y ésta es la advertencia más grave, que dentro de poco la escritura de libros, en especial obras de ficción que duren una década, será un arte extinto.⁴

³ Véase la “Introducción” a la edición de su obra selecta. Cyril Connolly, *Obra selecta*, Lumen, Random House Mondadori, Barcelona, 2005, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

A partir de sus consideraciones acerca del tiempo de vida o de influencia de las obras literarias, Connolly lleva a cabo una revisión crítica de la literatura inglesa, francesa y estadounidense escrita en el periodo que va de 1880 a 1950, al que denomina como “movimiento moderno”; más tarde, en 1965, incluso enlistaría los cien títulos ficcionales que mejor lo representan.⁵

En *Los enemigos de la promesa* también describe los peligros a los que se enfrenta un joven escritor, una “promesa” literaria: el periodismo, el éxito temprano, la pereza, la necesidad de autosustento y el compromiso político. Es justo decir que la mayoría de estos peligros se relacionaban directamente con su experiencia propia,⁶ por eso se dice que “de algún modo [...] cavó con su primer ensayo la tumba de su propia trayectoria como escritor. Al decir todo lo que había que hacer y cuál era la mejor forma de hacerlo, ya no supo o no quiso hacer casi nada más. Consiguió, eso sí, que su libro durara más, mucho más de diez años”.⁷

Aun que ya no escribió ficción, Connolly encontró un medio más o menos afortunado para continuar escribiendo y en 1935 fundó y dirigió la revista literaria *Horizon* considerada como el último reducto de civilización y de arte durante la Segunda Guerra Mundial. Connolly mantuvo a flote la revista, que no

⁵Dicha selección inicia en 1880 con *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert y cierra en 1949 con George Orwell y su *1984*. De este análisis derivarían sus ideas acerca de lo que constituye una “obra maestra” y también la revelación de lo alto que había fijado el canon para su propia creación.

⁶Connolly justificaba también su incapacidad para la ficción “alegando que no tenía ningún aprecio por el género humano y que cada vez que intentaba narrar algo con seriedad se le escapaba la risa”. *Ibidem*, p. 13.

⁷*Ibidem*, p. 15.

llegó a más de mil ejemplares en su tiraje, durante veinte años (1939-1959). Fue en ella donde construyó su prestigio como crítico y ensayista y también donde se convirtió en un autor de culto de quien se dicen palabras como éstas:

A pesar de la escasez de su obra y del agudo estridente sentido del fracaso que siempre lo acompañó, su obra ensayística [...] constituye uno de los comentarios más lúcidos y genuinos al legado literario de Occidente que ha dado el siglo xx anglosajón [...] Un hombre que quiso ser en principio un poeta y novelista y que acabó por fraguar su prestigio con las ruinas de su vocación, con las notas al pie de las obras que nunca escribió, sepultado por el peso de una tradición a la que no quiso contestar.⁸

La tumba sin sosiego es el único ensayo de Connolly que podría eclipsar la fama de *Los enemigos de la promesa*. Y lo hace, si atendemos al hecho de que el primero es el más citado en nuestros días. Se puede pensar en ambos ensayos como un circuito, una dialéctica sobre la composición literaria. Mientras que *Los enemigos de la promesa* tiene como tema central todo aquello que impide la escritura de una obra de arte o la consolidación de una reputación literaria, *La tumba sin sosiego* es una especie de premática, de guía para la consecución de esa anhelada “obra maestra” a partir de la revisión de un puñado de escritores y obras.

Es inevitable pensar en la ironía que supone el hecho de que Connolly escribiera dos obras sobre la creación de “obras maestras” y no haber escrito una sola, es decir: fracasar con más ruido del estrictamente necesario. Aún más, que una de

⁸*Ibidem*, p. 9.

esas obras, *La tumba sin sosiego*, fuera considerada —con el paso del tiempo— una obra maestra del ensayo (aunque no de la ficción). Un escritor como Del Paso sin duda pensaría en ello, tal como lo analizaremos más adelante.

Antes de comenzar el análisis dialógico entre ambas obras, esto es, *Palinuro de México* y *La tumba sin sosiego*, es preciso conocer los avatares sobre la escritura del ensayo que son, en estricto sentido, una prolongación o invasión de la biografía en la literatura, situación que se replica en ambos textos y que para el caso de Connolly significó la construcción del símbolo del fracaso a través del personaje de Palinuro.

En 1930, Connolly había contraído matrimonio en Nueva York con Jean Bakewell, una “robusta norteamericana de fuerte temperamento con quien vivió varios años de exuberante errandía por Europa, sobre todo en París, pero también en Italia, Grecia, Alemania y España”.⁹ Ambos vivían del trabajo periodístico y, cosa digna de mención, de anticipos por libros que Connolly finalmente nunca escribió, con lo que se comienza a fraguar una célebre reputación de escritor sin obra —fama que no deja de tener su encanto:

La pareja naufragó al cabo de siete años en el alcoholismo de Jean [Bakewell] y en la inestabilidad emocional del propio Connolly. Entre 1942 y 1943, ya separado de Jean, Connolly llevó un diario destinado al exorcismo de esa ruptura e inspirado también por los estertores de la guerra [...] Desgarrado por una separación y habitante de una ciudad en llamas que otrora había sido una de las grandes capitales de la literatura occidental, Cyril Connolly —el escritor indolente y fracasado, el crítico con-

⁹*Ibidem*, p. 18.

trariado, el editor en tiempos de guerra— hace suyo el vacío de la tumba de Palinuro y se convierte en su propio fantasma para construir un cenotafio con restos y astillas, los fragmentos de una identidad amenazada de muerte. En este sentido, *La tumba inquieta* afirma con contundencia y sensualidad un desesperado humanismo.¹⁰

El ensayo, publicado en 1945 en Inglaterra con el pseudónimo de Palinuro,¹¹ es un mosaico de citas, un pastiche literario en que el autor retoma a uno de los personajes del escritor romano Virgilio llamado “Palinuro”: hábil piloto de la nave de Eneas del que en *La Eneida* se cuenta que, vencido por el sueño, cae por la borda del barco a su mando, durante un viaje cuyo objetivo era encontrar nueva patria para los troyanos, y que tras estar expuesto a tempestades y mareas por tres días, arriba a la isla de Velia, donde es brutalmente asesinado por los lugareños, quedando su cuerpo insepulto y —por lo tanto— condenado a pasar cien años a las orillas del río Estigio antes de poderlo cruzar para entrar al Hades y hallar sosiego para su atribulada *ombra*.¹²

Para el ensayista, el relato del ahogamiento de Palinuro contado por Virgilio no puede ser interpretado anecdóticamente como una de tantas historias contenidas en la epopeya, sino como un episodio que lleva a importantes conjeturas artísticas y vivenciales.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 18-19.

¹¹ Dice el propio Connolly: “Al publicar el libro sin su nombre, se dio más verismo al mito de Palinuro, y el anonimato proporcionó un barniz protector a lo que de otro modo hubiera podido parecer una confesión demasiado personal”. *Ibidem*, p. 393.

¹² La historia de Palinuro es relatada en los libros III, V y VI de *La Eneida*.

Connolly considera que la caída al mar de Palinuro —ocurrida en tiempos pacíficos, pues la guerra con Troya había terminado— no corresponde al carácter del hábil piloto, por lo que descarta explicar el acto como consecuencia de un designio divino (un *Deus ex machina*), tal como lo describe Virgilio; tampoco lo considera un accidente, sino todo lo contrario, un acto consciente y deliberado del piloto para desligarse del héroe Eneas y de todo lo que representa su aparente éxito como conquistador de mujeres e imperios. Las palabras del escritor al respecto son claras:

Parece evidente que Palinuro, que había conducido la flota entre Scila y Caribdis, comprendió que esta borrasca podía ser dominada, puesto que era una consecuencia del abandono de Dido por Eneas. Comprendió también el significado de la hoguera cuyo resplandor habían visto y desde ese momento se dio cuenta de que Eneas era culpable de soberbia e impiedad; no era “el Mesías”.¹³

Que Eneas perdiera dos de sus técnicos más diestros, el piloto y el trompetero, y poco después a su vieja nodriza, Caieta, en el momento en que visita el mundo de abajo y se consagra allí por entero a su misión de constructor de imperios, parecería casi indicar que había una “vieja guardia” que estaba harta de la empresa, que, inconscientemente, no deseaba entrar en la tierra de promisión ni proseguir la lucha necesaria para poseerla.¹⁴

¹³Citado por Cyril Connolly, *La tumba sin sosiego*, trad. Ricardo Baeza, Premiá, México, 1981, p. 181. Cambio la referencia a este segundo texto por una cuestión de traducción, personalmente prefiero la de la edición mexicana y por eso la cito, dejando para la edición española las citas correspondientes a la introducción a la *Obra selecta* de Connolly.

¹⁴*Ibidem*, p. 192.

Esta sutileza interpretativa, meramente literaria, es usada por Connolly para hablar de la vida y las motivaciones humanas donde, so pretexto del racional y valeroso acto del piloto, propone al lector una serie de reflexiones acerca de los ideales de Occidente,¹⁵ de su moralidad de doble rasero y su real descomposición civilizatoria, así como de la degradación del hombre moderno inherente a la idea o el imaginario cultural del progreso; también discurre acerca de la alienación que sufren los seres humanos por causa de la guerra: “Realmente tenemos casi a la vista una neurosis mundial, de un modo en que la atrofia de los instintos, el abuso de la inteligencia y la perversión del corazón extinguirán el conocimiento de los fines de la vida, y la humanidad se ahogará en su propia bilis”.¹⁶

Decíamos que por medio de una inferencia literaria y personal, el personaje literario Palinuro se convierte en un símbolo del que deriva una importante declaración de principios para el autor: “Sin duda está en nuestra naturaleza de seres humanos el realizarnos como tales, pero no obstante queda esa falla mortal que nos hace sentirnos más culpables cuanto más humanamente seguros, y más dignos de lástima cuanto más triunfantes”.¹⁷ Y más adelante, al criticar el empecinado rumbo de la modernidad, añadiría: “¿Qué monstruo sería el primero que resbaló a la idea del progreso? ¿Quién destruyó

¹⁵ En la introducción a su ensayo Connolly dice de sí mismo: “Hay que entender la obsesión del autor por los placeres en una época en que casi todos ellos estaban prohibidos. Aparte de su amor por Francia, Palinuro también deseaba proclamar su fe en la unidad y la continuidad de la cultura occidental en su hora de crisis”. *Ibidem*, p. 16.

¹⁶ Connolly, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

nuestra concepción estática de la felicidad con estos dolores del crecimiento?”¹⁸

Al final del ensayo, Connolly explica —mediante la inserción de un informe psicológico— que las “tendencias palinuroides” pronunciadas en un individuo, además de tener prognosis grave, son síntoma inequívoco y símbolo de voluntad de fracaso y de inadaptabilidad, así como de negación de los principales ideales de las sociedades humanas contemporáneas.

Ampliando esta idea, tenemos que el concepto de fracaso utilizado por Connolly sólo puede ser entendido en relación con el contexto histórico que le originó, pues se deben presuponer, ante todo, un par de imaginarios de los siglos xx y xxi, que además parecen exacerbados en las civilizaciones modernas. En primer término la idea del progreso —individual o colectivo— y en segunda instancia el término “éxito” comprendido no sólo como un logro o la concreción de un fin, sino como un valor añadido a la persona humana. De este modo, la idea del “fracaso” representa para Connolly tanto la negación y el repudio por estos dos imaginarios colectivos más un inexplicable —y probablemente patológico— apremio de soledad, aislamiento y deseo de autodestrucción expresada como inadaptabilidad social en lo referente a su moral e imaginarios, entre los que se encuentra sin duda el gregarismo.¹⁹

Connolly no se conforma con la mera reinterpretación del ahogamiento de Palinuro, sino que lo convierte en su portavoz y de esta manera lo eleva a la categoría de mito (tal vez

¹⁸ *Ibidem*, p. 81.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 143-144.

siguiendo el precepto borgesiano de que lo simbólicamente verdadero es preferible a lo históricamente comprobable, léase: lo literariamente comprobable, por tratarse de una historia referida en la *Eneida*). Palinuro ya no sólo representa a un personaje literario más sino que se transforma en el símbolo que condensa una actitud humana de extensión universal:

Como mito, sin embargo, y particularmente como mito que tiene una valiosa explicación psicológica, Palinuro representa claramente una cierta voluntad de fracaso o de repugnancia por el éxito, un deseo de renunciar a última hora, un apremio de soledad, de aislamiento y de oscuridad. Palinuro, pese a su destreza y a su conspicua posición pública, desertó de su puesto en el instante de la victoria y optó por la ribera incógnita.²⁰

Con esta declaración —extremadamente poética si se quiere— Connolly no sólo reinterpreta al personaje Palinuro, sino que da vida, mejor aún, actualiza un mito literario y describe de paso una pulsión arraigada en el hombre moderno que espera por realizarse: el hecho de que teniendo el éxito a la mano, *decide* no tomarlo y en su lugar optar por la ribera incógnita del fracaso.

Maticemos esta idea. No se debe entender el fracaso como resultado del azar o la incompetencia, ya que esto sería incompatible con lo expresado por Connolly; comprender la caída o el ahogamiento de Palinuro necesariamente implica la volición y la libre elección. No son sus actos provocados por la desesperación o la intemperancia, sino actos reflexiona-

²⁰ *Ibidem*, p. 194.

dos cuyo objetivo comunica una postura, frente al mundo y las circunstancias.

Estas ideas fueron asimiladas por Fernando del Paso tras la lectura de un ejemplar de *La tumba sin sosiego*;²¹ en consecuencia el escritor reelaboró, y en algunos casos sencillamente constató, parte de los criterios compositivos de su novela *Palinuro de México*. En este sentido el diálogo que se abre entre los dos escritores y obra resultó fecundo pues el escritor mexicano no sólo incrementa, mediante la prosa y la técnica literaria, los postulados de Connolly como señala uno de sus críticos:

Parecería que Del Paso *amplificó el tratamiento literario* de Connolly, eminentemente sintético, *recurriendo al análisis y enumeración exhaustivos*. De ninguna manera se trata de un plagio, sino de una influencia fundamental. *The unquiet grave* y *Palinuro de México*, son dos entes literarios en plenitud de facultades, a los que hermana el mito de Palinuro.²²

Por el contrario, Del Paso lleva al plano de la ficción y la creación artística la propuesta eminentemente teórica y conceptual de Connolly al dotarla de los elementos necesarios

²¹ Del Paso cuenta en una entrevista, que recibió un ejemplar del ensayo como un regalo por parte de su amigo poeta, Francisco Cervantes, y que tras su lectura, decidió titular *Palinuro de México* a una novela que ya estaba escribiendo y que tenía otro título. Cfr. Ilan Stavans, *An interview with Fernando del Paso*, Center for Book Culture, http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_delpaso.html, 22 de marzo de 2006.

²² Óscar Mata, *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991, p. 44. Las cursivas son mías y pretenden señalar el hecho de que el crítico se enfocó solamente en los aspectos meramente estilísticos de la novela delpasiana, subestimando la importancia del dialogismo simbólico entre las obras.

para que fuera actualizado como mito contemporáneo al añadirle un contexto al Palinuro de Connolly que padecía el ostracismo. Esto ocurre mediante la asignación de un nombre compuesto, que representa a una colectividad real: México y los mexicanos; también le asigna circunstancias específicas que lo determinan como personaje/individuo perteneciente a esa colectividad (rasgos etopéyicos y un fuerte lazo con el pasado del país a través de su relación con el personaje del abuelo Francisco, a través de quien conoce distintas épocas de la historia mexicana).²³ Estas adendas artísticas, no obstante, pueden ser valoradas en su justa medida cuando son confrontadas con las propuestas teóricas de Connolly al respecto de la creación de una “obra maestra” literaria:

Tres requisitos para una obra de arte: validez del mito, vigor de la creencia, intensidad de la vocación [...] La fuerza de la creencia en un mito cuya validez va decreciendo no producirá un arte tan grande como la fuerza de la creencia en uno que sea válido; y ninguno es válido hoy en día. Sin embargo, ningún mito carece enteramente de valor mientras hay un artista que tiene fe en él.²⁴

De este modo, de la antigua Roma virgiliana pasando por la Inglaterra sumida en la guerra de Connolly, Del Paso actua-

²³La figura del abuelo ha influido notablemente en las obras de Fernando del Paso. En *José Trigo* existen referencias a la labor historiográfica y traductora de su tío abuelo, Francisco del Paso y Troncoso, que le fueron especialmente útiles para la construcción del *corpus* mitológico náhuatl que aparece en esta novela. Por otra parte, *Palinuro de México*, según ha declarado el autor, está llena de referencias biográficas y de personajes reales, como su tío abuelo, quien convertido en personaje desempeña un papel fundamental en la obra al revivir a Palinuro en el último capítulo con una suerte de alquimia literaria.

²⁴Connolly, *op. cit.*, p. 64.

liza el mito de Palinuro inscribiéndolo, junto con su devoción por la literatura, en el México “moderno” de la segunda mitad del siglo xx.²⁵

Leer *Palinuro de México* bajo la premática artística de Connolly, constata el diálogo, la ambivalencia y superposición de ideas entre ambos textos, sólo que en el caso de la novela, éstos son artísticamente representados por el talento del escritor mexicano, o lo que él denomina como “el oficio de la vocación”.²⁶ Valga un par de ejemplos del diálogo entre ambos escritores y obras en el que un precepto teórico encarna en la voz de un personaje literario tres décadas después de haber sido escrito; anota Connolly:

Sólo hay dos maneras de ser un buen escritor (y ninguna otra categoría vale la pena): una, como Homero, Shakespeare y Goethe, es aceptar plenamente la vida; la otra (Pascal, Proust,

²⁵ Al respecto de Palinuro como personaje con historial intertextual importante, cabe señalar que autores como Lampreriére, Servio, Marcial, Cervantes, Pope, W.S. Mershwin, Ungaretti, etcétera, también han hecho de él su personaje o han aventurado alguna teoría al respecto de su posible significado.

²⁶ En la novela *Noticias del Imperio* Del Paso afirma que un escritor —talento mediante— puede utilizar o no la historia para crear un mundo de ficción, o que puede hermanar al dato histórico con la invención y la fantasía desbocada para conseguir eficacia poética. Lo mismo podemos afirmar al respecto del intertexto literario, que puede ser utilizado o no en nuevas ficciones, o ser utilizado paralelamente, como en el caso de *Palinuro de México*, en donde el autor cita sus fuentes sin por ello demeritar la invención literaria (cf. Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987, p. 641). Cabe aquí una expresión por demás esclarecedora de Julia Kristeva: “El autor puede servirse de la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que la palabra ya tenía. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que deviene *ambivalente*”. La cita aparece en *Intertextualité Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 9-10.

Leopardi, Baudelaire) es negarse a perder de vista ni un instante su horror. Hay que ser Próspero o Calibán.²⁷

Del Paso, en voz del personaje Palinuro

Y me prometí que ese libro que yo iba a escribir alguna vez sería tan enfermizo, frágil y defectuoso como el cuerpo humano, pero a la vez, si era posible, tan complicado y magnífico, [...] un libro dionisiaco que afirme triunfalmente la vida con toda su oscuridad y su horror.²⁸

De nueva cuenta Connolly:

Con el deseo de progresar viene anejo el temor a no progresar, el sentimiento de culpa. Si no hubiera padres que se empeñasen en que seamos buenos, ni maestros que nos convencieran de que aprendiésemos, ni nadie que quisiera sentirse orgulloso de nosotros ¿no viviríamos felices? La promesa es la carga del niño blanco que el salvaje, en su bienaventuranza premental, no conoce ni de oídas.²⁹

Y el narrador de *Palinuro de México*:

O bien dirán, te decía, que tu vida fue triste, que por dejar siempre tus juguetes en el jardín y tus calcetines en la cocina, sin hacerle caso a mamá [...] Y dirán que por no hacerle caso tampoco a mamá Clementina, por no terminar nada de lo que empezabas: ni tus sueños, ni tus cartas; por dejar siempre un dibujo a la mitad de un manzano o un poema a la tercera parte

²⁷ Connolly, *op. cit.*, p. 45.

²⁸ Citado por Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Diana, México, 1982, pp. 499-500. En adelante la referencia a esta obra se realizará directamente en el cuerpo del texto al concluir la cita.

²⁹ Connolly, *op. cit.*, p. 81.

de un clamor, se cumplió su maldición: “Nunca terminarás nada en tu vida”, y al morir —dirán de ti, Palinuro— dejó dos libros sin acabar de leer, tres camisas a medio usar y varios amores y amistades a medias, y dirán más, dirán que moriste a la mitad de una digestión y de un suspiro, a la mitad de un pensamiento y un latido [...], y lo que es más, que dejaste tu vida sin terminar y no porque hayas muerto a los veinte años o a los treinta y cinco: si hubieras vivido cien más dirán, también hubiera dejado su vida entera sin terminar [...] Y por eso (dirán) fracasó con más ruido del estrictamente necesario. Quiso ser Dédalo (dirán) y se despeñó como Ícaro, en el abismo de su infancia. Y en fin (dirán), fue un pobre diablo enfermizo, un títere con sangre de jarabe que se pasó la vida, *tu vida*, de los homeópatas a los proctólogos, a los fisioterapeutas, a los psiquiatras y que no tuvo nunca —no tuviste— ni dinero ni amor. Pero a cambio de ello tuviste muchas deudas y pocos amigos, jamás fuiste al cine a ver *El Pájaro Azul* o el *Agente 007*, y por lo tanto, jodido y pobre, sin escuderos triunfales que te ofrecieran un puente de plata o una cuenta en el banco, te pasaste la vida, *tu vida*, chupando los alambres del telégrafo (pp. 278-279).³⁰

Paralelamente a la idea del fracaso, compartida por ambos escritores, conviven en la novela, tanto compositiva como anecdóticamente, ideas antagónicas y disímiles pertenecientes al arte, la ciencia, la historia y el mito³¹ junto con una buena

³⁰ Véanse especialmente los capítulos de *Palinuro de México*: “La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo”, “La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy” y “Del sentimiento tragicómico de la vida”, en donde se argumenta largamente tanto la concepción del fracaso como el relativismo de la finalidad de la vida humana.

³¹ Para constatar el diálogo mítico en la obra véanse especialmente los capítulos “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras islas imaginarias”, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, así como el capítulo final. Además el protagonista está construido bajo dos figuras míticas: Palinuro y Eneas.

cantidad de apreciaciones y juicios sobre la vida, es decir: la biografía que inspira la escritura de ambas obras, entronizando con ello el concepto de *verdad bifronte*, propuesto por Connolly:

Para alcanzar la verdad bifronte tenemos que ser capaces de resolver todos nuestros dualismos, que percibir simultáneamente la vida como tragedia y comedia, que ver el lado mental de lo físico y viceversa. Tenemos que aprender a la vez lo subjetivo y lo objetivo —como Flaubert que disfrutaba de lo que Thibaudet ha llamado “la plena lógica artística de la visión binocular”. Hoy en día, la función del artista es traer la imaginación a la ciencia y la ciencia a la imaginación, donde se encuentran en el mito.³²

Del Paso no sólo comulga con esta idea, sino que la expone en su obra como una de sus estructuras generales; sin embargo, lo que Connolly presenta como bifocal, el escritor mexicano lo transforma e hiperboliza en múltiple a través de la imagen de un calidoscopio, símbolo poético de la visión heterotópica que propone la novela.

De este modo, como representación de la realidad y reflejo del mundo, debido a sus inacabables, infinitas posibilidades, *Palinuro de México* es una obra poliédrica y abierta; al mismo tiempo ambivalente y dialógica con todo aquello con que se compare o a través de lo cual se comprenda.

Es precisamente la multitud de posibilidades de ser, hacer o pensar, lo que define de modo general al protagonista de la novela. *Palinuro* es al mismo tiempo que un joven mexicano

³²Connolly, *op. cit.*, pp. 159-160.

estudiante de medicina (ciencia, por cierto, condenada al fracaso por fallar en su objetivo fundamental: preservar la vida),³³ un pintor, escritor, pesimista, otra persona (el primo Walter o el amigo Molkas), amante, hijo, paria, niño, adulto, luchador social, *ad infinitum* cuyas opiniones se renuevan constantemente dada su personalidad múltiple y fragmentaria: inacabada, por inasible e inacabable, por ello la ambivalencia es su signo:³⁴

“Todo es inútil: la vida no me sonrío, sino que se ríe de mí a carcajadas”, se lamentó mi amigo Palinuro y puso un pie en un banco que tenía al lado, como si fuera a subirse en un pedestal. Pero se detuvo y por siempre lo recordaré así: mitad humano y mitad escultura, mitad desconocido y mitad héroe, mitad el Palinuro que se enredó en las abreviaturas de la vida y mitad el Palinuro que triunfó sobre la opinión pública y las inclinaciones crepusculares (p. 34).

No sólo esto, Palinuro está obsesionado con la exasperante dualidad del cuerpo humano: por un lado, su esplendor y

³³ Afirma Del Paso acerca del papel de la medicina en su obra: “I realized my interest in medicine was based on my passion for its romantic aspects. I began to understand that it is nothing but a science of failure. It attempts to save a person’s life and, although it succeeds at times, it is truly powerless in that it cannot explain the enigmas of the human body”, en Stavans, *op. cit.*

³⁴ A tal punto que Del Paso evita toda posible delimitación de su personaje, en la novela llegan a coexistir, en tiempo y espacio, varios Palinuros pertenecientes a diferentes estadios de su vida; el tema del doble —mejor dicho— de las múltiples personas que alguien es al mismo tiempo y a lo largo de su vida tiene especial relevancia en los capítulos “Mi primer encuentro con Palinuro” y “La última de las islas imaginarias: esta casa de enfermos” en donde el personaje se visita a sí mismo en distintos momentos de su existencia. Para ahondar en el tema del doble en la literatura véase Juan Bargalló Carreté (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.

magnificencia; por el otro, su fragilidad y miseria.³⁵ En diversas ocasiones su interpretación del mundo, así como de su propia vida, es obsecuente con la patología, al fallo que a todos los hombres iguala: la enfermedad y, en última instancia, la muerte (indudablemente Palinuro comparte la visión sombría y desesperanzada de artistas como Leopardi, el Bosco o Nerval tal como sugería Connolly). Palinuro convierte el poderoso silogismo del yerro en una religión de lo espurio, finito y decadente a la cual están supeditadas las actividades humanas como el arte, la ciencia, el amor, el conocimiento y la historia, por mencionar algunas que aparecen en la novela. “Palinuro se dio cuenta que existía la posibilidad de que jamás pudiera superar las náuseas atávicas, el horror cósmico que le producían todas esas miserias humanas” (p. 91).³⁶

La idea sobre el fracaso, comunicada a través de Palinuro, es argumentada largamente mediante la gran cantidad de episodios que narra la novela en que resalta el diálogo con las opiniones de Connolly. Sin embargo, a pesar de que la idea del fracaso es el denominador común de ambos Palinuros, no se puede asegurar lo mismo al respecto de las razones, ni de los resultados de esa elección.

Al final de su ensayo, y en un solo argumento de naturaleza psicoanalítica, Connolly hace a un lado la interpretación

³⁵ Sería interesante un estudio acerca del papel del cuerpo en la novela, pues los tópicos más importantes de la obra le abarcan: las tríadas salud-enfermedad-cura, sexo-amor-erotismo, así como lo carnavalesco, lo grotesco, la muerte, el arte, la ciencia, etcétera.

³⁶ Para ilustrar más ampliamente esta idea, véanse los capítulos “La última de las islas imaginarias. Esta casa de enfermos” y sobre todo “Del sentimiento tragicómico de la vida”.

social y mítica del fracaso de Palinuro y propone la idea del arrepentimiento, al que le sigue una especie de ajuste de cuentas que le reintegra a Palinuro parte de lo perdido por su decisión, sólo que en un ámbito completamente diferente al esperado:

Pero, como tantos de los que abandonan la pelea, que huyen porque no quieren triunfar, porque encuentran algo vulgar y aun de infausto en el triunfo, inmediatamente siente el remordimiento de su abdicación, sufre a causa de ella y daría cualquier cosa por haber permanecido en su puesto. Se sobreestima el logro, y el éxito es indeseable, pero aún es peor la amargura del fracaso. En realidad, Palinuro, aunque desdeña la vacuidad del éxito, el aplauso de la muchedumbre y las recompensas de la fama, llega en su largo destierro a odiarse a sí mismo por despreciarlos y acaba brincando de alegría como un niño ante la perspectiva de verse perpetuado como un modesto cabo.³⁷

Palinuro, tras haber elegido naufragar para negar el éxito de Eneas (y por extensión el suyo), parece no contentarse con el hecho de que por culpa de unas gentes bárbaras sea condenado a pasar cien años en penitencia por haber quedado insepulto, ni que Eneas prosiga su derrotero a pesar y a expensas suyas; por eso, una vez que le ha sido erigido un cenotafio, se conforma con el bautismo del cabo en el que murió: “El cabo Palinuro”, reconquistando así su posesión más preciada: el mar, del que estará siempre vigilante desde la altura del anfractuoso cabo.

³⁷Connolly, *op. cit.*, p. 194.

Entonces, ¿podríamos asegurar que la decisión de Palinuro de inmolarse para negar el éxito de Eneas es consecuencia de un acto volitivo y racional? ¿O es acaso el resultado de un simple apremio de soledad, de oscuridad y aislamiento como también lo sugiere Connolly? ¿Razón o *pathos*? ¿Oposición calculada o nostalgia del fango?

En el prólogo a la segunda edición de su ensayo, Connolly afirma que si la lectura de su texto “deja una impresión lúgubre y sombría, no ha logrado su objetivo”,³⁸ pues la idea fundamental de su obra es el reconocimiento de una tribulación o pena individual para que, una vez pasada por el filtro del pensamiento, sane y sea olvidada. Esto nos hace pensar que el acto de Palinuro, además de ser una acción calculada que pretendía mostrarle a Eneas su inconformidad, se deriva también de un síntoma, de una patología y un deseo inexplicable tanto de olvido como de negación, pues podría ser consecuencia de las circunstancias a las que se enfrentaba o un ataque de misantropía o de llana náusea existencial. Nada más humano que ser campo de batalla de ambas pulsiones. Abramos aquí un paréntesis para analizar al Palinuro delpasiano y observar a la luz del diálogo a ambos personajes y las posturas literarias que representan.

La novela narra que un buen día, mientras el Palinuro mexicano estudiante de medicina se encontraba “comiendo algodón de azúcar” en el Zócalo de la Ciudad de los Palacios, es sorprendido por una manifestación multitudinaria de estudiantes que protestan contra el gobierno. La fecha: agosto de 1968.

³⁸Connolly, “Introducción. Un ciclo de palabras de Palinuro”, en *Obra selecta*, Lumen, Random House Mondadori, Barcelona, 1981, p. 397.

Palinuro decide unirse a la manifestación, y a medio camino entre curiosidad, conocimiento y enarbolamiento de la causa, se convierte en adalid de las protestas, se une a los cánticos y rechiflas mientras demanda con la juventud mexicana un ideal. Esto ocurre hasta que las puertas del palacio de gobierno se abren y, con unos muy reales toletazos y tanques que avasallan, los estudiantes son finalmente dispersados, detenidos o asesinados. Palinuro, por supuesto, no se arredra: “¡Me hubieras visto, yo en medio de la Plaza como en medio de la República desnuda, transformándome en un gran torador, hermano, mis veinte años contra cinco toneladas de acero hirviente!” (p. 607).

Sin embargo, el cuerpo y los ideales de Palinuro son finalmente conculcados; herido de muerte por uno de los tanques y por la golpiza que le propinan los militares escapa del lugar arrastrándose. Ya moribundo llega al edificio donde se encuentra su casa, ahí comienza la ascensión de las escaleras que da título al penúltimo capítulo de la novela,³⁹ que en términos de la anécdota como intertexto histórico y mítico es quizás el más importante de la novela.

Durante su ascensión y agonía Palinuro relata los pormenores a sus amigos; en este episodio, que es una obra de teatro dentro de la novela, aparecen personajes estereotípicos de la sociedad mexicana así como de la *Commedia dell'arte* que parodian los sucesos de la represión estudiantil de 1968.⁴⁰

³⁹“Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. El capítulo es una obra de teatro escrita tan brillantemente que ha sido representada y publicada independientemente de la novela, sin que por ello se afecte su integridad y composición. Véase Fernando del Paso, *Palinuro en la escalera*, Diana, México, 1992.

⁴⁰Con agudeza Del Paso ha señalado que “la historia no se repite, pero a veces se parodia a sí misma” tal y como ocurre en este capítulo. Fernando del Paso,

Las palabras de Palinuro pasan de lo meramente anecdótico al discurso concienzudo para finalizar en una arenga del ideario de los estudiantes. A lo largo de sus parlamentos se adivinan ideas relacionadas con las expuestas en *La tumba sin sosiego*, como el fracaso de las declaraciones de principios frente al simple ejercicio del poder (Palinuro renunciando a Eneas y a su ideal-realidad de imperio o Connolly renunciando al progreso de las sociedades y al éxito de una potencia bélica e ideológica como la Alemania nazi): “¡Nos cubrimos de gloria, hermano! ¡Y ellos se cubrieron de mierda para siempre! Perdimos, pero perdimos como los buenos, sin miedo; como los buenos” (p. 619). También aparece el tema de los restos insepultos que agobian al Palinuro de Connolly y que claman por su descanso, por sosiego:

¡Ay, pero hubieras visto lo que siguió, hermano! ¡Ay, no en balde, desde mañana, las madres habrán de lagrimear cuanto montón de tierra confundan con una tumba desconocida, o los rincones de la Plaza donde piensan que se reventaron las válvulas de sus hijos y se desparramó su vida! (p. 617).⁴¹

Los restos agobian ahora a las madres mexicanas al arrosstrar miles de tumbas inquietas que clamarán hasta que les sea

“Un siglo y dos imperios”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, comp. e introd. Elizabeth Corral Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 1017-1028.

⁴¹Las reminiscencias del texto de Connolly aparecen incluso a través de meros términos como el de “playa”, utilizado con insistencia en *Palinuro*, de este modo se lleva a cabo un parangón entre los salvajes que asesinan a Palinuro en las costas de Velia, y los militares que arriban a las playas (afortunada metáfora de la plancha del Zócalo en donde vivían y proclamaban su ideal) donde se encuentran los estudiantes para asesinarlos salvajemente también.

cumplido el deseo por el cual decidieron suprimirse, al lanzarse a una lucha idealizada pero desigual que era en cualquier caso imposible ganar aunque susceptible de ser repetida.

Ante estas conjeturas nos preguntamos, como en el caso del Palinuro de Connolly, ¿es la muerte de Palinuro, ocurrida durante los enfrentamientos en el *Zócalo-omphalus* de la República, un mensaje de negación y oposición al poder, como entidad que representa al pueblo mexicano?⁴² ¿O será acaso —como Connolly sugiere en su obra— que la inmola-ción de Palinuro, también responde a una voluntad de abandono desprendido de su inadaptabilidad, más que a un acto consecuente de ideología?

En ambos casos ninguna respuesta podría ser completamente satisfactoria. Si analizamos la propuesta de Connolly nos parecería que la decisión de Palinuro para lanzarse por la borda es perfectamente justificable desde tres perspectivas. En primer lugar por desaprobación de los métodos y la soberbia de Eneas en la empresa de construir una nueva patria para los troyanos. En segundo término: como negación para seguir siendo parte de lo que el piloto juzga ofensivo o errado —que podría ser interpretado como un profundo examen de conciencia— y por último que Palinuro se sabe inadaptado con respecto de los hombres, ocasionándole esto una tribulación que podría considerarse una patología: impotencia, ira o angustia

⁴²Al igual que en el caso del Palinuro de Connolly, que negaba y se oponía al poder ejercido por Eneas en nombre de los troyanos y cuyos fallos de carácter se equiparan a los del presidente Díaz Ordaz, cuyas fallas de carácter también resultaban oprobiosas para los estudiantes.

respecto de su condición y de las circunstancias a las que se encuentra irremediamente ligado.

Por otro lado, los actos y la muerte del Palinuro delpasiano también pueden interpretarse de tres distintas maneras: primero, que su muerte en el Zócalo durante el conflicto estudiantil responde a una repentina toma de conciencia, la cual demostraría que la carencia de personalidad definida o de una postura frente a los sucesos del mundo no presupone falta de empatía para enarbolar causas colectivas, conciencia histórica⁴³ o conciencia crítica frente a las circunstancias. En segundo lugar, que su muerte no debe ser entendida como incidental, sino como una inmólación, a través de la cual Palinuro, tras haber intentado una y otra vez resolver su vida de manera individual sin éxito, ante las infinitas posibilidades de ser o no ser, reconoce en la colectividad —como nicho de la cultura, ideales, mitos, convivencia humana, etcétera— la balsa de salvamento que le impide ahogarse en un piélago del anonimato, la imposibilidad de autodefinición o el relativismo.⁴⁴ Esta última interpretación tiene una lectura alterna, en la cual Palinuro desdeña el logro colectivo y opta por un fracaso individual, y finalmente, la tercera interpretación sugiere que existe la

⁴³ Esta idea de la conciencia histórica está perfectamente justificada en la obra de Fernando del Paso, quien constantemente asegura que el escritor debe tomar por asalto la historia de los pueblos para no dejar la inmensa tarea de interpretarla a los historiadores cuyos alcances no siempre son suficientes o acertados. Véase Fernando del Paso, “La novela que no olvide”, en *Obras III, op. cit.*, pp. 956-961.

⁴⁴ En el capítulo que ahora analizamos, Palinuro modifica progresivamente su discurso hasta el punto en que la lucha colectiva, la revolución y el ideal —simbolizados por las manos y la estrella de la boina del “Che” Guevara, que funcionará como guía— se convierten en símbolos. La lucha idealizada es el argumento final que enuncia el personaje, tras lo cual muere. Con su muerte *Palinuro* se convierte en leyenda, en el mito que servirá a nuevas generaciones como inspiración y guía.

posibilidad de que Palinuro, debido a un sentimiento de inadapabilidad y extrañeza, por otra parte común a todos los seres humanos, no encuentre suficiente la razón ni la pasión para entender y justificar el mundo, que no logre unificar de ningún modo la multitud de ambivalencias en las que se sustenta la vida biológica y social, así como la imposibilidad inherente a los hombres de desentrañar las complejas relaciones y el carácter fragmentario e incompleto de cuanto existe, por lo que decide suprimirse sin pretensiones de fama, ni de sublimación de su carácter en una figura mítica.

Complementemos este último argumento. Es posible que una vez que Palinuro ha enfrentado la realidad de la sangre y de la imposición del poder del Estado, aunado a un sentimiento de impotencia y desazón, elija no seguir siendo parte de un mundo que le niega como individuo, un mundo al que no comprende en lo absoluto y, que sobre todo, le hiere. Palinuro bien podría desear suprimirse como una fuga, una escapatoria.

El proceder de ambos Palinuros es susceptible de ser interpretado desde todas estas posibilidades pues tanto el ensayo como la novela ofrecen argumentos suficientes para justificarlas. La idea perseguida, al menos por Del Paso, es la de ofrecer al lector una estructura mental bifronte: dialógica, basada en la multiplicidad de posibilidades de entender la trama y el desenlace de la obra. Por eso *Palinuro de México* es una obra que en su afán de pluralidad permanece abierta, siempre sugere, indefinible y extraordinaria, porque más que otorgar al lector la libertad necesaria para conjeturar y decidir su propia interpretación, entroniza la indefinición como una de sus cua-

lidades, o más que indefinición una coexistencia de desenlaces a una obra plurisignificante.

Lo que resulta un hecho es que ambos Palinuros han sido concebidos desde la misma idea: el fracaso. Ya sea individual o colectivo, ya de naciones o de política, ya de la manera en que concebimos la pluralidad y la negamos a cada paso. El mensaje del personaje Palinuro incluye la idea de fracaso como una de sus leyes generales, sobre todo al respecto de la individualidad humana, esa que se desvanece ante nociones como el progreso, la historia y la colectividad.

A pesar de la visión pesimista del hombre moderno compartida tanto por Connolly como por Del Paso, ambos escritores sostienen que la pretensión de sus obras no es la de desalentar sino afirmar triunfalmente la vida con su oscuridad y horror, como propone Del Paso o bien reconocer una tribulación personal y tamizarla por el filtro de la inteligencia, para aminorar su agujón, como aconseja Connolly.

Más que ofrecernos un arte o un pensamiento dialógicos, *Palinuro de México* nos propone una visión diferente, una forma de mirar los asuntos del mundo y del arte en la que son necesarios, como parte de una pluralidad de distintos puntos de vista. Por ello la novela escapa a etiquetas o juicios artísticos absolutos. No es una novela cómica, ni filosófica, ni científica, ni oscura y caótica como se le ha querido ver, es todas al mismo tiempo y aún más porque al obligar la convivencia entre sus elementos aumenta sus posibilidades expresivas, sus mensajes.

“¿PERO QUÉ ES LA VIDA SIN POESÍA?”

LA IMAGINACIÓN DESBORDANTE
EN *NOTICIAS DEL IMPERIO*
DE FERNANDO DEL PASO

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

*En América hace falta el éxito,
todo lo demás es pura poesía...
¿pero qué es la vida sin poesía?,
dije de pronto en voz alta.
¿Qué es, Blasio?*

FERNANDO DEL PASO, *Noticias del Imperio*

Si bien el discurso histórico y el discurso literario tienen derroteros opuestos —por un lado el testimonio objetivo y fidedigno del pasado, y por el otro la constitución de un mundo ficcional y autónomo—, comparten el mismo impulso creador: la imaginación. Tanto el historiador cuanto el literato componen personajes, espacios y situaciones que, fundamentados en el documento fidedigno o en el artificio artístico, presentan diversas perspectivas sobre el hombre y su realidad, en resumen, múltiples visiones de mundo. Precisamente *Noticias del Imperio* (1987),¹ reconocida novela de Fernando del Paso,²

¹En adelante todas las referencias a la novela son de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Punto de lectura, México, 2010. Las páginas citadas se señalarán entre paréntesis.

²“La publicación de *Noticias del Imperio* (1987) fue seguida del elogio generalizado de la crítica. La academia francesa le otorgó el Premio Médicis a la mejor novela extranjera editada en Francia (1985-1986) y, en México, entre rumores de una

entremezcla el relato del Segundo Imperio Mexicano (1864-1867) con la creación lírica y obsesiva que María Carlota Amelia, Princesa de Bélgica y esposa de Fernando Maximiliano, Emperador de México, compone de su realidad, onírica e insólita. Historia y poesía se funden por completo en la obra delpasiana, al crear una novela histórica contemporánea donde lo historiográfico no rivaliza, por el contrario se alimenta y confunde, con el lenguaje lírico que forma el universo ficcional.³

posible mención al Nobel, se le consideró la mejor novela de la década. Si la percepción anterior de su obra era la de que el lenguaje constituía el polo dominante de su narrativa, esta novela dejó en claro que dicho interés se había hallado siempre conjugado por otros dos intereses omnipresentes en su obra: la historia y la política”, Ignacio Corona, “Fernando del Paso. El último modernista”, *Metapolítica*, núm. 42, 2005, p. 72. Sobre la inmediata y afortunada recepción de *Noticias del Imperio*, Óscar Mata agrega que “la novela fue todo un éxito de ventas —más de cuatro ediciones en seis meses, doce en menos de dos años, lapso de tiempo en el cual vendió más ejemplares de *Noticias del Imperio* que los que había vendido de sus libros anteriores en dos décadas— y la crítica, salvo contadas excepciones, la calificó como obra maestra”, *Un océano de narraciones. Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991, p. 73.

³“*Noticias del Imperio* es una encarnación de la metaficción historiográfica porque engendra el concepto paradójico de que el mundo ficticio es tan válido como el histórico. Mediante una gama de recursos y tipos de obras escritas y orales —diálogos, documentos, artículos periodísticos, cartas, canciones, referencias bibliográficas, discursos, conversaciones, versos, en suma, todas las fuentes históricas disponibles— se desarrolla la época del Segundo Imperio mexicano, de 1864 a 1867, desde la perspectiva de Carlota en el presente novelístico que es 1927, el año de su muerte. Siempre volviendo a este punto de referencia, la anciana loca domina la escena con largos y complejos monólogos desde el Castillo de Bouchout en Bélgica donde pasó sus últimos 60 años. Alternándose con estos capítulos, se elaboran los antecedentes, los hechos y los resultados de la trágica aventura que llevó a los protagonistas de Italia a México y a Carlota de vuelta a su país de origen. La base histórica e historiográfica, por ende, constituye un ‘estudio’ de las múltiples variaciones posibles sobre un mismo tema”, Stella T. Clark y Alfonso González, “*Noticias del Imperio*: La verdad ‘histórica’ y la novela finisecular en México”, *Hispania*, 77 (1994), p. 732.

Este capítulo apunta al análisis del componente poético en la novela, particularmente, a los monólogos de Carlota que representan la relación amorosa de los emperadores de México. En los doce capítulos titulados “Castillo de Bouchout, 1927”, la Princesa de Bélgica crea una realidad íntima, desconocida y trastornada, que no responde a las limitantes del discurso histórico, objetivo y racional, ya que se ubica en esa “otra parte” de nuestra conciencia dominada por las fuerzas del deseo, el sufrimiento y la locura, como experiencias límites que procuran una visión más profunda y prodigiosa del mundo, es decir, una comprensión más poética de la existencia.

Para la crítica uno de los mayores aciertos de Fernando del Paso es la renovación de la novela histórica en *Noticias del Imperio*, por tanto, sin descuidar los derroteros de este capítulo, se tratarán brevemente las principales características y transformaciones de dicho género en la obra delpasiana. Georg Lukács afirma que en la novela histórica tradicional lo que importa “no es la ulterior narración de los grandes acontecimientos históricos, sino el despertar poético de los seres humanos que intervinieron en ellos [...] es *probar* con medios *poéticos* la existencia, el mero ser de las circunstancias y figuras históricas”,⁴ de allí que se presente una compleja y transgresora relación entre el relato histórico —con su pretensión de verdad— y el relato ficcional —identificado con lo imaginario—.⁵ En la novela histórica convergen la realidad y la fantasía, lo

⁴Georg Lukács, *La novela histórica*, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1976, pp. 42 y 43.

⁵Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires, 1995, p. 11.

verdadero y lo verosímil, pues los préstamos del discurso historiográfico componen, mediante las transformaciones del artificio literario, universos ficcionales autónomos. En este sentido, Celia Fernández señala que:

la novela histórica, como novela que es, no está obligada a seguir con exactitud los datos históricos ni a respetar las versiones oficiales que se hayan dado de personajes o acontecimientos. El género requiere una base histórica documental, pero admite diferentes grados de compromiso con ella, desde las novelas que ostentan sus fuentes de información y se ajustan con rigor a los datos históricos subordinando a ellos los demás componentes del mundo ficcional (lo que se ha llamado historia “novelada”), hasta las que alteran conscientemente su base histórica rompiendo las expectativas del lector en función de proyectos semánticos y designios estéticos diversos.⁶

En uno de sus monólogos, Carlota comenta con angustia y sufrimiento a Maximiliano, su interlocutor fallecido e imaginario, que “mucho más que las mentiras tuyas y mías y de los otros, más que las mentiras de todos los días, Maximiliano, lo que me mata de angustia es la gran mentira de la vida, mentira del mundo, la que nunca nos cuentan, la que nadie nos dice porque nos engaña a todos” (p. 559). En la novela se cuestiona la “veracidad” del discurso histórico que no puede conjuntar de manera organizada y racional, como es su pretensión, todas las situaciones que nutren la realidad, pues cada persona tiene una visión de mundo particular, que no responde a las limitantes de la “Historia oficial” y que se establece en la periferia

⁶ Celia Fernández, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Universidad de Navarra, Navarra, 2003, pp. 185 y 186.

de cualquier tentativa de estandarización institucional de la memoria.⁷ La mentira que denuncia Carlota se refiere tanto a la poca confiabilidad de los archivos oficiales, cuanto a la imposibilidad de representar —ya sea en la historia o en la literatura— todos los acontecimientos, personajes, sentimientos e ideologías de una época determinada, pues como lo menciona Fernando del Paso “ahí está precisamente la libertad del novelista: puede escoger entre varias posibilidades que nos ofrece la historia sobre algunos sucesos, que posiblemente nunca habrán de aclararse”.⁸

Es paradójico que la historia enloquecida sea quien pretenda rescatar de la falsedad y el olvido al relato del pasado, pues sólo la sinceridad irracional de Carlota compone una historia, si no más verdadera, por lo menos más humana e íntima del Segundo Imperio mexicano. Dice la Princesa de Bélgica: “sólo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas. Pero a mí se me está acabando la vida” (p. 36). La locura se apodera del relato histórico y juega con la “verdad”: niega y transforma las versiones oficiales, merodea entre la memoria documentada para mezclarla con datos imaginarios, cuestiona los hechos comprobados para encumbrar los sueños desboca-

⁷En este sentido, Irene Rojas Rodríguez asegura que “esta nueva narrativa histórica apunta a un nuevo sujeto histórico, a diversas relaciones y comprensiones. Este asalto a la historia oficial descubre la falsedad de la consciencia única y autoritaria, ya que el rechazo a lo concluyente contiene la duda de los saberes históricos”, “El cronotopo del encuentro de la Saturnalia romana en el episodio ‘Camarón, camarón...’ de la novela ‘Noticias del Imperio’, en *Kañina. Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, núm. 29, 2005, p. 38.

⁸Fernando del Paso, “Las posibilidades de la novela”, *Metapolítica*, núm. 21, 2002, pp. 41 y 42.

dos, en resumen, desmiente el pasado y lo mezcla con un presente eterno, cambiante e inventado.⁹ A propósito de las innovaciones y transformaciones que de la novela histórica tradicional se desarrollan en *Noticias del Imperio*, María Cristina Pons destaca que:

La presencia de diferentes voces narrativas y tipos de discursos, la ausencia de un narrador omnisciente y neutral a cargo de la totalidad del recuento histórico, y la singularidad de los monólogos de una figura histórica como Carlota caracterizada por la imaginación, el delirio, lo fantástico y lo onírico, nos da la pauta de que no estamos frente a una novela histórica tradicional. La anticonvencionalidad de la novela de Del Paso también se hace evidente en la presencia de instancias discursivas paródicas, humorísticas, burlescas e irónicas.¹⁰

En la novela, Del Paso crea múltiples versiones de la intervención francesa, que en algunos momentos siguen la historia documentada —representando literariamente los sucesos registrados en los anales oficiales—, y en otros se alejan de ella —refugiándose en la imaginación delirante y soñadora de Carlota—. Los monólogos desbordados de locura y deseo de la Princesa de Bélgica, así como la narración de lo que “podría haber sido” y no de lo sucedido (que se aleja del hecho documentado al crear un mundo más digno y heroico para

⁹ Declara Carlota: “México es el México que yo invento. Yo le di su frescura a las aguas del lago Chapala. Yo inventé la plata de Sonora. Yo le di su transparencia a los cielos azules del Valle de Anáhuac. Y si te dicen, Maximiliano, si te dicen que México ya no es el mismo, diles que no es cierto, porque yo soy la misma de siempre, y México y yo somos la misma cosa” (p. 1033).

¹⁰ María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*, Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 111.

personajes como Maximiliano), son algunos de los elementos que diferencian a *Noticias del Imperio* de la novela histórica tradicional.

La ausencia de hombres que conduzcan y vitalicen el pasado al simbolizar los deseos y problemáticas de su prójimo —el “héroe medio” en palabras de Lukács—, y la importancia narrativa de seres fracasados y trastornados, que se hunden en sus cavilaciones sin interés alguno del mundo exterior —como sucede con Maximiliano y Carlota—, evidencian los vínculos oscilantes entre la ficción y la historia, que no responden a los principios de la novela histórica tradicional y, por el contrario, proponen una lectura profusa de poesía y demencia, donde la historia no se opone sino que fraterniza con la ficción: los dos son mundos imaginarios, verosímiles e inexplorados. No se equivoca Gaston Bachelard al decir que “la literatura es un mundo válido. Sus imágenes son primeras. Son las imágenes del sueño parlante, del sueño que vive en el ardor de la inmovilidad nocturna, entre el silencio y el murmullo. Una vida imaginaria —la vida verdadera— se anima en torno a una imagen literaria pura”.¹¹

INVENCION POÉTICA DE LA MEMORIA:

CARLOTA, LA LOCA DE LA CASA

Toda realidad es imaginada. El mundo surge como representación de las certezas, dudas e ilusiones del hombre que lo con-

¹¹Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 311.

templa. El poeta y el científico inventan la realidad, la enuncian y la explican llena de objetos, experiencias y pensamientos que componen su personal visión de mundo, con la que transitar en el orbe como por un territorio apreciado y conocido. El hombre 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”.¹²

La poesía amplifica las facultades de la imaginación, pues no se limita a la simple recreación de la realidad al componer un universo que transgrede las leyes naturales y los procedimientos del raciocinio, es decir “despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa”.¹³ 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 del pasado, 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 ima-

¹²Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, trad. Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 100.

¹³Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en Samuel Ramos (trad.), *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 106.

ginativa de los espacios y relatos personales. Al respecto, Carmen Bobes señala que:

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.¹⁴

En *Noticias del Imperio* la poesía y la historia no se oponen, por el contrario, se complementan. En los monólogos de Carlota la memoria privativa y delirante desplaza la historia oficial de la intervención francesa, pues la recuperación del pasado no tiene pretensiones historiográficas sino vivenciales.¹⁵ Los relatos de la Princesa de Bélgica, la “loca de la casa”,¹⁶ mezclan todos los

¹⁴ Carmen Bobes, *La metáfora*, Gredos, Madrid, 2004, p. 37.

¹⁵ Sobre la necesidad de crear una historia vital, que sirva al hombre para enriquecer su existencia, y no se limite a la escritura anquilosada de historias monumentales, que son contrarias a los deseos e impulsos del ser, Friedrich Nietzsche afirma que “el conocimiento del pasado, en todos los tiempos, no es de desear sino cuando está al servicio del futuro y del presente, y no cuando debilita el presente, cuando desarraiga los gérmenes vivos del porvenir. Todo esto es sencillo, sencillo como la verdad, y aquel que está persuadido de ello no necesita que se le haga la demostración histórica”, *De la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, trad. Gabriel Moner, Bajel, Buenos Aires, 1945, p. 31.

¹⁶ “Ah, si pudiera 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, experiencias, realidades y fantasías,¹⁷ ya que 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 con una función reveladora de verdades escondidas en los hechos del pasado”.¹⁸ Por consiguiente, en las palabras de Carlota convergen la referencia histórica y el porvenir fantaseado, ya que 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

tiempos improbables o imposibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que se 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 abraza y se le escapa, pobre imaginación, pobre Carlota, todos los minutos de todos los días” (p. 1011).

¹⁷“Carlota aspira a crear un nuevo texto, una nueva escritura basada en una actitud diferente ante lo escrito. El desafío de escribir una nueva historia requiere una nueva serie de principios de representación, que en los monólogos imperiales se manifiestan como la simultaneidad del presente y el pasado, la aparición de múltiples relaciones de causa-efecto, y el cuestionamiento absoluto de la representatividad”, Francisco Solares-Lavarre, “De la ciencia y el relato. Rasgos de la posmodernidad en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso”, *Revista Iberoamericana*, 65 (1999), p. 27.

¹⁸Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, tesis de doctorado, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1992, p. 203.

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 Lombardovéneto, 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 (pp. 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”.¹⁹

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.²⁰ 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.²¹ En una de

¹⁹ Juan José Barrientos, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2006, pp. 233 y 234.

²⁰ A propósito de la compleja relación entre recreación histórica y ficción poética en los monólogos de la Princesa de Bélgica, el crítico Claude Fell observa que “à travers le discours de Charlotte, Fernando del Paso ne tente pas de recréer l’histoire, il substitue une fiction poétisée au discours déceptif de l’histoire. Le personnage apparaît déchiré entre deux tentations, deux options : d’un côté, instaurer un contre-discours face à la vérité établie, réfuter historiens et témoins éventuels [...] de l’autre, refuser d’abandonner son droit au rêve, à l’imaginaire”, “Charlotte, ‘Baronne du néant, princesse de l’écume, reine de l’oubli””, en Jacqueline Covo (ed.), *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1991, p. 89.

²¹ “Carlota enfatiza el poder de las palabras para construir no sólo una historia sino un mundo diferente. La creación de un universo verbal, y la misión autoimpuesta

sus imaginarias conversaciones con Maximiliano, Carlota menciona que al mundo lo tiene:

en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y lo 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 éstos, 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 (pp. 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 el único 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” (p. 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

de escribir una historia que compense la ausencia de textos fieles a la verdad”, Solares-Lavarte, *op. cit.*, p. 28.

soledad, debe construir una historia que le pertenezca y signifique su existencia ante la muerte y la desolación. Así pues, la construcción poética de la memoria²² 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 pues permiten 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”.²³ 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.²⁴ Para presentar a Maximiliano

²²El crítico Benjamín Valdivia reconoce a la poesía como uno de los medios que permite al hombre profundizar en su pasado y rescatar del olvido lo más querido y entrañable: “Cuando la poesía mira hacia atrás, evoca las aristas de un mundo el cual nos conmovió siempre o bien hasta ese momento nos viene a conmover aunque siempre hubiese residido en la oscuridad de nosotros mismos. Es un dardo que el poema nos lanza, envenenado de nosotros mismos. O bien es el poema una cerbatana para que nosotros lancemos un dardo a lo pretérito y busquemos el sopesar de la resistencia, la fortaleza de nuestro pasado, la solidez de aquello fugado de las manos”, *Indagación de lo poético*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, p. 32.

²³Elizabeth Corral Peña, “*Noticias del Imperio*” y *los nuevos caminos de la novela histórica*, Universidad de Veracruz, Xalapa, 1997, p. 217.

²⁴En relación con la preminencia del lenguaje poético sobre el discurso histórico en construcción de la memoria de Carlota, la crítica Nathalie Sagnes afirma que “la poésie du roman enrichit á tous les niveaux ce discours historique car le fou sait retrou-

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 cempazúchil 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 (p. 557).

ver la beauté des mots, la force des images et la vérité profonde des choses. C'est sur le discours de la progression chronologique de l'histoire pour signifier qu'un moment de l'histoire ne peut pas être compris véritablement qu'en rapport avec d'autres moments passés ou à venir. De plus, le discours de Charlotte explore des voies différentes de l'écriture en se déroulant sans structure autres que quelques signes de reconnaissance distillés au fil des pages au milieu d'une érudition fantastique. *Noticias del Imperio* donne raison à Aristote pour qui le discours poétique est plus expressive que le discours historique car il rend compte non seulement de ce qui a existé mais aussi de ce qui aurait dû ou pu exister", "*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso: de la historia a la novela", en Daniel Meyran (ed.), *Maximilien et le Mexique 1864-1867. Histoire et Littérature ('De l'Empire aux Nouvelles de l'Empire')*, Presse de l'Université de Perpignan, Saint-Estève, 1992, p. 139.

En resumen, los monólogos de Carlota elevan la palabra poética sobre el discurso histórico que desmienten y transforman, 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.²⁵ 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.

CARLOTA Y MAXIMILIANO:

LA PASIÓN INAGOTABLE DE LA AMANTE

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”;²⁶ es decir, que 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, emer-

²⁵ Al respecto, Claude Fell dice que “dans le délire de Charlotte, dans ce chant d’amour charnel et de désir frustré, placé sous le signe du paroxystique et de accumulatif (elle dévore *tout* ce qui se trouve autour d’elle, elle lave *tout* ce qui lui tombe sous la main, sa phobie du poison lui ramène en mémoire *tous* les empoisonnements célèbres de l’histoire, etc.), les temps verbaux se mêlent et se chevauchent pour aboutir á une sorte de présent éternel où, par la magie du verbe, le personnage accède á l’universalité et á l’intemporalité du mythe”, *op. cit.*, p. 90.

²⁶ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 8.

gentes y ensambladas²⁷ 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,²⁸ 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, y los últimos 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.²⁹

²⁷Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, trads. Faustino Oncina y José Francisco Zúñiga García, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 76.

²⁸Octavio Paz, “El arco y la lira”, en *Obras completas*, t. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 126.

²⁹Elizabeth Corral Peña destaca que en *Noticias del Imperio*, “por lo común, la felicidad más extrema precede o acompaña a la mayor desventura; los episodios de iluminación, de portento, aun de beatitud, se encuentran rodeados por otros en los que el personaje se siente en medio de la experiencia más espantosa. Carlota, por ejemplo, puede cantar su amor por Maximiliano y la alegría inmensa que este sentimiento le proporciona, causa de la soledad y del vacío que embargan su existencia”, *op. cit.*, p. 193.

Maximiliano y Carlota sufren la escisión del Yo romántico que se lanza en la búsqueda desenfadada 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.³⁰ 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 (p. 477).

³⁰ Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 44.

La muerte del amante no elimina el frenesí pasional de la amada, pues Carlota reemplaza 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”.³¹ 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; ya decía el escritor Gaston Bachelard que “la atracción de lo irreal, ¿dónde puede uno obedecerla mejor que en la sensualidad hablada, la sensualidad loada, la sensualidad literaria?”.³² 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

³¹ Bachelard, *El aire y los sueños...*, *op. cit.*, p. 308.

³² Bachelard, *La tierra y las ensañaciones...*, *op. cit.*, p. 99.

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 verdes, 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 (pp. 111 y 112).

Si bien en *Noticias del Imperio* el amor se presenta como ausencia y pérdida,³³ 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

³³Mata, *op. cit.*, p. 89.

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”.³⁴

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 consciencia de la muerte de su esposo y 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 (p. 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

³⁴ Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 281.

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 “relumbra entonces como una mirada; no entrega un sentido teórico ni éste la mediatiza; es chispazo inconexo y por ello posee la luz de lo que es vivo”.³⁵ 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 códices, 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 (p. 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

³⁵ Manuel Ballester, *Sondas de hermenéutica y de poética*, Hiperión, Madrid, 1981, pp. 20 y 21.

Elegías de Duino—, e instala al hombre 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.

CONCLUSIONES

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”.³⁶ Por medio de la palabra, la poesía vincula lo humano con lo sagrado, lo tangible con lo etéreo, brindando al lenguaje nuevos derroteros con los que enuncia 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 del lenguaje para comunicar una visión de 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 acon-

³⁶ Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía”, en *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 91.

tecer, 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 éstos, 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.³⁷

En *Noticias del Imperio*, particularmente en los capítulos del “Castillo de Bouchout” —que forman la mitad de la novela— la poesía rebasa la historia oficial al crear un universo posible que responde al artificio literario, 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”.³⁸ La Princesa de Bélgica está enferma de imaginación y poesía; 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 consciencia imaginativa inventa un mundo íntimo y genuino en el que reposa su espíritu fatigado y lastimado por la muerte

³⁷Fernando del Paso, *Yo soy un hombre de letras*, El Colegio Nacional, México, 1996, p. 21.

³⁸Corral, *op. cit.*, p. 214.

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 arco iris 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 (p. 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.³⁹ La locura no destruye a la Emperatriz de México, por el contrario 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 aúna con la poesía que “presupone la disolución de todo lo ‘positivo’, de todo lo que es válido convencionalmente [...] La palabra poética

³⁹Sobre este particular, Pierre Reverdy cree que “el fin del arte, la función del arte no consiste en hundir aún más al hombre en su miseria, su aflicción o su tristeza, sino en liberarlo de ellas, en darle una llave de salida levantándolo del plano real, pesadamente cotidiano, hasta el libre plano estético donde el artista se iza a sí mismo para vivir y respirar”, *Escritos para una poética*, Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 63.

instaura el sentido”.⁴⁰ 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 arco iris 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 (pp. 761 y 762).

En la novela, *Del Paso* transmuta la naturaleza en poesía y, junto a 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

⁴⁰Gadamer, *op. cit.*, pp. 42 y 43.

fin de explicar su presente y no de petrificar su historia,⁴¹ 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?” (p. 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 las 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.

⁴¹ En su texto *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, Friedrich Nietzsche afirma que “la palabra del pasado es siempre de oráculo. No podréis entenderla si no sois los constructores del porvenir y los intérpretes del presente”, *op. cit.*, p. 53.

LA SOCIEDAD Y EL HOMBRE:
EL PROBLEMA DE LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD EN *LINDA 67*.
HISTORIA DE UN CRIMEN

NATALI GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

*Linda 67. Historia de un crimen*¹ (1995) es la cuarta novela de Fernando del Paso, publicada siete años después de *Noticias del Imperio*. De inicio, esta obra ocupa un sitio especial en la versátil producción literaria del pasiano por distintas razones, entre ellas, el interés de un escritor ya encumbrado nacional e internacionalmente debido a la producción de suntuosas “novelas totales”,² por un género visto frecuentemente como menor, esto es, el policiaco.³

El objetivo de este capítulo es explorar la discusión que establece Del Paso en su texto respecto a la imposibilidad de la construcción de la identidad de los personajes (sobre todo

¹Fernando del Paso, *Linda 67. Historia de un crimen*, Plaza & Janés, México, 1995. El presente capítulo se basa en esta edición y las citas que se hagan del texto con su correspondiente número de páginas se refieren a la misma.

²Cfr. Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.

³Desde su publicación, *Linda 67. Historia de un crimen* fue ubicada por la crítica literaria como obra policiaca; posteriormente se discutió si pertenecía al *thriller*, novela negra, criminal e incluso neopolicial. Al igual que en sus “novelas totales”, en *Linda 67* Del Paso expone características de cada uno de los géneros mencionados, los cuales modifica y transgrede, es decir, es todos y a la vez ninguno. Retoma elementos para realizar la elaboración de su texto y se inserta en las diversas posibilidades del género y sus variantes pero no sigue a pie juntillas el modelo, pues sólo recoge lo que es útil para su propósito de producción estético-literario.

del protagonista) tanto a nivel particular como colectivo, en un tiempo y espacio determinados, así como los conflictos sociales descritos, las comunidades divididas y los seres pocas veces conscientes de su fragmentación que se aferran al reconocimiento económico de hombres igualmente fracturados y diluidos.

Si bien no persigo una interpretación exhaustiva del tema elegido (o de otros contenidos que integran a la novela), sí planteo dar un estudio general acerca de las dificultades colectivas de sujetos marcados por un contexto preciso y su relación con tópicos como la búsqueda de aprobación, la falta de cultura, la enajenación, el interés monetario, la trascendencia de la memoria, entre otros elementos.

Linda 67 narra la historia de David Sorensen, un mexicana cosmopolita que asesina a su esposa, finge un secuestro para cobrar un rescate y vivir con Olivia, su amante. Pese a lo sencillo del argumento, la trama es en sí mucho más complicada, y el final del texto, que concluye con la captura de este personaje a través de engaños y trampas, muestra asimismo la imposibilidad del género policiaco clásico en la actualidad, en donde es más notable la esfera social a la que se pertenezca que la verdad encontrada a través de la inteligencia o la razón.⁴

⁴Desde sus inicios, el género policiaco ha evolucionado a partir de la transgresión que distintos autores han realizado de las reglas básicas de dicho tópico, de ahí que la relevancia de la obra radique en los temas trabajados por Del Paso, más allá de la discusión que se pueda establecer respecto a *Linda 67* y su pertenencia a la categoría de lo policial o sus diversas ramas.

Es, entonces, relevante estudiar en el texto delpasiano los distintos asuntos nacionales expuestos,⁵ el problema de la personalidad individual y global en espacios también decadentes y las diversas perspectivas del mundo, más allá de su categoría genérica.

CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL PROTAGONISTA

El personaje principal de la novela, David, es un individuo complejo y fragmentado, constituido por múltiples vivencias y saberes adquiridos directa o indirectamente a lo largo de su existencia: los lugares habitados, las esferas sociales en las que se ha desenvuelto y las mentiras contadas por personas cercanas a él.

La historia es relatada a través de un narrador heterodiegético que focaliza pasado, presente y futuro del protagonista;⁶ sin embargo, su conocimiento se limita con relación a los pensamientos y acciones de los demás personajes, por lo que no llega a ser un narrador omnisciente.

En la primera parte del relato se describe a Dave a pocas horas de haber cometido el asesinato, cuando recuerda hechos

⁵ Por ejemplo la diferencia de clases, la migración y el racismo en Estados Unidos, sus intereses, su visión de objetos culturales, entre otros conflictos.

⁶ Inclusive cuando el narrador conoce el desenlace de la historia, oculta los hechos y las acciones fundamentales de la trama al lector para respetar las leyes del género policiaco y aumentar el misterio, es decir, si David lograra o no sus objetivos, y aunque sí se dan pequeños indicios del futuro del protagonista, no afecta la construcción narrativa; por ejemplo: “Dave no sabía que, de todos modos, nunca más volvería a ver a Olivia. El fantasma de Linda les había impedido entregarse su amor en cuerpo y alma, esta vez y para siempre” (p. 332).

significativos de su vida que lo condujeron a cometer el crimen. La rememoración se ofrece como una búsqueda de respuestas, pues al ser un personaje desarraigado: “La memoria es elemento constitutivo de la propia identidad. Un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es”⁷ o en palabras de Paul Ricoeur:⁸ “el recuerdo que se tiene en la mente; atraviesa después la fase de la búsqueda del recuerdo, de la anamnesis, de la rememoración; se pasa, finalmente, de la memoria dada y ejercida a la memoria reflexiva, a la memoria de sí mismo”. En la segunda parte de la historia se desarrolla la pesquisa del investigador para encontrar al culpable y las acciones de David para evitar ser capturado, hasta llegar a su inevitable destino.

A través de la exposición de los recuerdos del protagonista el lector percibe la complejidad psicológica del personaje, determinada fundamentalmente por eventos traumáticos de su niñez. El narrador, respecto a la infancia de David, afirma lo siguiente: “Había sido siempre engañado por todos. Había vivido, desde niño, en un mundo falso, lleno de mentiras. Esto lo había sabido siempre, pero era la primera vez que se lo confesaba a sí mismo” (p. 23). Son principalmente dos las farsas con las cuales subsiste, y en gran medida son las culpables de que éste llegue a cometer el asesinato en búsqueda de una identificación y de una estabilidad monetaria. La primera se vincula con el origen, es decir, su ciudadanía, y la segunda con

⁷ Julio de Zan, “Memoria e identidad”, *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, núm. 16, 2008, p. 41.

⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2010, p. 14.

una cuestión socioeconómica.⁹ Respecto a la primera se explica lo siguiente:

Uno de los engaños que más había durado, y tal vez el que más lo hería —pero desengañarse, saber la verdad no servía de nada— se relacionaba nada menos que con una condición, con una forma de ser y de pensar que es natural para la enorme mayoría de los seres humanos: la nacionalidad. No la nacionalidad adquirida, sino aquélla con la que se nace. Había vivido, en tan pocos años, en tantas partes del mundo que no sabía ya a qué lugar pertenecía, si es que pertenecía a alguno (p. 23).

Ante la multiplicidad de lugares habitados el personaje principal no sabe a qué nación se integra. Expresa ser mexicano debido a que su familia lo era por dos motivos: la llegada de su tatarabuelo Isaías Sorensen (nacido en 1800 en Dinamarca) al puerto de Veracruz, en donde se casó con una de las hijas del presidente municipal, y el hecho de que su madre era mexicana, doña Refugio Armendáriz; no obstante, él jamás vivió en este sitio, y sólo lo visitaba en vacaciones. La supuesta mexicanidad de David contrasta con su físico pues tiene una apariencia occidental que le otorga cierta ambigüedad; su

⁹ Si bien no hay un diálogo directo con la obra *El extranjero* de Albert Camus, es interesante observar cómo existen algunas coincidencias entre esa obra y *Linda 67* respecto a la temática y la personificación del criminal. Por ejemplo, los dos asesinos, Meursault y David, se muestran insensibles ante la muerte de la madre. El primero sólo piensa en volver a su casa, y el segundo está más preocupado por sus problemas monetarios. Asimismo se comportan indiferentes al amor de la mujer (el primero debido a su conformación desinteresada; por otro lado, Dave está con su esposa por interés), y son impasibles ante la naturaleza de sus actos. No obstante, ambos dramas representan el vacío del hombre del siglo xx en los cuales no hay interés por un sistema igualmente carente de valores. Son personajes marginados que no encuentran su sitio en el mundo, extranjeros, que asesinaron y murieron en un país al que no pertenecían.

esposa toma con humor este contraste: “¿Tú mexicano?”, le había dicho Linda, y antes y después de ella otras amigas y otros amigos. ‘Tú con ese apellido danés, ese pelo rubio, y los ojos verdes, por favor...’ Linda se reía con ganas y él no se ofendía” (p. 23).¹⁰ Por las razones mencionadas decidió integrarse a Estados Unidos y adoptar la figura de un joven mexicano culto, refinado y rico, pero sin convencerse de su decisión: “De modo que Dave no era inglés, ni canadiense, ni francés ni americano. Ser mexicano era lo único que le quedaba, pero le quedaba grande, ajeno” (p. 25).

El segundo engaño al que se enfrenta el protagonista está vinculado con el nivel económico brindado por sus padres: “Dave tuvo una infancia y una adolescencia que transcurrieron en el lujo y en la abundancia, y que le hicieron creer que era rico y que siempre lo sería” (p. 57). Entre grandes viajes, comidas, casas y escuelas, David vivió desde niño en la opulencia con lo cual se acostumbró a habitar bajo grandes riquezas. Empero, cuando su madre se enfermó de cáncer, ella y su esposo regresaron a México para disfrutar ahí sus últimos días y el hijo se quedó en Inglaterra, con lo cual los conflictos monetarios lo destrozaron:

Por primera vez en su vida, Dave se quedó solo y tuvo que cambiarse a un departamento amueblado en Kensington. Era un departamento pequeño, modesto, decorado con una cursilería

¹⁰El humor con el que Linda Lagrange manifiesta la fascinación por los orígenes de Dave no responde a un interés auténtico, sino a que ésta lo observa como un objeto, un sujeto atípico que sirve de entretenimiento, pues sus diferencias físicas no coinciden con los estereotipos de esta mujer estadounidense respecto a la nacionalidad mexicana.

asfixiante [...] Además, no había regadera y la tina —Dave se llevó una gran sorpresa— estaba en la cocina de la casa. No creía lo que estaba pasando (p. 62).

Igualmente:

Tuvo [...] que aprender a contar cada limón, cada huevo, cada zanahoria que compraba y, al mismo tiempo que dejaba de adquirir las corbatas y las camisas que le gustaban, aprendió también a contar los peniques (p. 63).

De manera que, aun cuando David tenía un futuro prometededor, hablaba varios idiomas y leía desde muy pequeño a autores clásicos en español e inglés, su posteridad como alguien exitoso se desmoronó por las preocupaciones económicas de la familia, e incluso se vio obligado a abandonar la escuela.

Cuando sus padres se marcharon, el personaje quedó literalmente arrojado al mundo, sin un lugar que lo recibiera o le proporcionara sin esfuerzo las mismas comodidades de su niñez. Desde su perspectiva no había orden en el espacio impuesto ni lograba comprender la realidad a la que se enfrentaba. Es decir, la fractura en la continuidad de su vida produjo un extrañamiento ante las circunstancias a las que se sometió para sobrevivir. Por esta razón, a pesar de nacer y albergarse en Londres tantos años, a él le molestaban todos los nexos con este ambiente y por tanto lo rechazaba: ésta es la razón por la que después de muchos años decidió regresar a San Francisco para darle un cambio a su existencia.¹¹

¹¹ Sin la intención de realizar una lectura autobiográfica de *Linda 67*, David ostenta algunas características que representan guiños lúdicos con la vida del autor del texto; por

Al regresar a Estados Unidos conoce a Linda. La llegada de ésta a su vida lo modifica por completo, ya que ella le permite tener nuevamente solidez económica, además de renombre en una nación extranjera. No obstante, en la obra se transmite la impresión de que David, por más empeñado que esté, no la ama.¹² Ella sólo le da motivos para sentir pertenencia a un lugar o a una clase social que no le son propios.

Así como el personaje se encuentra interesado en Linda debido a sus bienes materiales, para ella, mujer caprichosa y avara, Dave es una adquisición, un objeto más que puede comprar. Pero, ante el aburrimiento por su relación, ésta le anuncia el divorcio, con lo cual David se da cuenta de que se

ejemplo, Del Paso estuvo sumergido en el mundo de la publicidad durante varios años al igual que pasa con Dave. Asimismo, el escritor viajó a países como Estados Unidos y Francia, pero es en Londres donde habitó aproximadamente 14 años, de ahí el conocimiento que posee de esta ciudad. Del Paso es gran amante y conocedor de comidas nacionales e internacionales, vinos, relojes, ropa, entre otros intereses, que David refleja. También, el primero estudia Economía sólo por dos años en la UNAM, y el protagonista realiza estudios en la London School of Economics, aunque tampoco logra concluir su carrera. Respecto a la sensación de considerarse extranjero y sin pertenencia a Londres, Del Paso afirma lo siguiente en cuanto a su estancia en este lugar (y que al mismo tiempo es uno de los principales móviles de David durante la novela, el sentimiento de desarraigo): “Dos o tres años después de nuestra llegada a Inglaterra, con el dominio —o casi— del idioma inglés y del francés, comencé a sentirme un ciudadano del mundo. Pero más tarde aprendí, al tener que enfrentarme a la cotidiana y constante alteridad de otro pueblo —para mí los ingleses eran los *extranjeros*—, que no se puede ser ciudadano del mundo las 24 horas del día, y esa sensación, ya desgastada en esa época, acabó por desaparecer. Éramos, entonces, más extranjeros de lo que jamás habíamos sido en ese país”, en Fernando del Paso, *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 63.

¹²David se cuestiona constantemente si alguna vez amó a Linda o no y hace comentarios tanto del enamoramiento como el odio que siente por ella, sin embargo, el narrador explica lo siguiente: “Existía en el idioma inglés una palabra exacta, *infatuation*, que describía el enamoramiento tumultuoso pero falso, aparentemente profundo, pero de una fragilidad pasmosa, de una brevedad insospechada, que estaba muy lejos del amor verdadero. Sí, seguramente eso es lo que había tenido [David] por ella, *infatuation*” (p. 31).

sumiría en la pobreza y sus ilusiones de formar parte de un grupo social acomodado se pierden:

desde hacía algunas semanas, sabía una cosa: Linda tenía un amante. / Dave acarició el brazo del sofá: ese sofá no era suyo, nunca lo había sido. Dejó el vaso de whisky en la mesa de cristal. Ni el vaso ni la mesa eran suyos. Nada, en esa casa, era o había sido suyo, ni lo sería jamás (p. 78).

Debido a su posición, Linda es una mujer superficial que gracias a su capacidad adquisitiva paga y tira sus bienes a conveniencia, de ahí que se sienta con el poder de repudiar lo antes comprado, es decir, a su esposo:

“Mira. Mira Dave. Mira”, repitió Linda. “Quiero que sepas de una vez por todas que a mí nadie me pide cuentas de lo que hago. Si ando con Jimmy Harris es porque quiero andar con un hombre, no con un niño. [...] No me gustas ya. No te entiendo. No nos entendemos. Se acabó, ¿comprendes? Se acabó. Y además me sales muy caro. Vamos a casa, por favor, y no hablemos. No soporto tu voz” (p. 101).

Finalmente, este hecho es el que detona el odio de David por su mujer y su decisión de asesinarla. Lo anterior por diversos factores: el primero, el protagonista rechaza ser despreciado como un objeto dentro de una nación donde cualquier persona es desechable y así se revela contra su dueño, defenderse es su principal motivación. Segundo, la rememoración surge, no hay olvido de su miseria en Londres por lo que se opone a llevar de nuevo las condiciones de supervivencia de

esa ciudad y, finalmente, no desea pasar la humillación pública de ser abandonado por su esposa:

el descubrimiento de la relación de Linda con Jimmy Harris le pudrió el alma. Dentro de unos meses, semanas quizás, Dave sería el escarnio de todos sus amigos. Cornudo y pobre. Se sirvió otro whisky. Recordó los miserables departamentos de Londres. ¿Qué carajos iba a hacer? [...] Olivia descubriría que era un pobre diablo. Pobre y cornudo. [...] Si el odio era un deseo incontenible de matar a Linda, de matarla no una, sino dos veces, tres veces, como si eso fuera posible, tendría que serlo, debería ser posible, porque ella le había hecho sentir la muerte más de una vez: ella había matado en él al niño, al joven, al hombre que habitaban en su cuerpo y en su mente (p. 103).

Con la decisión de Linda, la vida de David queda fracturada y carente de trayectoria. No por la relevancia emocional o el vínculo amoroso con su esposa, sino por la negativa a quedarse sin fortuna y abandonado. El personaje no tiene un futuro asegurado en esa comunidad extranjera debido a que trabaja en el país de forma ilegal; asimismo, no hay oportunidad de convencer a su esposa de no divorciarse, por lo que su existencia ya no conserva un rumbo fijo: ha perdido la supuesta unidad y posición que ella le otorgaba.

Ante el temor de la situación busca un medio para solucionar sus problemas y conservar lo que inminentemente perderá, entonces planea el asesinato para fingir un secuestro y cobrar 15 millones de dólares de rescate. Cuando finalmente la mata, una fracción de él cree obtener una solución a sus preocupaciones; no obstante, ésta no deja de ser fugaz:

Nunca, pero nunca, había sido el dueño del automóvil que deseaba, pensó, mientras caminaba, haciendo esos, por Van Ness, pobre, pobre Dave. Pobre y cornudo. No, cornudo ya no. Pobre, todavía, pero pronto dejaría de serlo (p. 193).

Es decir, David basa su figura y su éxito en el reconocimiento de la alta comunidad estadounidense y por esta razón asesina, ya que desea salir glorioso de su situación, volverse rico, vivir con su amante Olivia y retornar a México con una mejor posición económica.

EL YO Y EL OTRO: EL PROBLEMA DEL ESPACIO Y LA IDENTIDAD COLECTIVA

El lugar en el que se desenvuelve una persona nombra, consolida y dota de carácter:

Los lugares habitados son, por excelencia, memorables. La memoria declarativa se complace en evocarlos y en contarlos, pues el recuerdo está muy unido a ellos. En cuanto a nuestros desplazamientos, los lugares recorridos sucesivamente sirven de *reminders* a los episodios que se desarrollan en ellos. Son ellos los que, después, nos parecen hospitalarios o inhospitalarios, en una palabra, habitables.¹³

Sin embargo, David no tiene un contexto geográfico con el cual identificarse plenamente, por esta razón, aun cuando desarrolla sus acciones siempre en el exterior y pocas veces visita México, proyecta el espacio de éste sobre Estados Unidos al modificar los nombres de partes de la ciudad donde habita,

¹³ Ricoeur, *op. cit.*, p. 65.

sobre todo aquellos lugares que lo hacían muy feliz en su infancia; por ejemplo, bautiza “La Quebrada” (como Acaapulco) a una costa de San Francisco (que es donde finalmente asesina a Linda). Este aspecto es fundamental pues en la elaboración de lo policial (y de otros muchos géneros):

El espacio [...] asume un papel protagonista en muchas ocasiones. Por un lado, es el lugar donde transcurren los hechos y por donde se mueven los personajes, que muy predominantemente será de naturaleza urbana; por otro, el espacio aparece semiotizado caracterizando al personaje que lo habita, de tal forma que constituye uno de los muchos signos que habrá que enlazar para encontrar el significado global de todos ellos.¹⁴

San Francisco no le denota nada —o lo hace poco— de ahí el interés por reconfigurar y dar otro sentido al sitio que habita. Es decir, gracias a la similitud que establece entre México y el ambiente impuesto (Estados Unidos), el segundo puede ubicarse a partir de un nombre distinto que le proporcione significado. David no posee una nacionalidad propia, ni recuerdos de una patria en específico, de ahí que los espacios en los que ha vivido se perciban fragmentados. Por ende, recuerda con mayor ilusión las vacaciones que disfrutó en México, y es el lugar con el que más afinidad tiene. Como un ser sin raíces establecidas: “Al nombrar el espacio y los elementos que en él se encuentran, lo hacemos nuestro, convirtiéndolo en lugar de memoria, de pertenencia y de sentido de nuestras acciones”.¹⁵

¹⁴ Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006, p. 77.

¹⁵ Andrea Luquin Calvo, “El espacio, la palabra, el nombre: identidad y destierro en el exilio español de 1939”, en Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fer-

En esta misma línea, debido al origen de Olivia y Dave, ya que ambos son mexicanos, se muestra una inclusión de conflictos de México vistos desde lo anglosajón. Amelia S. Simpson afirma que existen dos rasgos principales en la narrativa policiaca de México, “su carácter eminentemente mexicano y la creencia de que este tipo de ficción es ideal para abordar los problemas nacionales, tal como muestran *La cabeza de hidra* o *Asesinato*”.¹⁶ Del Paso no reconstruye una dificultad privativa del país, aunque sí se cuestiona los diversos obstáculos a los cuales se enfrenta la población mexicana en correspondencia con Estados Unidos, y toca temas de interés para la fecha de publicación, que aún son de actualidad, como las leyes de migración, el racismo, la lucha de clases, las enfermedades venéreas, entre otros.

Por ejemplo, la variedad cultural y de razas provoca que el mejor amigo de David, Chuck O’Brien, vea a Estados Unidos como un lugar de monstruos.¹⁷ También el protagonista es

nández (eds.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, 2012, p. 374.

¹⁶Citada por Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, p. 14.

¹⁷“Chuck comprobó una vez más que Estados Unidos se estaba volviendo un país de monstruos. De todas las razas y edades: anglos, mulatos chicanos, hombres y mujeres, adolescentes, que pesaban ciento veinte, ciento cincuenta, doscientos kilos. Junto a ellos, él, el gordo Chuck, se sentía esbelto” (p. 42). Si bien la temática del grotesco no permea la novela delpasiana, sí hay elementos relacionados con este tópico: “la estética del grotesco plantea no el paso de un estado a otro: del hombre a la cosa, de lo feo a lo bello, de la alegría a la tristeza, sino el carácter simultáneo, de tensión, entre ambos estados. La simultaneidad de la risa y el llanto, de lo cómico y lo trágico, que provoca un efecto de perplejidad en el lector”, Carmen Álvarez Lobato, “La dispersión de la identidad en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo”, en Carmen Álvarez Lobato (comp.), *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Aldus, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2014, p. 113.

rechazado, tanto por su físico como por su ciudadanía,¹⁸ con lo cual la promulgación de la ley 187 (1994) del gobernador de California, Peter Wilson,¹⁹ lo perjudica de manera directa y surge una preocupación por su situación legal dentro del país:

“No se oye hablar mucho últimamente de la 187, ¿verdad?”

“Porque está congelada. Pero si llega a descongelarse, será terrible para los ilegales. Es inhumana, y todos lo sabemos, comenzando por ese cabrón de Wilson...”

“Sí, claro, pero a usted no le afecta, ¿no es cierto?... Digo, personalmente...”

“Por supuesto que sí”, dijo Dave, “yo soy indocumentado”. Sheila casi se atraganta con la champaña.

“Indocumentado, ¿usted? Está bromeando...”

“No es broma. Soy un mexicano que hace casi tres años trabaja en California sin permiso. Pero nunca me han pedido papeles...” [...]

“Pero, si está casado con una ciudadana americana, no creo que tenga problema en obtener la residencia... O ¿no se la dan automáticamente?” (p. 91).

Igualmente, Linda despide a las dos mujeres mexicanas que trabajan como mucamas en su casa. David la acusa de racista, pero ella se excusa en que no portan documentos y no quiere represalias de la ley. A su vez, Sorensen impulsa una campaña

¹⁸“Tienes que darte cuenta 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, ¿okey?” (p. 100).

¹⁹De manera general, la ley establecía que se podía detener a cualquier individuo que pareciera inmigrante y negaba cualquier derecho de utilizar los servicios públicos. Para más información o referencias véase Carola Suárez-Orozco y Marcelo M. Suárez-Orozco, *La infancia de la inmigración*, Morata, Madrid, 2003, en especial el capítulo II “Una reflexión sobre la inmigración”, pp. 68-119.

publicitaria de cosméticos con el concepto alrededor de “El orgullo de ser hispánica”; no obstante, Sheila lo cuestiona duramente por ello: “Pero ¿no le parece inmoral que al mismo tiempo que las queremos echar de aquí, les vendamos cosméticos, cuando que algunas apenas si tienen para vivir...?” (p. 93). A partir de lo anterior, se establece una crítica a la comunidad estadounidense en la cual se desea expulsar a los indocumentados y se les impone laborar en ambientes segregados por poco dinero, cuando a su vez configuran parte de un mercado que adquiere productos y genera ganancias en el estado.

En la misma línea, Del Paso coloca en tela de juicio el ejercicio de la corrupción en México, el sitio en donde todo se puede realizar y no es difícil encontrar quién ayude a cometer actos ilícitos,²⁰ así como las dificultades por la devaluación del peso²¹ y el racismo por clase o color de piel.²²

²⁰“Dave pensó que Olivia correría el riesgo de que la sorprendieran con los dólares y que además la acusaran de complicidad en el asesinato de Linda. Pero quizás no la sorprendieran; era una moneda al aire. En cambio, la ganancia sería muy grande. Él encontraría la forma de ‘lavar’ el dinero en México. En México, todo se podía hacer. Era sólo cuestión de llegar al precio” (p. 156).

²¹“Sí, es verdad. En México hay en estos momentos tres billetes distintos de diez, veinte, cincuenta y cien pesos, sargento, y todos valen lo mismo... si me permite, sargento, yo cuento el dinero...’

‘No me extraña que ese país esté sumido en el caos... Entonces, a éste, por ejemplo, ¿hay que quitarle los tres ceros...?’

‘Sí, todo es cuestión de tres ceros, como le dije al inspector Gálvez...’ dijo Dave” (p. 347).

²²“¿Cómo es eso de que no vas a vivir en San Francisco?”, le preguntó Dave.

‘Mira, David: yo aquí vivo muy a gusto. No quiero que me discriminen por ser mexicana, ni en San Francisco ni en ninguna parte...’

‘Pero por favor, Olivia, sólo discriminan a los mexicanos pobres, no a los ricos, lo sé por experiencia...’

‘Será a los mexicanos ricos de piel blanca como tú. Pero a mí todo el dinero del mundo no me puede cambiar el color de la piel...’” (p. 328).

David, al ser vicepresidente de una compañía de publicidad, no puede evitar mezclar y fabricar su plan de asesinato del mismo modo en que elabora el aparato publicitario de un producto, en donde se pregunta respecto al fin deseado: qué se quiere hacer, a quién, cómo, dónde y cuándo. Y de ahí surge el inevitable cuestionamiento del personaje por saber cuánto dinero se necesita para no ser desgraciado dentro de una colectividad que sólo piensa en lo material: “¿Cuántos dólares son mucho para quién y para qué? ¿Cuántas miles de veces hay que poseer la cara de Franklin, para ser feliz? ¿Cuántos millones el rostro de Washington?” (pp. 120-121).

El protagonista asesina a su esposa, quien simboliza lo extranjero, para reconciliarse con su patria de procedencia y de esta forma se revela contra una nación que lo menospreció:

La metáfora social que podría extraerse de esta trama ofrece una perspectiva de las relaciones que dos culturas distintas sostienen (México-Estados Unidos), que resulta, en varios aspectos, esquemática, en tanto que el papel que se le otorga al personaje mexicano es el de un agresor sumergido en una problemática de la identidad, y que es también víctima de su víctima, esa mujer que le representa un medio para solucionar sus problemas económicos, y lograr realizar un sueño que acaba por ser un espejismo.²³

Olivia, la amante, es preferida al personificar “lo mexicano”, la dulzura y sencillez que David tanto admira (y por supuesto él tampoco posee). Por otro lado, ella es todo lo contrario a

²³ Carmen V. Vidaurre, *Galería de ecos. Análisis sobre narrativa mexicana*, Universidad de Guadalajara, México, 2004, p. 137.

Linda²⁴ y lo que ésta encarna (una nación falsa, centrada en el consumismo, que le dio la espalda, lo rechazó y no lo aceptó tal y como era). Esto se nota en la frivolidad de las acciones de la esposa, que son contrapunto del actuar sencillo de Olivia. En el texto se encuentran varios ejemplos de ello.²⁵

A su vez, Olivia actúa como un opuesto de David (sus intereses, sus sueños, incluso su inocencia); empero, más que contrapunto, para Dave es un complemento perfecto, pues aunque los dos son mexicanos coexisten en una cultura totalmente distinta de la cual aprenden mutuamente: “Dave le dijo a Olivia que le cocinaría un faisán con salsa de puré de manzana y Cointreau, unos champiñones con salsa de queso Kraft y curry, y una ensalada de lechuga con aderezo de blue-cheese” (pp. 322-323).

²⁴Incluso, lúdicamente el narrador hace referencia a que Olivia es zurda, un opuesto: “Olivia parecía una niña en la tienda de Pier 39 donde había tijeras, sacacorchos, abrelatas y mil cosas más, todas para zurdos, porque ella era zurda, como ya Dave lo había notado” (p. 196). Así, hay una relación especular entre las dos mujeres durante toda la novela: estadounidense/mexicana, diestra/zurda, rubia/morena, vulgar/sencilla, que contraponen las acciones simbólicas de ambas.

²⁵“Dave ya había aprendido otra de las diferencias fundamentales entre Linda y Olivia. El hecho de que Linda, cuando uno le hablaba no dejara de mirar a los ojos sin pestañear, no era garantía de que estuviera escuchando. En cambio, Olivia podía estar haciendo cualquier cosa, y no perder una palabra de lo que le decían” (p. 148). “Linda, se desvestía siempre de prisa, sin la menor coquetería, como si estuviera sola, como si nadie la viera, y ya desnuda, doblaba y colgaba su ropa antes de que Dave pudiera tocarla. Olivia, en cambio, cada vez que se despojaba de su ropa parecía que era la primera vez que lo hacía y como si estuviera en medio de una plaza, a la vista de todo el mundo: despacio y con titubeos, los ojos entrecerrados y la boca entreabierta, poseída por un leve temblor y con una mezcla de gozo y ansiedad, de vergüenza y descaro” (p. 151). “Cuando no quería algo, cuando no deseaba que Dave la acariciara o la besara como él quería, también Linda se lo decía, con una claridad que lo humillaba. Linda sólo tomaba en cuenta sus propios deseos, nunca los de él [...] En cambio, cuando Olivia no deseaba algo, apartaba las manos o la cabeza de Dave con ternura, con una leve presión que más parecía una caricia. Al mismo tiempo, y con la misma suavidad, Olivia sabía guiar a Dave a todos los rincones de su cuerpo que ella quería que él explorara con sus manos o con su boca” (p. 153).

Y posteriormente: “El domingo en la mañana Olivia lo despertó: había café fresco y huevos rancheros con salsa de tomates verdes”. / “Yo también sé cocinar, como verás...” (p. 330).

El asesinato de Linda provoca que la relación de Dave y Olivia se imposibilite debido al destino marcado de él, un futuro funesto. De ahí que el narrador se vuelva partícipe de la disolución de la unidad del personaje y relate cómo David confunde a las dos mujeres en su alucinación:

Dave no era una celebridad, y sabía que el solo hecho de haber asesinado a Olivia... ¿a Olivia? Qué digo, a Linda, que el solo hecho de haber asesinado a Linda no le aseguraba que hicieran de su cuerpo y su cara una imagen de cera. En otras palabras, no le garantizaba la fama (p. 187).

El asesinato, más que darle prestigio lo condena al fracaso, pierde el dinero del rescate, el escaso reconocimiento social y laboral obtenido, pero sobre todo, a las pocas personas amadas, su libertad y su inocencia.

Asimismo, existe en los diversos seres del texto una problemática de la identidad cultural y de origen, por ello su definición como sujetos dentro de la historia también se diluye. Por ejemplo, Sorensen es un mexicano con físico extranjero y apellido danés; Linda Lagrange es sumamente guapa, pero a su vez es vulgar y cruel, es estadounidense con un apellido francés; el inspector Gálvez tiene apellido hispano aunque no conoce nada de estos países pues hace más de cien años que su familia vive en Estados Unidos, por lo que ni siquiera habla español.

Por ejemplo, como se mencionó, un personaje que influye en el protagonista, y del mismo modo detenta bastantes conflictos, es su padre, correlativamente llamado David Sorensen. Semejante a Dave, su padre era un ser muy atractivo y exitoso: “hablaba a la perfección cuatro idiomas. Vestía como un príncipe. Se destacaba por la finura de sus modales y su cortesía. Era un hombre de una gran inteligencia, perspicaz, prudente, gran conocedor de vinos. Tenía un apellido que, en México, era único. Y era un hombre de cultura irreprochable” (p. 56); sin embargo, este individuo sumamente refinado, como partícipe de una generalidad donde se le da prioridad al poder adquisitivo y a las apariencias, acaba sin un centavo, por lo que da pauta a una línea de fracasos familiares:

aunque Papá Sorensen no ganaba tanto como un diplomático brasileño o inglés de su misma categoría, su salario era alto, y tanto él como Mamá Cuca se encargaban de gastarlo todo sin ahorrar un centavo. La única inversión que hicieron fue la compra de la casa de Cuernavaca, que pagaron poco a poco a lo largo de más de quince años. /No había irresponsabilidad en esto: Papá Sorensen y Mamá Cuca estaban convencidos de que tenían que representar a su país de la manera más digna y elegante posible (p. 58).

David se molesta con su padre por dejarlo sin un respaldo económico; posteriormente se da cuenta de que es injusto tener una actitud colérica hacia él ya que también participa del juego de máscaras al hacerle creer a su padre que es rico: “Porque según Papá Sorensen, su hijo vivía en una maravillosa casa en San Francisco, era dueño de un BMW que debía costar más de

cien mil dólares, era el vicepresidente de una gran agencia de publicidad y estaba casado con una millonaria que, a su vez, era dueña de un Daimler Majestic de colección” (p. 28).

De igual forma, el inspector Gálvez se describe como un hombre desinteresado de su trabajo, aunque servidor incondicional de las personas de clase elevada. Por esta razón coloca especial interés en el caso de Linda, debido a que es amigo del señor Lagrange y además le debe algunos favores. En distintos ámbitos, el mundo moderno no se rige por la legalidad sino por el interés y el aspecto económico, de ahí que si bien Gálvez no es un ser malvado, tampoco está en búsqueda de la verdad o de la justicia, no hay motivación ni deseo de usar el razonamiento lógico y de encontrar las piezas de rompecabezas de los crímenes que investiga: sólo anhela quedar bien con Lagrange.

En este sentido existe una constante cosificación de los personajes y sus bienes materiales, es decir, una anulación del hombre que busca su filiación en los objetos: “La mezcla del hombre con la cosa subraya aún más la percepción de lo inhumano, de lo inerte; la relación hombre/máquina”.²⁶ Por ejemplo, David conoce a Linda cuando él por no frenar a tiempo golpea la parte de atrás de su automóvil: “El daño no era nada. O casi nada. Una punta de la placa del automóvil estaba ligeramente doblada. [...] ‘Eso lo arreglo yo en un minuto...’, aseguró, Dave, se dirigió a la cajuela de su automóvil y sacó una llave inglesa, con la que le dio un golpe a la placa” (p. 35). A través de esta herramienta repara la matrícula y a su vez con este mismo artefacto asesina a su esposa, ya que hay en

²⁶ Álvarez Lobato, *op. cit.*, p. 107.

toda la novela un nexo sujeto-objeto en donde las personas se determinan a través de una posesión material, en el caso de Linda es su automóvil. Inclusive, todo vínculo que establece Linda a lo largo de muchos años con su padre es a través del vehículo, y también es la placa lo que da título al texto, además de señalar fecha de nacimiento y lugar de asesinato del personaje.²⁷

Cuando David planea el crimen sabe que es necesario no utilizar su coche, porque sería muy fácil que alguien lo reconociera debido a que es un objeto característico de su persona:

Imposible, pensó Dave. El automóvil de Linda, el Daimler azul era parte indispensable del plan. Pero no, desde luego, el suyo, el BMW. [...] Se necesitaba ser un imbécil. Un BMW 850 y, por añadidura, amarillo, color yema de huevo. ¿Ya no ves a los que te ven? ¿Ya se te olvidó con qué ojos de envidia, de admiración ve la gente tu automóvil cuando pasa por las calles de San Francisco? Es decir: no tu automóvil porque no te pertenece. Pero al menos el automóvil que todo el mundo cree que te pertenece (p. 112).

Decide entonces rentar un auto adecuado a sus fines, es decir, aquel que le permita no ser reconocido: “Alquilar un Neón gris, blanco, rojo: el que tuviera el color más común de todos” (p. 113).

²⁷Por ello, David sólo podía pensar en Linda y describirla a través de su coche y sus bienes, que es lo que más le impresionaba de ella: “Linda Lagrange. Linda, la linda de verdad, esa gringa magnífica que estaba en todo el apogeo de su belleza pagana, de su hermosura sensual y grosera, de su esplendor de anglosajona de carne maciza bronceada por el sol, rubia como el trigo y de ojos azules como el azul metálico de su Daimler azul” (p. 33).

En la novela se exhiben diversos crímenes y cuestiones morales, no sólo el asesinato de Linda, sino de igual modo el supuesto secuestro que investiga Gálvez, la extorsión del *hippie* y la trampa que Lagrange le juega a Sorensen, así como los distintos nexos amorosos establecidos: David engaña a su esposa con Olivia, a su vez Linda lo engaña con Jimmy Harris, mientras que éste tiene una aventura con Sheila, la sobrina de su mujer. Todos conviven y se desenvuelven dentro de una nación violenta, racista, corrupta, llena de vicios, crímenes, en donde la ambición y la venganza son los principales móviles.

El victimario se transforma en un ser perjudicado al ser el blanco de peores hombres que sostienen ventaja sobre él en la ejecución de crímenes, primero el *hippie* y después Lagrange. Respecto al primero, David cede ante el chantaje²⁸ y pese a haber asesinado a Linda se queda sin dinero, con lo cual se cuestiona las opciones restantes: su inminente subordinación a un sistema que no lo acepta como parte de él o acceder a una clase más baja de lo que está acostumbrado: “¿Qué iba a hacer, sin trabajo y sin un quinto? ¿Trabajar en México como ejecutivo de una agencia de publicidad? ¿O como gerente de ventas de una empresa? ¿Eso era todo lo que le esperaba? ¿Ser de nuevo un pobre diablo bien pagado, pero pobre diablo al fin hasta el resto de sus días?” (p. 295). Y con relación a su suegro, el viejo Lagrange, es un ser que se desenvuelve sin preocupaciones debido a sus negocios y sus influencias; gracias

²⁸El mismo *hippie* es un ser fracturado que violenta los valores de su origen e ideología, en la cual se eliminaba el apego a los objetos materiales para vivir sólo con lo necesario en un ambiente natural y armónico.

a ello logra ponerle una celada a su yerno para que sea arrestado. Y aun cuando la policía conoce este hecho, Lagrange no recibe castigo, pese a que comete un delito:

“¿Y usted pensó, con su perdón, señor Lagrange, que la policía sería tan estúpida como para creer que Sorensen había cometido una torpeza inimaginable: la de traer el dinero a Estados Unidos, cuando ya había logrado sacarlo del país...?”

Lagrange sonrió.

“Yo no estoy llamando estúpida a la policía... La policía lo creyó... lo creyó usted, inspector...” (p. 362).

El asesino, paradójicamente, es el único hombre educado e instruido. No así los personajes que disfrutan mayor solidez monetaria (como Linda y su padre), o poder dentro del Estado (el inspector). Es decir, se expone un falso intelecto de los componentes sociales más altos, quienes no saben apreciar la realidad a través del arte pues es visto como objeto de consumo, ni gozan de formación educativa, por lo que en el texto no hay trascendencia ni desde este último aspecto ni desde el cuerpo. Sólo David tiene la posibilidad de acercamiento a la educación y al conocimiento pero sus acciones lo suprimen. En otras palabras, la familia de Dave es más o menos culta aunque sin dinero. En cambio, Linda y su papá²⁹ atesoran riquezas pero poca educación; por esta razón, ella aparenta tener gustos finos, y compra objetos artísticos más por moda o decoración

²⁹ Respecto a la personalidad de Lagrange, Chuck O'Brien explica lo siguiente: “Se ha hecho millonario fabricando bolsas de plástico, y tiene una muy buena clientela en California. Es de Tejas. Y como está espantado de lo pedestre, aburrida, insípida y vulgar que es la mercancía que lo ha hecho rico, se dedica a coleccionar objetos bellos y raros, algunas extravagancias también, y se ha vuelto filántropo” (p. 34).

que por estar consciente de su significado. Por otro lado, el inspector Gálvez no posee ni bienes ni conocimiento.³⁰

En todo el relato, David es el único hombre elegante, erudito y cosmopolita que sobrepasa el estereotipo del mexicano, no con el motivo de presumir cuánto conoce, sino para crear contraste entre él como criminal, el detective y la comunidad en que éstos se desarrollan. Asimismo, estas cualidades “contribuyen aquí a crear efectos de realidad y a poner en evidencia rasgos ideológicos de los individuos, se integran a la acción como portadores de sentidos o modificadores que tienen repercusiones en los hechos, y apuntan a una cultura de tradición sobre todo anglosajona: Jack Kerouac, Robert Louis Stevenson, etcétera”,³¹ que permiten diferenciar el estilo de vida que tenía Dave respecto a los demás seres con los que convive, pese a sus carencias económicas y emocionales cuando ya es un adulto.

BREVE ACERCAMIENTO A LA IDENTIDAD GENÉRICA DE LA NOVELA

Linda 67. Historia de un crimen, en semejanza a los personajes de la historia, aparenta ser un texto policiaco, pero no lo es. La misma obra es híbrida en cuanto a la transgresión y el diá-

³⁰ Por ejemplo, en una conversación entre David y Gálvez durante la investigación del secuestro el inspector explica lo siguiente: “Este pequeño cuadro es una preciosidad. ¿Sabe usted una cosa? En veinte años que tengo de casado, nunca he podido lograr que a mi esposa le guste el arte abstracto. Dice que no lo entiende, y yo le digo que no hay nada qué entender. No conozco a este artista...’ [David] /‘Saura. Español. Es hermano de un director de cine famoso’, [Gálvez] /‘Ajá’” (p. 205).

³¹ Vidaurre, *op. cit.*, p. 134.

logo lúdico que establece respecto al género. Aun cuando en la novela se hallan distintos elementos de lo policial (crimen-criminal, detective, investigación y resolución del crimen), Del Paso los invierte y trastoca para poner en tela de juicio los móviles e intereses de las comunidades contemporáneas, las cuales no coinciden con la categoría inicial de la tipología.³²

Es decir, Del Paso toma como referencia lo policiaco para criticar las bases de una comunidad capitalista, ambiciosa y carente de valores; cabe aclarar que la elección no es fortuita, ya que las novelas de este tipo permiten enjuiciar estas acciones:

Todos los textos de la literatura policiaca, ya sean cuentos o novelas, ofrecen un punto de partida común: la ruptura del orden existente, la quiebra de las relaciones sociales aceptadas, merced a la irrupción del crimen en una escena social. En otras palabras y en un plano más concreto: el nacimiento de toda narración policiaca implica la desaparición o puesta en duda del sistema de seguridad que la vida social presupone.³³

No obstante, el autor retoma y se apega sólo a aquellas convenciones de lo policial que le permiten cuestionar el contexto anglosajón y mexicano. El relato delpasiano quebranta los distintos componentes del género para crear una novela en

³²Si bien *Linda 67* respeta las leyes y fórmulas de la novela policiaca clásica, no corresponde a este tipo desde la visión moralizante y la investigación lógica y deductiva. No es novela negra, en el sentido de que ésta busca reflejar la vida del hombre desde una postura sumamente violenta, en ocasiones con un lenguaje rudo y obscuro; tampoco es un *thriller* ya que no se trata de evitar el asesinato, y mucho menos se integra en el neopolicial ya que en este subgénero se plantea el triunfo del asesino sobre el policía o detective, aspecto que en el texto no ocurre.

³³Iván Martín Cerezo, "La evolución del detective en el género policiaco", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 10, 2005, p. 362.

la que el protagonista, pese a sus decisiones y planes, es conducido a un inminente final al estilo de una tragedia griega, tanto en el plano del castigo como en el reconocimiento de una responsabilidad:

Aristóteles, en su *Poética*, coloca bajo las dos categorías juntas de la “peripecia” (*peripeteia*), como trastrocamiento de la acción en sentido contrario, y del “reconocimiento” (*anagnorisis*), definido como una transición de la ignorancia al conocimiento, que lleva, de paso, del odio a la amistad o inversamente “en los personajes destinados a la felicidad o a la desgracia”.³⁴

En el caso de David, éste es un personaje ligado directamente con la desgracia a partir del reconocimiento de su condición. En una entrevista, Fernando del Paso explicó que deseaba escribir una tragedia personal en *Linda 67. Historia de un crimen*, de ahí que el protagonista se encuentre ligado a un destino que no puede evitar:

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 también son esclavos de un destino predeterminado: tienen que hacer lo que tienen que hacer y no hay escapatoria.³⁵

Como afirma Tzvetan Todorov: “La gran obra crea, en cierta medida, un nuevo género, y, al mismo tiempo, transgrede

³⁴Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Trotta, Madrid, 2005, p. 89.

³⁵Ricardo Cayuela Gally, “Ideas para los que no han sido asesinados, entrevista a Fernando del Paso”, *La Jornada Semanal*, núm. 42, 1995, p. 20.

las reglas hasta entonces vigentes [...] Podríamos decir que todo gran libro determina la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, dominante en la literatura precedente, y la del que crea”.³⁶ Del Paso no insta una categoría en su totalidad, aunque sí invierte y altera los elementos de lo policiaco clásico, con lo cual señala la imposibilidad de éste en la actualidad, en donde los hombres no se guían sólo por el razonamiento del método deductivo ni existen seres maniqueos totalmente buenos o malos. Tampoco se le da prioridad al detective como en el pasado, por el contrario, se exhibe con grandes defectos. Es decir, la inversión del género deviene como una propuesta estética de la cual se apoya el escritor para hacer una crítica al vacío interpersonal contemporáneo.

Contrario a lo que pasa en lo policiaco clásico, se le da relevancia a la historia del asesino y las acciones que lo conducen a cometer el crimen. Se conoce su pasado, presente y futuro, así como el núcleo corrupto en el que se desenvuelve, aun cuando no se llega a la resolución del asesinato como en la novela policiaca. David es culpable, sí, pero no es arrestado por su crimen, sino por la trampa de su suegro.

En el momento en que Dave es encarcelado pierde los pocos bienes que posee y, aunque en el texto no se llega a exponer su muerte, se sabe que éste es su destino. Pese a que es un criminal consigue que el lector tenga empatía con él y su tragedia, pues como lo afirma Carmen V. Vidaurre:³⁷

³⁶Tzvetan Todorov, “Tipología de la novela policial”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 36.

³⁷Vidaurre, *op. cit.*, p. 133.

“La forma de la narración propicia nexos identificadores con el agresor, más que con los otros personajes, particularmente porque éste es también objeto de victimación por parte de otros individuos que son presentados como peores que él o más comprometidos con el grupo en el poder”.

En su estancia en la prisión, David reflexiona acerca de lo que ha perdido, su inocencia³⁸ y su libertad, con lo cual se da cuenta de su fracaso, la imposibilidad de tener trascendencia o salvación y el daño provocado a las personas cercanas a él ya que “quien puede dar cuenta de sí a sí de sus actos es ‘responsable’”,³⁹ o en el sentido de la tragedia griega: “La obra escalonada, en este recorrido de entereza y resistencia, la progresión de la desgracia sufrida a la desgracia asumida”.⁴⁰

La autonomía queda anulada, y como ser humano lo único que le resta es elegir cómo morirá según las leyes californianas: “La única libertad que gozaría dentro de poco tiempo, sería la de elegir entre ser ejecutado por medio de una inyección letal, o en la cámara de gases. El *hippie* se lo había dicho

³⁸ En relación con este aspecto, Del Paso describe formidablemente la figura de Dave cuando es un niño y aún no existe maldad en su interior —de una forma simbólica, él está todo vestido de blanco—, pero al mismo tiempo, señala la posibilidad de crecer, y con ello convertirse en un asesino. La descripción establece que Dave está en La Quebrada (de México), que es, como se mencionó, el lugar que proyecta en San Francisco y donde mata a Linda: “Papá Sorensen había conservado una fotografía de David en La Quebrada de Acapulco. Tenía entonces nueve o diez años, y estaba sentado en unas escaleras de piedra blanqueadas con cal. Su ropa: camisa, pantalones, zapatos, era también blanca. Tenía cruzadas las piernas como si fuera un adulto y, aunque sus ojos estaban entrecerrados por la intensidad del sol, aun así su rostro conservaba toda su belleza infantil, y reflejaba una mezcla de inocencia y seriedad. Entonces era un niño bueno al que todos querían. Veía hacia la cámara con una mirada que parecía traspasarla y viajar hacia un futuro que, como el paisaje, estaba lleno de luz. /No sabía que, adentro de él, lentamente crecía un animal” (p. 371).

³⁹ Ricoeur, *La memoria...*, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁰ Ricoeur, *Caminos...*, *op. cit.*, p. 90.

muy claro, y él no lo había olvidado” (p. 372). David se encuentra dividido en sus pensamientos en cuanto a lo que fue, lo que podía llegar a ser y en lo que terminó, incapaz de unificarse, con lo cual, la probabilidad de obtener un papel relevante en la colectividad se ha eliminado por completo. El protagonista rememora a los seres queridos, no obstante su figura no es nítida, por el contrario, surgen como fracciones de acontecimientos acaecidos en el vacío, a gran distancia de él. Ni el dinero, ni el contexto le han proporcionado las vías necesarias para edificarse: “Cuando ya no formamos parte del grupo en cuya memoria se conservaba tal recuerdo, nuestra propia memoria se debilita por falta de apoyos exteriores”.⁴¹

Finalmente, si bien la historia es contada desde una visión heterodiegética a partir de la tercera persona, no se detalla cómo es encontrada Linda por las autoridades. El narrador explica solamente que a David se lo habían contado tantas veces que podía evocarlo, a partir de lo cual describe y elabora una imagen poética del cuerpo asesinado:

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, y con sus lámparas iluminaban, unas veces, el cabello dorado de la mujer. Otras, su cara carcomida. Con la luz, docenas de pequeñísimos peces plateados chispeaban como alfileres fosforescentes (p. 374).

A partir del estudio del texto, concluyo que David es un asesino y al mismo tiempo un antihéroe. Posee todos los

⁴¹ Ricoeur, *La memoria...*, *op. cit.*, p. 159.

conocimientos que lo podrían volver un personaje insigne pero la situación en la que crece se lo impide debido a las farsas de su niñez y a su obcecado deseo por encajar en una clase a la que no pertenece.

Si bien hay pluralidad en la caracterización de los personajes, David es el único que tiene reconocimiento de su condición y su carácter, aunque no llega a una identificación plena con ningún espacio. Por el contrario, los otros personajes cumplen un papel concreto en su esfera social pero su personalidad no está en juego: no hay una asimilación colectiva ni una problematización de su comportamiento.

Aunque *Linda 67* parece alejada de las propuestas temáticas que Del Paso expone en sus anteriores novelas, el lector puede observar las coincidencias que hay en su narrativa, algunas en mayor o menor medida, como son “la historia, [...] la prodigiosa erudición, el humor, la parodia, lo grotesco, el regodeo en el lenguaje, el espacio, la mirada y la memoria”.⁴² Como en sus obras previas, en la novela objeto de este estudio se exhiben entes duales, algunos paródicos, que confeccionan su personalidad a partir de elementos opuestos: lo bello y lo extravagante, la dicha y la miseria, el recuerdo y el abandono, la vida y la muerte, es decir, la existencia con sus múltiples contrastes. Empero, contrario a lo que sucede en los textos delpasianos precedentes, no se llega a conformar la identidad del protagonista, y por tanto, no hay una construcción a nivel nacional o colectivo, así como tampoco hay esperanza ni desde el

⁴² Carmen Álvarez Lobato, *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, El Colegio de México, México, 2009, p. 13.

cuerpo o el arte, tópicos recurrentes de salvación en el pensamiento de Del Paso.

Linda 67. Historia de un crimen ofrece una crítica al entorno social y político de un sector de la comunidad anglosajona-mexicana, al recalcar su lado materialista y alienado que subordina la moral y la justicia para sus propios fines, en donde los conflictos raciales, morales y económicos se exponen en la forma de pensar y de actuar de las familias más adineradas del país, que no logran tener una estabilidad pues se insertan en un espacio igualmente fragmentado y diluido. En este sentido, la obra reproduce esquemas donde el poder adquisitivo y las relaciones públicas son más importantes que las aspiraciones más trascendentes en la vida del hombre contemporáneo.

CONSTANCIA POÉTICA:
LA OBRA LÍRICA DE FERNANDO DEL PASO

DAVID DE LA TORRE CRUZ

*Y si no he sido un gran poeta es porque
se me ha facilitado más la prosa.*
FERNANDO DEL PASO, *Palinuro de México*

A los dieciocho años de edad, Fernando del Paso (1935) era “un tipo raro y sospechoso que estudiaba biología y ciencias económicas y se presentaba en público, sin ninguna modestia, como pintor, dibujante y poeta”.¹ Fue por esta época que conoció a José de la Colina y a Antonio Montañó, ambos escritores fueron los primeros *cicerones* de sus lecturas juveniles. Por ellos conoció la poesía del cabrero-poeta español Miguel Hernández, en cuyo *Rayo que no cesa* (1936) afirmaría Del Paso haber encontrado “un mundo insospechado, que además yo tenía dentro”;² la lectura de Hernández le motivó a escribir —a manera de “ejercicios de versificación”— el volumen titulado *Sonetos de lo diario* (1958), una breve colección

¹Raúl Rivero, “Del Paso, más libre como poeta”, *El Mundo*, Madrid, 17 de noviembre de 2015 [sección cultural].

²Carlos Rojas, “Semblanza de Fernando del Paso”, Coordinación Nacional de Literatura, Instituto Nacional de Bellas Artes, <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1732-paso-fernando-del-semblanza>, 20 de enero de 2016.

de apenas nueve sonetos que constituían su primer poemario, publicado además en la colección “Cuadernos del unicornio”, que dirigía Juan José Arreola.

A partir de la publicación de los sonetos, Del Paso no abandonaría la poesía, que seguiría componiendo de forma consistente y también variada; su último volumen poético: *PoeMar*, fue publicado en 2004 tras muchos años de escritura, tal como hiciera con sus novelas. Por otra parte, su último volumen de versos infantiles data de 2007: *¡Hay naranjas y hay limones!* A lo largo de sus ochenta años de vida, la bibliografía lírica del pasiano abarca diez volúmenes editados, así como algunas obras publicadas en diversos medios, especialmente revistas literarias, que no han sido compendiadas o reunidas bajo un solo título:

1. *Sonetos de lo diario*, Cuadernos del Unicornio, núm. 21, México, 1958.
2. *De la A a la Z por un poeta*, Mondadori, Madrid, 1988 [Diana, México, 1990; Secretaría de Educación Pública; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000].
3. *Paleta de diez colores*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990 [Ilustraciones de Vicente Rojo].
4. *Sonetos del amor y de lo diario*, Vuelta, México, 1997 [Ilustraciones de Fernando del Paso].
5. *Castillos en el aire. Fragmentos y anticipaciones. Homenaje a Maurits Cornelis Escher*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

6. *Encuentra en cada cara lo que tiene de rara*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002 [Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, México, 2015].
7. *Ripios y adivinanzas del mar*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 [Ilustraciones de Jonathan Farr].
8. *PoeMar*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
9. *Maricastaña y el ángel*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, México, 2005 [Ilustraciones de Aurora Escobar Cuevas].
10. “Poemas de la niña de la nada más clara”, *Revista de la Universidad de México*, 57 (2008), 5-9.³
11. *¡Hay naranjas y hay limones! Pregones, refranes y adivinanzas en verso*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, México, 2007 [Ilustraciones de Luis García (Josel)].

En estos once volúmenes de poesía⁴ hay siete dedicados a la literatura didáctica infantil,⁵ uno más a homenajear la

³Esta serie de ocho poemas no ha sido recogida en ningún volumen, que yo sepa, aunque fueron publicados en la *Revista de la Universidad de México*.

⁴No he considerado, por el momento, como un volumen de poesía a la obra teatral *La muerte se va a Granada* en la que homenaja, en una obra escrita en verso, al poeta español Federico García Lorca. Tampoco he considerado aquí la prosa poética que es parte fundamental de su novelística. No obstante, quisiera hacer notar la fuerza poética delpasiana que aparece en prácticamente toda su obra, lo que hace pensar que Del Paso es, esencialmente, un poeta.

⁵Es preciso señalar que no existen suficientes estudios críticos a propósito de la poesía infantil delpasiana. No obstante hay algunos acercamientos que hacen las veces de introducción a esta parte de su producción. Véanse los artículos: Silvia Quezada, “El color de la ternura: la poesía para niños de Fernando del Paso”, en Brú y Medina, *Acercamiento a Fernando del Paso*, pp. 191-204 y Guadalupe Sánchez

influencia del pintor flamenco Escher en la obra pictórica del propio Del Paso y apenas tres que pueden ser considerados como volúmenes poéticos en el sentido estricto del término. De los tres volúmenes, dos se fundieron en un solo título: *Sonetos del amor y de lo diario* (1997) que agrupan a los originales nueve *Sonetos de lo diario* (1958) con veintiséis sonetos más escritos a lo largo de cuarenta años.

El otro volumen, que también reúne poemas escritos durante largo tiempo, es *PoeMar*. Esta obra, de carácter monotemático, que bien podría ser considerada como una larga suite poética con múltiples variaciones del tema central es, hasta el momento, su obra más ambiciosa y también la más alcanzada con sus noventa poemas, cientos de versos y casi doscientas páginas de trabajada estilización lingüística, combinación de géneros, creatividad y potencia lírica.

Visto así, hablamos de un poeta cuya fama se sostiene por apenas dos títulos separados por décadas en el tiempo. Eso explica en parte que Del Paso no sea un autor conocido o admirado por su poesía sino por su novelística y últimamente por el fenómeno mediático derivado de su obtención del Premio Cervantes de Literatura.

No obstante los distintos derroteros que han tomado la prosa y la poesía delpasiana —ya no digamos su teatro o su obra periodística, menos conocidos aún— nos encontramos frente a la obra de un artista consumado y, en lo que atañe al lenguaje y composición literarios, frente a una obra sin parangón en la literatura en español por su trabajo con la lengua.

Robles, “Forma y color. Ensayos y poesía de Fernando del Paso”, *Sincronía. Revista electrónica*, núm. 38, 2006.

Al ingresar a El Colegio Nacional en 1996, Del Paso ofreció una declaración que enmarca de manera perfecta su compromiso con la creación, con la constancia poética: “¿Y para qué empeñarse en escribir más poemas, en pintar más cuadros, en componer más música, en elaborar nuevas filosofías? [...] porque pesa, sobre el verdadero artista, una dulce condena: no puede escapar a su destino, si su destino es la creación de objetos artísticos. Porque ningún ser humano tolera una dosis muy grande de realidad”.⁶

Un año después, en 1997, publicaba casi obstinadamente los *Sonetos del amor y de lo diario*. En efecto, esta obra —como ha observado Raúl Rivero— no pertenece a un “redentor de la poesía que quería revolucionarla y comunicarse con ella en un diálogo abierto con sus eventuales lectores. No. Escribía sonetos clásicos de amor”.⁷ Y no cualquier tipo de sonetos, sino unos en donde el lenguaje pertenece más al Siglo de Oro español que de la poesía occidental moderna, lo que reducía su público, pues el lenguaje barroco no resulta asequible o fácil para el lector corriente.

En la serie de entrevistas que ofreció el autor a propósito del Premio Cervantes, no perdió la oportunidad para considerarse a sí mismo como un poeta, antes que como un novelista, como si su trilogía mayor no fuera suficiente para consagrarlo como escritor:

⁶“Los sonetos del amor y de lo diario de Fernando del Paso”, *Gaceta Universitaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 21 de abril de 1997, p. 15.

⁷*Idem*.

[Del Paso] confiesa que su amor por la poesía lo hizo comenzar su carrera literaria en 1958 con *Sonetos de lo diario*, y dedicarle a este género su apuesta creativa más reciente, *PoeMar* (2004) [...] Cada uno de los géneros literarios que he explorado —afirma Del Paso— me ha dado una satisfacción muy grande. Todos me han costado mucho trabajo. Pero es la poesía con la que me siento más complacido, más libre, más profundo.⁸

En otra entrevista que —cosa rara— pone de relieve su vena poética, el periodista Rafael Toriz dialoga con el escritor mexicano:

[Toriz] —Uno de los aspectos menos conocidos de su obra es su trabajo como poeta, sobre todo como autor de sonetos, de los cuales recuerdo varios bellísimos, como aquel que empieza: “Cuanto a tu sangre nombres, cuerpo, invoca/una sola palabra: sangre llama/ a lo que sólo sangre se reclama/ desde tus pies al filo de tu boca./ Cuanto a tu carne nombres, cuerpo, evoca/ la sola carne que a la carne llama,/ la que se mira y besa y hiere y ama,/ que se penetra y lame, huele y toca”. ¿Escribió la poesía que quiso?

[Del Paso] —Pues la verdad es que se me ha dado muy poco, casi siempre en forma de soneto y justo acaba de aparecer publicado por la Universidad de Guadalajara una antología mínima con lo que el antologador considera lo mejor de mi poesía. Estoy contento con ese volumen.⁹

Además de los sonetos amorosos, Del Paso se las arregló para unir dos de sus actividades predilectas: la poesía y la pintura en el volumen titulado *Castillos en el aire* (2002), obra

⁸Virginia Bautista, “Poesía, amor confeso de Fernando del Paso”, *Excelsior*, México, 6 de marzo de 2015.

⁹Rafael Toriz, “Las desmesuras de un escritor mestizo”, *Ñ*, suplemento cultural de *El Clarín*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 2015.

singular dentro de la poesía delpasiana aunque no insólita en cuanto a dos temas: el homenaje y la ilustración. Este volumen combina textos breves con obras visuales de la autoría de Fernando del Paso a manera de homenaje al ilustrador holandés Escher. Ya desde los *Sonetos...* aparece una serie de seis poemas dedicados (*in memoriam*) a Xavier Villaurrutia y al bien conocido tópico literario de la rosa. Del Paso también ha homenajeado literariamente a otros escritores mexicanos como ocurrió con su breve *Carta a Juan Rulfo* y también a Juan José Arreola con el nutrido volumen *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)* en el que transcribe cerca de cien horas de entrevistas para dar fe de las correrías de aquel oriundo de Zapotlán el Grande. También lo hace con el poeta español Federico García Lorca en la obra de teatro en verso *La muerte se va a Granada*, hermoso homenaje póstumo que es al mismo tiempo una apología tanto del hombre como de la obra, así como una condena de todo orden a los prejuicios del franquismo, de la delación a la homofobia.

En lo que atañe a la ilustración, Del Paso se ha encargado de que sus obras literarias —altamente plásticas lo mismo en verso que en prosa— sean un punto de encuentro de artes. Así, los volúmenes de poesía infantil están acompañados invariablemente de ilustraciones a cargo de dibujantes de renombre; en tanto, la edición de El Colegio Nacional de los *Sonetos del amor y de lo diario*, se hace acompañar de trece fotografías de la obra plástica delpasiana, situación que se replica en pocas ediciones de sus novelas y poemarios como *PoeMar* o *Palinuro de México* en la que sus imágenes adornan las portadas.

Algunos de los aspectos más interesantes, por lo que va de la unión y diálogo entre palabra e imagen, han sido analizados por Carmen Vidaurre, quien concibe a esta obra como:

una visión panorámica de pequeñas ciudades, castillos en el aire, contenidos en esferas vítreas cuya mágica relación se entremezcla con la historia de los amantes y de los singulares seres que habitan esos castillos, en cuya crónica se recrean las escrituras bíblicas para darles un sentido erótico-fantástico a los textos religiosos y una nueva lectura a la sentencia moral.¹⁰

Y añade, a propósito del homenaje que pretende Del Paso a una de sus influencias plásticas:

El título de la obra “fragmentos y anticipaciones”, está dirigido a orientar al lector sobre la naturaleza de los escritos del libro; pues los diversos apartados, aunque involucran ciertos elementos narrativos, descripciones de universos onírico-fantásticos, expresión lírica de estados y reflexiones, forman parte de un conjunto en el que la fragmentación domina sobre la contigüidad temática y narrativa; por lo que, en estricto sentido, la obra verbal es un conjunto de fragmentos y de anticipaciones de hechos. La relación del subtítulo con las obras visuales es menos evidente, pero no está excluida porque en el diseño de las edificaciones fantásticas de este libro se puede observar la presencia de materiales provenientes de diversos grabados de Escher, fragmentos de otras obras que anuncian o “presagian” el homenaje al mismo tiempo que los textos escritos.¹¹

¹⁰ Carmen V. Vidaurre, “Laberintos ópticos. *Castillos en el aire* de Fernando del Paso”, en *Análisis del arte*, Universidad de Guadalajara, México, 2007, p. 292.

¹¹ *Ibidem*, p. 284.

En el análisis de Vidaurre aparecen temas recurrentes en la crítica de la novelística delpasiana: el lenguaje barroco, la narración heterotópica o cambio constante de focalización, la metáfora surrealista, la plasticidad estilizada en el lenguaje, el grotesco, la combinación de estructuras del mundo como fórmula para la creación, o el diálogo entre historia y mito, entre otros.¹²

Volviendo a su primer volumen de poesía —los *Sonetos del amor y de lo diario*— no sorprende que haya sido la poesía de Miguel Hernández la que motivara a un muy joven Fernando del Paso a escribir o al menos a llevar a término esos juguetones “ejercicios de versificación”, pues otro tanto se puede afirmar de aquellos ejercicios en estilo neogongorino y culterano aparecidos en el también primer poemario del español: *Perito en lunas* (1933) bajo la forma de poemas-adivinanzas.

Si bien fue *El rayo que no cesa* la obra que motivó la escritura delpasiana, y que sin duda le inspira la forma del soneto para sus composiciones propias, también es justo afirmar que tanto los temas (el amor, la vida cotidiana y el cándido erotismo, por mencionar sólo tres) como el lenguaje utilizado por Hernández tienen parangón con los sonetos del escritor mexicano.¹³ Las similitudes entre ambos escritores pueden verse desde el soneto número once de Hernández, cuyo tema es la virginidad de la

¹² Véase Vidaurre, *op. cit.*, pp. 283-286.

¹³ Sobre su predilección por esta forma poética Del Paso consignaría: “El soneto fue para mí un verdadero reto. Siempre me gustó. Me parecía una composición poética de gran belleza y dificultad. Por eso quise probarme con él y ya no pude dejar de hacer poemas. No tengo una definición de mi propuesta poética. Sólo sé que sigo escribiendo versos, incluso estando enfermo”, Bautista, *op. cit.*

amante, que es especialmente sufrida por el poeta, y que se replica más tarde en los sonetos delpasianos:

11

Te me mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.

El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.

Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca icon qué cuido!
para que no se vicie y se desmande.¹⁴

En tanto, el segundo soneto mariano de Del Paso dice:

II

Yo, pecador, confieso que prefiero
al pozo virgen, la trillada noria,
que no te quiero pura y sin historia,
que sin altares ni ángeles te espero.

¹⁴Miguel Hernández, *Antología poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 23.

Yo, pecador, confieso que me esmero
en no rodearte de una eterna gloria:
yo te quiero mortal y transitoria,
transitoria y mortal: así te quiero.

Yo, pecador, te quiero desflorada,
con sollozos y muslos y agonía,
con temblores y pechos, con espasmos.

Te quiero así, virgen de nada,
así quiero quererte y que seas mía:
con histerias y risas, con orgasmos.¹⁵

Las similitudes en el tema erótico-amoroso son abundantes, aunque finalmente contrarias pues mientras que a Hernández lo frustra la imposibilidad del goce erótico-sexual: “Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia/ a serenar la sien del pensamiento/ que desahoga en mí su eterno rayo” o “Como el toro te sigo y te persigo,/ y dejas mi deseo en una espada,/ como el toro burlado, como el toro”, Del Paso se recrea y regodea: “En llegando y abriéndome las ancas/ más ancas y más recias del yeguada” (p. 11) o “bocarrriba tendida y yo de bruces,/ tengo una lanza unguida de saliva” (p. 22).

No obstante los diferentes resultados, las similitudes llegan a tal punto que además de compartir lenguaje comparten una buena cantidad de imágenes como las flores y los frutos que metaforizan la sexualidad; en Hernández aparecen: “Tu corazón, una naranja helada” o “Mi corazón una febril granada” o bien

¹⁵ Fernando del Paso, *Sonetos del amor y de lo diario*, El Colegio Nacional, México, 2001, pp. 21-22. En adelante, las referencias a esta obra aparecerán indicadas entre paréntesis al final de la cita señalando el número de página.

“Me tiraste un limón y tan amargo”, “zarza es tu mano si la tiento, zarza”, haciendo del poeta un fracasado y desesperado hortelano que no puede cosechar los favores femeninos; por su parte, el soneto mariano número cinco del pasiano rezuma frutal sensualidad:

V

Media naranja mía, dulce piña,
Ave María frutal, tierna manzana,
breva de la pasión, uva lozana,
tamarindo del sol, silvestre viña.

Ave frutal, María, ácida niña,
pomarroja del viento y la mañana,
cereza azul, guanábana temprana,
fruta del mar, del cielo y la campiña:

quiero morder y remorder mi culpa
en esa carne que al Creador le plugo
labrar en surco para mis semillas,
y en sus mojados gajos, en su pulpa,
quiero el alma exprimir, vaciar mi jugo,
para morir de amor, y de rodillas (p. 29).

Y de nuevo en Hernández:

Vierto la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.

El parecido entre ambos escritores también aparece en *Perito en lunas*, donde Hernández escribe complicadas octavas a manera de adivinanzas muy imaginativas aunque también sumamente complicadas para el lector por su lenguaje, sintaxis y metaforización:

Octava XXII (panadero)¹⁶

Aunque púgil combato, domo trigo:
ya cisne de agua en rolde, a navajazos,
yo que sostengo estíos con mis brazos,
si su blancura enarco, en oro espigo.
De un seguro naufragio, negro digo,
lo librarán mis largos aletazos
de remador, por la que no se apaga
boca y torna las eras que se traga.

Octava XX (surco)

Párrafos de la más hiriente punta,
si la menos esbelta, como voces
de emoción, ya se rizan, de la yunta:
verdes sierpes, ya trémulas de roces
y rocíos. La mano que las junta,
afila las tajadas, sí, las hoces,
con el deseo ya, la luz en torno;
y enarca bríos, era, masas, horno.¹⁷

¹⁶En su versión original, los poemas de *Perito en lunas* no mostraban las respuestas a las adivinanzas poéticas, fue hasta las siguientes ediciones que se decidió publicar las respuestas ya que los poemas resultaron tan complicados que el público no los comprendía.

¹⁷Hernández, *op. cit.*, p. 12.

Estas octavas están, en su mayoría, dedicadas a la vida cam-
pirana y casera, la siembra y la cosecha, el amasijo de pan, la
preparación de la comida, los elementos naturales, los animales,
etcétera. Del Paso, que elige el soneto frente a la octava, uti-
liza también un lenguaje neogongorino para hablar de la vida
diaria del amor y de los amantes:

Soneto I

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

Cuéntame 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 (p. 7).

Con la vena lúdica que le caracteriza, también emula las
adivinanzas de *Perito en luna* hasta el punto de escribir las con-
trapartes: Hernández poetiza al agua, Del Paso lo hace con el
fuego:

Octava XXVIII

Gota: segundo de agua, desemboca,
de la cueva, llovida ya, en el viento:
se reanuda en su origen por la roca,
igual que una chumbera de momento.
Cojo la ubre fruncida, y a mi boca
su vida, que otra mata aun muerta, siento
venir, tras los renglones evasivos
de la lluvia, ya puntos suspensivos.¹⁸

Dos adivinanzas I

Un silencioso y pálido lamento
que cuando bebe el aire se agiganta.
Sin piernas danza y sin palabras canta,
espejo de sí mismo y alimento.

Oro voraz y diáfano es su aliento.
Su vida, sueño que la luz encanta,
Y su infinita languidez es tanta
que pesa menos que el color del viento.

Amante, a más, de insólita avaricia,
Mago del artificio y de la espuma
Y señor de los humos y del juego.

Lo que relame y mira y acaricia
Transforma en polvo y en ceniza y bruma,
Aun siendo manco y deslenguado y ciego:
el fuego (p. 17).

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

A su manera, y a pesar de la evidente influencia de la lírica del Siglo de Oro que aparece en los *Sonetos...*, se distancia de sus maestros por la peculiar visión —y eso sí, muy propia— acerca del amor alejado de las grandilocuencias patéticas de la tragedia o los inefables enamoramientos; así lo hace especialmente con Góngora en cuyos versos finales de los sonetos amorios se encuentran expresiones como: “llorar sin premio y suspirar en vano” o “rayos, como a tu hijo, te den muerte”, “y sólo del Amor queda el veneno”, “respetadle mi destierro duro”, “morir de la suerte que yo muero” y uno especialmente bello (en el que aparece el personaje que inspirará el nombre del protagonista de *Palinuro de México*) en el que el poeta cordobés advierte a quienes “el mar de Amor tienen seguro”:

Que de él no fío, si sus flujos gruesos
con el timón o con la voz no enfrenas.
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!¹⁹

En este terceto final, Góngora metaforiza al amor como un mar agitado y utiliza a dos figuras míticas náuticas: Arión, el caballo, hijo bastardo de Poseidón que tenía el don de la palabra y a Palinuro, el piloto mayor de la escuadra naval de Eneas que opta por el suicidio tirándose al mar, acto que —según el poeta— es sabio cuando se trata del proceloso mar del amor.²⁰

¹⁹Todas las citas son de Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 118 y ss.

²⁰El personaje Palinuro es usualmente citado en la lírica del Siglo de Oro; aparece también en la obra de Quevedo (soneto amoroso número 356 [“Cuando a

La influencia cultera de Góngora tanto en la obra de Hernández como en la de Del Paso es indiscutible; por eso cuando el mexicano afirma que no tiene una “definición de su propuesta poética”, se podría considerar al menos que sus *Sonetos...* constituyen el eslabón más lejano de la tradición poética española defendida por la generación del 27 en la que la reivindicación de los clásicos nacionales sobre las vanguardias es uno de sus más importantes fundamentos. ¿Quién más, si no Del Paso en México, cuya segunda obra sería esa maravilla lingüística barroca y culterana llamada *José Trigo* (1966) en la que homenajea también a los clásicos nacionales como Juan Rufo, podría haber escrito sonetos de “arte antigua” como éste a mitad del siglo xx?:

Sonetos de arte antigua II

Esto que ves, mester de cetrería,
es un halcón en tuyo seguimiento.
Si alas te dan tan cruel acaecimiento,
si te encogollas con la mi porfía,

más sueño el alba me convida”]) en el marco de una serie de sonetos relacionados con el tema del sueño erótico. A diferencia de Góngora, quien retoma la parte del suicidio de Palinuro al arrojarse al mar, Quevedo utiliza la parte en que, según la historia, Palinuro es dormido por el dios *Somnus* tras mojarlo con rama que tiene rocío del Leteo, lo que le permite empujarlo por la borda. Dice Quevedo en el soneto citado: “Cuando a más sueño el alba me convida, / el velador piloto Palinuro/ a voces rompe el natural seguro, / tregua del mal, esfuerzo de la vida”. El soneto, que es “complicado de interpretar” según Antonio Alatorre, ha sido analizado en su libro: *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 120. Para Góngora, Palinuro es sinónimo de sabiduría por elegir la muerte antes que los dolorosos vaivenes de la pasión amorosa; para Quevedo, es un sinónimo de personaje derrotado y melancólico, que ve “en cada sombra un enemigo armado”. Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Castalia, Madrid, 2001, p. 524.

si este dulcisonar de flechería
melifluye con tal tolondramiento,
pues será menester un tornamiento
de tú, cierva, de yo, la montería.

Si no puedo ferir, cantando de ello,
ya te diré: mis manos son un cuenco,
ven a beber y que al venir hacello

muera de sed el último podenco:
Nunca fuera, señora, Amor tan bello
la cierva dulce, el cazador mostrenco (p. 20).

Por cierto que ese “mester de cetrería” recuerda a las *Soledades* gongorinas (específicamente a la segunda y tercera) asociadas a los rituales de la adolescencia y la virilidad en la que aparecen motivos de artes de caza como la cetrería y la montería convertidas en metáforas del arte de la seducción. Por su parte, Hernández utilizaba el motivo de la fiesta brava y el del toro para anudar sus dos principales temas, el sexo y la muerte:

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.²¹

²¹Hernández, *op. cit.*, p. 35.

Al contrario, Del Paso prefiere un erotismo mucho más lírico al margen de la fatalidad al declarar que al final de la caza quedan “la cierva dulce” y “el cazador mostrenco” sin daño alguno. En este soneto de arte antigua —soneto amoroso finalmente— la emulación del estilo y léxico culteranos es de lo mejor, pasa de ser mero “ejercicio de estilo” a reformulación y actualización tópica, metafórica y formal. Tiene razón Víctor Manuel Mendiola al consignar el fenómeno escritural delpasiano:

En México, a pesar de las vanguardias, los poetas nunca dejaron de escribir sonetos. En la poesía viva mexicana basta recordar los de Paz, Chumacero, Bonifaz Nuño, Sabines, Segovia, Lizalde, González de León, Zaid y Cervantes y, entre los más jóvenes, de Quirarte, Volkow, Yáñez, Morábito y Sicilia. Todos ellos han escrito sonetos que dan cuenta, dentro de la tradición, de la permanencia de un rigor “neoclásico” y de la eficacia “posmoderna” del endecasílabo. Por otro lado, este hecho pone de relieve las relaciones complejas existentes entre continuidad y ruptura que caracterizan a la poesía mexicana, en esto muy parecida a la española. Con *Sonetos del amor y de lo diario*, escritos desde la impureza increíble de un lenguaje caliente y sin miedo, Del Paso nos muestra que la palabra es buena y da gusto a la lengua y, por supuesto, al cuerpo.²²

Como ha sido apuntado antes, la predilección por la forma clásica del soneto en la poesía en español ha sido constante hasta nuestros días a pesar de la gran influencia de las vanguardias y el versolibrismo, especialmente en la segunda

²² Víctor Manuel Mendiola, *Sin cera*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 68-69.

mitad del siglo xx. Como poeta, al contrario que como novelista donde da muestras plenas, Fernando del Paso no se asume como un escritor de vanguardia o que pretenda la innovación formal o temática sino la renovación lingüística, mediante la estilización de un lenguaje ya sepultado por el tiempo que tiene cada vez menos lectores pero que implica, por usar un término de Lezama Lima —otro “señor” barroco lingüísticamente complejo—, el disfrute de una “golosina intelectual”.²³

En uno de los pocos análisis de los *Sonetos...* Mendiola centra su análisis en el trabajo sobre la lengua como la característica más lucida de la obra. Transcribo una buena parte de sus palabras por lo inusual de la crítica a la poesía delpasiana:

Una serie de treinta y cuatro sonetos divididos en nueve secciones que van desde poemas en versos sencillos de amor hasta intensas composiciones eróticas pasando por un misticismo *sui generis* con pequeñas digresiones si no humorísticas sí muy bien humoradas. El idioma en todos estos poemas tiene una riqueza que no busca producir una materia pura. El diseño elaborado de *Sonetos de amor y de lo diario* nos hace sentir la opulencia, y al mismo tiempo, la textura áspera de las palabras en proceso de nombrar con urgencia una realidad o sentimiento. No en balde Del Paso es, en serio, un narrador. A veces, a la “perfección” de la poesía pura, con su ideal de esencialidad, habría que oponer esa otra perfección de una poesía situada en el denso tráfico de las hablas —en donde caben palabras medio muertas y expresiones vivas pero sobrevivientes que han resistido el manoseo y la alharaca [...] hay algunos otros [sonetos] que dejan qué desear por cierta complacencia en la selección de los términos claves de esta forma. En primer lugar, es muy difícil leer un libro de sone-

²³José Lezama Lima, “La curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 100.

tos donde la mayor parte de las rimas resultan de combinar, casi de manera exclusiva, sustantivos o sustantivos y adjetivos [...] En segundo lugar, en una cadena de sonetos no es fácil aceptar el predominio de un ritmo donde el endecasílabo suena, no obstante las pequeñas pausas y deslizamientos, verso a verso con una cadencia primitiva, de tal manera que se produce un efecto de monotonía.²⁴

La crítica de Mendiola es, en lo general, acertada, aunque no hay que olvidar que los *Sonetos...* son la primera obra del escritor mexicano y que en este sentido parece cometer pecados de juventud (tal cual lo hace Miguel Hernández) ripios, rimas forzadas o fáciles, repeticiones de versos, hipérbasis exagerada, uso de lugares comunes e imágenes tópicas, adjetivación excesiva, enálages, abuso de la acumulación, etcétera.

Por otra parte, ¿no son todos estos pecados parte esencial del estilo que intenta imitar? Lo son y, en ese sentido, no pueden ser tenidos como tales o al menos admiten algún matiz. ¿Quién podría tachar de imperfección acumulativa el inicio del célebre soneto de Lope sobre el amor?:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso.²⁵

²⁴ Mendiola, *op. cit.*, pp. 66-68.

²⁵ Félix Lope de Vega, *Lírica*, Castalia, Madrid, 2001, p. 136.

Por el intento en la imitación del estilo, se puede acusar de anacronismo a Del Paso, pero no de inhabilidad poética, su conocimiento de la lírica que imita es amplio y hasta se permite jugar con ella en la serie de cuatro poemas titulados: “Sonetos de lugares comunes”

Es tan blanca tu piel, como la nieve.
La nieve quiere al sol, por lo brillante.
Y el sol, que se enamora en un instante,
se acuesta con la nieve y se la bebe.

El sol, aunque es muy grande, no se atreve
a hacerse olvidadizo y arrogante:
se acuerda de su novia fulgurante
y se pone a llorar, y entonces llueve.

Y llueve y llueve y llueve y de repente
la lluvia se hace nieve: esta mañana
que nieva tanto en Londres, y ha nevado

luminosa y nupcial y blancamente
en jirones, tu piel, por mi ventana,
ningún sol, como yo, tan desolado (p. 31).

Que Del Paso señale abiertamente el hecho de que se trata de lugares comunes manifiesta una cualidad de la poesía moderna: la ironía. No debe pasarse por alto que la vena irónica —al igual que la erótica y la lúdica— recorre el poemario de prin-

cipio a fin y también lo inspira si tenemos en cuenta aquellos “ejercicios de estilo”.²⁶

Ya sea aparejada o no al humor, la ironía es un elemento clave para comprender cabalmente estos sonetos, de lo contrario, se puede incurrir en un error de perspectiva, y de preceptiva también, pues los poemas deben leerse de forma doble: son hijos de una tradición imitada al mismo tiempo que criticada y asumida.

Así ocurre con la serie de seis sonetos titulada: “Sonetos de la rosa enamorada de sí misma” en la que no sólo se entabla diálogo con el símbolo de la rosa en la tradición occidental —así como con el tópico del *Carpe Diem*— de Horacio (“Apenas tan larga como un solo día es la vida de las rosas”) y Shakespeare (“La rosa no dejaría de ser rosa, ni de esparcir su aroma, aunque se llame de otro modo”), a Gertrude Stein (“Una rosa es una rosa es una rosa”) y Xavier Villaurrutia (“Yo también hablo de la rosa”), pasando obligadamente por Góngora (“Ayer naciste y morirás mañana”), sino que ocurre como en algunos casos de poetas modernos con los que importa observar tanto el diálogo generacional como el proceso de apropiación de esa tradición.

Cuando Villaurrutia consigna que él “también” habla de la rosa y a continuación descarta todas las rosas poetizadas en la historia literaria para hablar de su “rosa increada”, se arroga el derecho de que la suya sea única y diferente a todas las anteriores. Así lo hace también Martín Adán en ese par de

²⁶ Como ocurre con el soneto que aparece al final del poemario: “Soneto del huevo pasado por agua”.

obras misteriosas tituladas *La rosa de la espinela* (1939) y *Sonetos a la rosa* (1931-1942) en las que también desea una rosa inmaterial o al menos una que niegue su naturaleza: “¡Rosa ninguna, en la que no se muere!”. Ambos autores niegan el tópico tradicional porque niegan la muerte implícita en el símbolo.

Por su parte, la rosa delpasiana (dedicada a la memoria de Villaurrutia) mucho menos intensa y metafísica que la de los poetas citados, también se enfoca en desmontar al otrora poderoso símbolo y lo logra ironizando sus atributos tradicionales además de personificarla y atribuirle fallos de carácter que la humanizan en una operación contraria al exaltamiento. Así, la rosa se muestra soberbia, narcisista, candorosa, vana, ambiciosa y hasta rencorosa:

Sonetos de la rosa enamorada de sí misma

Aplicada la rosa a su elegancia,
se dedicó a estudiar rosicultura,
aprendió la ecuación de su estatura,
y elaboró un teorema de su infancia.

Y aún hizo más, la rosa, en su arrogancia:
se doctoró en su propia arquitectura,
se aprendió de memoria su hermosura
e hizo una tesis sobre su fragancia.

Así quedó la rosa cultivada
tonta de tanta alambicada ciencia,
de tanto teorizar sobre sí misma.

Sola quedó la rosa, enajenada
en el prisma de turbia transparencia
de un perfumado y pálido sofisma (p. 24).

Lo que puede parecer humorístico en esta serie de sonetos es en realidad profundamente irónico. Esa rosa convertida en “pálido sofisma” es la de la lírica occidental, después de todo, ¿qué más se puede decir sobre la rosa cuando se ha convertido en una metáfora petrificada? Sin duda no se le debe la misma devoción, no es el poderoso símbolo al que conviene acercarse con el temor reverencial de lo sagrado; ahora es un lugar común al que es preciso diseccionar, criticar, incluso ironizar tal como lo hace Del Paso: “¿Se deslumbró la rosa con su estrella?/ No hay más hondo dolor, pena más honda,/ que la rosa, por rosa la consuma” (p. 26).

Retomando el asunto del oficio poético delpasiano en lo que se refiere al lenguaje, a las palabras, en la colección “En voz de sus autores”, que ofrece lecturas literarias autorales, Del Paso presenta su obra con la siguiente advertencia:

Verán ustedes que algunos sonetos son un tanto cuanto eróticos, pero se cuida mucho la forma, se cuida mucho, en la medida de mis posibilidades, la sonoridad de las palabras, la música... hay que recordar que la literatura, antes de que fuera escrita, siempre fue oral, por eso los juglares antiguos.²⁷

Apenas hace falta escuchar los poemas recitados en la voz de su autor, quien trabajó como locutor para la BBC de Londres

²⁷ Fernando del Paso, *En voz de sus autores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010 [Archivo sonoro].

por muchos años, para aquilatar el verdadero peso que tiene el ritmo y la sonoridad de las palabras y los versos. Otro tanto se puede decir de su prosa leída en voz alta, los fragmentos de *José Trigo* o de *Palinuro de México* que acomete como un consumado contador de cuentos tribal alrededor de quien se reúnen los habitantes de una pequeña aldea. En general, su literatura es suficientemente musical y plástica para la lectura en voz alta; existe incluso una adaptación radiofónica de *Palinuro de México*, también han sido puestos en escena los monólogos de Carlota que aparecen en *Noticias del Imperio* y se han hecho lecturas públicas de su obra lírica a modo de homenaje.

A propósito de homenajes, en ocasión del centenario del nacimiento de Octavio Paz, el periodista cultural y psicoanalista Miguel Ángel Quemain publicó un volumen de entrevistas realizadas a lo largo de diez años al Nobel mexicano. Al hablar del manejo del lenguaje en los escritores latinoamericanos aparece la siguiente conversación:

Quemain: /—*Y la sonoridad vale para la novela, aunque se lea en voz baja.*

Octavio Paz: /—Se pueden leer en voz baja obras de altísima sonoridad, Quevedo, es un ejemplo. Lea *El Quijote* en la soledad más silenciosa y de todas maneras el bullicio de la época llegará hasta su sala. También tenemos ejemplos contemporáneos: Cabrera Infante es uno de ellos, su sonoridad también es musicalidad. Guimarães, otro ejemplo de escritor que sabe develar la melodía de las cosas.

—*¿Pasa entre nosotros?*

—Por supuesto, somos parte de esa tradición, la heredamos y con ella transformamos la sonoridad de nuestra lengua, de nuestra conversación.

—*¿Quiénes, por ejemplo?*

—Siempre me acorrala con nombres [...] Las nóminas terminan por ser los tiranos de quienes las elaboraron. Pero si quiere que le diga un nombre: Fernando del Paso, como novelista es un poeta de alta sonoridad.²⁸

Nada más cierto. Tal vez la mejor poesía delpasiana, salvo algunos de los sonetos marianos y una selección de *PoeMar*, se encuentra en sus novelas. Los monólogos de Carlota, así como las páginas dedicadas a describir la belleza de Estefanía, representan con seguridad algunos de los mejores poemas erótico-amorosos de la literatura en español:

¡Ah, mi prima, la púdica, la inefable, la diabólica de mi prima, que sin haber sido jamás la corteza del año o la redondez del mediodía, el fragor de los espejos o la yema del viento; que sin haber sido, siquiera, la astilla de una nube, el reverso de un sueño o la cáscara del arco iris, pero que gracias a que en su roce con el mundo, con la arena, con las loterías y con el frufrú de los cuervos algo de luz y de rencor se le pegó a su alma y algo de dulzura y de inteligencia, de buen humor, se le contagió en su trato y sus conversaciones con el mar y con los milagros, fue excelsa y celestial y absurda, absurda como la leche negra de Celan o la nieve roja de Góngora, absurda como un demonio de malvavisco o un ángel de carbón, un puente de aire o la oscuridad al rojo blanco, un buitre de espuma o un lirio de excremento!²⁹

²⁸ Miguel Ángel Quemain, *La brújula y el laberinto. Encuentros con Octavio Paz 1986-1996*, Instituto Literario de Veracruz, Xalapa, 2015, pp. 60-61.

²⁹ Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Diana, México, 1982, pp. 87-88.

Alguna vez soñé que así, despierta o dormida, daba lo mismo, pero bocarriba y desnuda, con las piernas abiertas estuviera yo tendida en los Jardines Borda y me penetrara una nube de luciérnagas, me iba yo a preñar de luz y en mi vientre, como en la bóveda celeste, las luciérnagas dibujarían las constelaciones. Soñé que si así, bocarriba y desnuda y con las piernas abiertas flotara yo río abajo por las aguas de ese río [...] el río en cuyas aguas sombreadas por las siete montañas contemplé mi rostro y vi al fin que al fin era un rostro de mujer, de mujer por primera vez acariciada y penetrada, besada, de piel ardida por la saliva de un hombre, por su sudor, por tus besos, Maximiliano, soñé, te decía, que si dormida o despierta, daba lo mismo, o muerta, como Ofelia, enredadas en mis dedos las flores de azahar de mi diadema de bodas, y en mi cabello entreverados los rayos de la luna, soñé que si así me penetrara un salmón incendiado de púrpura para dejar sus huevecillos en mi vientre, me iba yo a preñar de miles de hijos que cuando llegara yo al mar iban a salir de entre mis piernas, como un manantial de cuchillos plateados que iban a ahogar su sed en los torbellinos de la sal.³⁰

En su primera novela, *José Trigo*, también hay páginas y capítulos enteros: los números ocho, por ejemplo, o la historia incestuosa de Guadalupe y Dulcenombre o la historia de Eduviges, que poseen una prosa poética de altísima calidad y sí, también de “alta sonoridad” en las que las palabras, sin dejar de ser sonido y significados, se convierten en dimensiones artísticas alcanzadas.

Por cierto que la prosa poética delpasiana también puede ser criticada —y lo ha sido durante largo tiempo— por su barroco y culterano uso de lenguaje en el que la acumulación

³⁰ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987, pp. 420-421.

y la adjetivación, más que fallos, constituyen las marcas de la casa, el estilo de Fernando del Paso:

Cuando a tu sangre nombres, cuerpo invoca
una sola palabra: sangre llama
a lo que sólo sangre se reclama
desde tus pies al filo de tu boca.

Cuando a tu carne nombres, cuerpo, evoca
la sola carne que a la carne llama,
la que se mira y besa y hiere y ama,
que se penetra y lame, huele y toca.

Llámate cuerpo a secas, no te esmeres
en ser de otras palabras el reflejo,
la oscura huella, su inasible sombra.

Quédate cuerpo a solas y no esperes
ser otra cosa que el desnudo espejo
de la sola palabra que te nombra (p. 13).

En la presentación pública de los *Sonetos...* el escritor y crítico Aurelio Asiain hizo hincapié en los sonetos marianos, de los que dijo: “se encuentran entre las poesías eróticas de amor más logradas en la poesía mexicana actual”.³¹ Con el paso del tiempo, creo que este juicio —aunque acertado— se ha quedado corto. Me parece que los “Sonetos marianos”, que no sólo son poemas “eróticos de amor” sino abiertamente blasfemos, se sitúan junto a esa otra brevísima y oscura obra

³¹“Los sonetos del amor y de lo diario...”, p. 15.

que es *Caro Victrix* (1916) de Efrén Rebolledo en la que en apenas una decena de sonetos eróticos blasfemos bastaron para sostenerle el nombre y la fama. Pienso también en los apenas dieciséis “Sonetos lujuriosos” de Aretino que han permanecido entre ávidos lectores por siglos o en ese par de poemas de erotismo interdicto que César Vallejo se permitió escribir a contrapelo de su sentido del pecado: “Nervazón de angustia” y “El poeta a su amada” en *Los heraldos negros* (1918).

Aunque el tema de la blasfemia erótica no es nada nuevo como lo demuestra la lectura sensual del “Cantar de los cantares” bíblico, no ha dejado de sorprender a lo largo de la historia literaria la recurrencia periódica; en la literatura hispanoamericana, especialmente en la época modernista y decadentista, a la que pertenecen las obras de Rebolledo y Vallejo antes citadas, hay sobrados ejemplos. Se comprende que, en el espíritu de los tiempos modernos, el efecto de la blasfemia religiosa amaine y que hasta resulte manida en algunas circunstancias, como ocurre con la narrativa cuando trata de degradar la simbología judeocristiana por puro capricho.

Esta consideración no detuvo a Del Paso, quien asume la anacronía como parte plena de su estilo. Los sonetos marianos tienen dos series, la primera de tres sonetos y la segunda de cinco: apenas ocho sonetos, algunos de ellos de tal perfección técnica y poética que apenas admiten comparación y si la hay, es obligado hacerlo con los poetas citados.

Porque se trata de poemas marianos, encuentro especial parangón con Vallejo para quien, como hace Del Paso, la ima-

gen de la virgen-madre añadida a la imaginería judeocristiana es necesaria para conseguir el poderoso y blasfemo efecto deseado. En Vallejo, la estrofa inicial de “Nervazón de angustia” no da lugar a dudas: Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;/ desclava mi tensión nerviosa y mi dolor.../ Desclava, amada eterna, mi largo afán y los/ dos clavos de mis alas y el iclavo de mi amor!³² Luego se leen versos de sensualidad tal que parecen inadecuados para el tono piadoso y fúnebre del poema: “retira la cicuta y obséquiamme tus vinos”, “la dignidad roquera que hay en tu castidad/ y el judithesco azogue de tu miel interior” y “en mi alma hereje canta”. Estas expresiones aparecen en otros poemas amorios de Vallejo aunque acompañados de imágenes religiosas que los convierten en blasfemos porque el poeta se asume como un Cristo enamorado o lo que es peor, un Cristo enamorado de su madre. En “El poeta a su amada” escribe: “Amada, en esta noche tú te has crucificado /sobre los dos maderos curvados de mi beso,/ y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,/ y que hay un viernesanto más dulce que ese beso”.³³

La razón por la que hago hincapié en los poemas vallejianos es para señalar que a pesar de abordar la unión entre religiosidad y erotismo, hay un límite que no es usualmente franqueado. Dobles herederos de una tradición poética y religiosa que por siglo fue una y una sola, los poetas hispanoamericanos no suelen ser abiertamente blasfemos en lo que a sexualidad atañe, por eso dan lugar a dudas en la interpretación de sus poemas.

³² César Vallejo, *Poesías completas*, Juan Pablos, México, 1971, p. 19.

³³ *Ibidem*, p. 34.

El caso delpasiano es un tanto distinto, si damos por aceptado el hecho de que sus “Sonetos marianos” se refieren a la virgen María, entonces sí que pueden ser escandalosos y blasfemos; en todo caso son mucho más explícitos que los de Vallejo pues en Del Paso no hay sexualidad vedada ni deseos que no se atrevan a convertirse en actos, ni sentimiento de culpa, ni conflicto aparente. Si no se trata de la virgen, entonces se trata de esa mujer que es todas las mujeres (incluida la virgen, claro está). En “Los dados eternos” de Vallejo, el poeta reclama a Dios espetándole: “Tú no tienes Marías que se van”,³⁴ o lo que es lo mismo: tú no tienes mujeres que te abandonan. Del Paso no podría llegar a decir eso en sus poemas, su erotismo, su sentido del amor, su disfrute de la presencia más que de la ausencia tiene que ver con otra parte de la vida, una muy lejana de la poesía de Vallejo y también de Rebolledo porque no pretende espantar al creyente como parte de una poética epocal.

Los sonetos marianos son también una invitación al deleite erótico, en el amplio sentido del término, lo mismo del cuerpo que del lenguaje, la sexualidad o el amor. En este sentido, estos poemas hacen referencia al ceremonial de los amantes en el que se mezclan momentos de sublimidad con otros de apacible convivencia aunque en el marco del imaginario religioso que funciona más bien como un arquetipo que en lugar de mantenerse en la profundidad se encuentra expuesto.

³⁴*Ibidem*, p. 74.

Uno de los rasgos más admirables de estos sonetos marianos es su variedad aunque se trate del mismo tema. Hay algunos que asemejan a una plegaria, otros cuya función se centra en la seducción, otros invitan al rito erótico, los hay de cándido lenguaje sobre el enamoramiento y otros, los más, mezclan sexualidad y deseo.

La primera serie de sonetos pueden ser concebidos como un juego preliminar que tiene pleno desenlace en la segunda serie, en donde aparecen los poemas más resueltamente sexuales. El poema que cierra la primera serie es excelente por el contrapunto entre lo explícito y lo tácito que abre la puerta a la ambigüedad, además del uso de términos de la liturgia religiosa mezclados con el discurso erótico-amoroso que refuerzan la intensidad de la petición carnal del poeta:

III

Para tu muerte lenta tengo un cirio.

Para tu boca, un cáliz funerario.

Para velar tu pecho, un tenebrario

tengo, si me convidas al martirio.

Ave María, flor del valle, lirio:

para tu cuerpo tengo yo un sudario.

Tengo, si me encaminas al calvario,

digo, si me acompañas al delirio.

Si me acompañas, para atravesarte,

bocarrriba tendida y yo de bruces,

tengo una lanza ungida de saliva.

Y para amarte más, para matarte,
tengo un amor que ha muerto entre dos cruces,
para nacer de nuevo en carne viva (p. 22).

En estos sonetos no hay rasgos de contrición o de culpa por parte de quien escribe, en todo caso la hay en el lector. Para la segunda serie de sonetos, aparecen nuevos motivos: las aves, metáforas de la naturaleza alada y célica de la virgen: palomas, cisnes, codornices, canarios, garzas, etcétera, refuerzan el tema del vuelo, de la ascensión que no es otra que la del cuerpo; también aparecen frutas y viandas que recuerdan al erotismo pastoral del Siglo de Oro español, pleno de metáforas sobre sembradíos y cosechas nutricias. Aparece finalmente el tema que podría ser considerado el más blasfemo de todos: engendrar un hijo mediante encuentro carnal. En esta última serie de sonetos la sexualidad, convertida en ceremonia, se transubstancia en nueva carne, en el hijo del hombre por el hombre y la mujer sexuada, deseada, penetrada y gloriosa.³⁵

Nuevos sonetos marianos

III

De mi color, mi pelo, mi estatura
y prendida a tus pechos y a tu ombligo,
cogida de tus muslos y al abrigo
de una olorosa y cálida espesura,

³⁵ Este tema también aparece en la obra de Miguel Hernández, véase la serie de poemas “Hijo de la luz y de la sombra”.

con mi voz, mi talante, de mi hechura,
y de tu vientre el fruto y el testigo,
tendrás, María, y la tendrás conmigo,
de mi piel, con mi piel, una criatura.

Y ese hijo, María, niño y hombre,
de quien tu cuerpo es fuente y atarjea,
cuna, pesebre, cama, bebedero,
ya fue, ya es, tiene mi nombre,
le pese a quien le pese y así sea
que le pese a tu cuerpo todo entero (p. 28).

El último volumen de poesía de Fernando del Paso es *PoeMar* (2004), otra de sus obras “que se coció muy lentamente, durante años” hasta que supo “que había llegado el momento de sacarla del fuego”³⁶ cuyo tema único: el mar, lo es sólo en apariencia pues se despliega en al menos media docena de temas que contienen una buena cantidad de variaciones formales y temáticas.

El propio Del Paso ha dicho de este volumen, *sui generis* para la poesía mexicana, que se trata de “composiciones que hice y que tienen como pretexto el mar para expresar el amor que le tuve a mi madre, para cantar la belleza femenina, la belleza del paisaje y de algunos animales, y claro, también la belleza del mar que ha sido siempre mi obsesión.”³⁷ En la

³⁶ Citado por Arturo Jiménez en “Del Paso reafirma su vena poética”, sección cultural de *La Jornada*, México, 11 de noviembre de 2004.

³⁷ Del Paso, *En voz de sus autores*, *op. cit.*

dedicatoria se lee: “En este libro están todos los poetas que he leído: aquellos que recuerdo, aquellos que he olvidado”,³⁸ con lo que establece otro homenaje artístico además de un inventario memorístico de lecturas mezcladas con experiencias personales.

PoeMar contiene noventa poemas de una variedad formal que va del clásico soneto a las décimas, las redondillas y los dísticos, así como versiones personalísimas de formas poéticas tradicionales de la lírica española como el romance, el zéjel y hasta la silva gongorina; también aparecen canciones de arte menor que recuerdan a los cancioneros medievales a propósito del tópico marino, un buen número de poemas aparecen como prosas poéticas y Del Paso también recurre al verso libre. Finalmente, como en todo *tour de force* que se respete, hay lugar para todo, incluso para proverbios, oraciones y hasta una especie de *haikai* sexual muy a su estilo.³⁹

Aunque en el poemario no establece secciones, existen títulos recurrentes que se pueden considerar como subtemas derivados de esa “única monotonía que no cansa” que es el

³⁸ Fernando del Paso, *PoeMar*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 9. En adelante, la referencia de las citas pertenecientes a esta obra se harán directamente al final, señalando entre paréntesis el número de página.

³⁹ El efecto que tiene esta mezcla de formas poéticas es notable en los diversos registros que utiliza la voz lírica. Al respecto, el investigador Brahiman Saganogo escribe: “Efectivamente, desde el punto de vista subjetivo, el poeta es a la vez simbolista, modernista e impresionista, lo que justifica su gusto por el placer estético, las correspondencias sinestésicas, las imágenes plásticas, los clásicos españoles (los culteranos y conceptistas, sobre todo Góngora, Quevedo y Lope de Vega), la tendencia italiana dominante del siglo XVII (el Rococó) y los barrocos europeos y americanos [...] En fin, el libro resulta ser la confirmación de los gustos poéticos, del cosmopolitismo y del pesimismo metafísico del poeta como el medio y el fin de su arte”. Brahiman Saganogo, “Ensayo de una lectura comentada de *PoeMar*, de Fernando del Paso”, en Brú y Medina, *op. cit.*, pp. 188-189.

mar.⁴⁰ Por su grado de recurrencia, se puede hablar al menos de seis secciones o series con contenidos bien diferenciados y que incluyen también una cantidad considerable de variaciones temáticas: 1. Para cantar al mar. 2. Me hiciera yo a la mar. 3. Amar a Mamá-mar. 4. El barco de los locos. 5. Los navegantes cantores. 6. Rémoras. El resto de los poemas no poseen título por lo que no se agrupan en series sino que constituyen las variaciones sobre el tópico marino central. Estas variaciones utilizan una buena cantidad de referentes históricos, míticos, religiosos, artísticos —con especial hincapié en la plástica y la literatura—, y el uso de la biología y geografía marinas, así como de terminología y anecdotario náuticos. Por ello, tal y como ocurre con su narrativa, resultaría ocioso llevar a cabo un análisis pormenorizado de los referentes de toda índole que aparecen a lo largo de la obra, así como los poetas y obras que homenajea.

La primera sección “Para cantar al mar” es la que inaugura la obra; en ésta se declaran las intenciones y los principios del poeta: “Para cantar al mar, no hay más enseres, /para cantar al mar y sus placeres, [...] /que mis palabras, mis palabras solas, /que navegan sedientas en las olas” (p. 13). Esta sección es también una de las que más luce estilísticamente, ya que las variaciones se centran en el juego lingüístico muy a la manera en que lo hacen Huidobro en el canto V de su poema extenso *Altazor* y Oliverio Girondo en su celeberrimo poema número 12: “Se miran, se presienten, se desean”; Del Paso juega a ese

⁴⁰El verso no pertenece a Del Paso, sino al escritor mexicano Luis Ignacio Helguera; pero representa puntualmente la obsesión del pasiano por llevar a cabo su homenaje marítimo. Véase Luis Ignacio Helguera, *Ígneos*, Solar, México, 1998, p. 14.

“sport de los vocablos” tal como lo proponía el poeta chileno. Por ello, tal como en los *Sonetos...*, la acumulación y la enumeración resultan de nueva cuenta recursos literarios potenciales: “Soñé que el mar era una sola palabra, /y que yo debía pronunciar su millón de sílabas” (p. 42).

Para cantarle al mar, me descerebro,
me despeño en mí mismo y me celebro,
me arañó los deseos y me ofrendo.

Me empalabro, me enfrasco, me fraseo,
me arrecifo y en tufos me desangro,
me engarruño y concilio despertares,
me colijo y prolijo, enfervescido,
me ahorco con los rictus y malicias
que de la primavera resucitan (p. 25).

me alarifo y ladrillo, me atarjeo,
me rococoro, alhambro, churriguero,
me alcantaro de plata y plateresco
y de poemas niños encanezco (p. 60).

La segunda sección, titulada: “Me hiciera yo a la mar” elabora el tema del viaje y del viajero: “¡Me hiciera yo a la mar, mar agorera /la mar de la leyenda y la quimera!” (p. 90). El viaje mental y poético que toma lugar en el poemario a través de mitologías, genealogías y geografías reales e imaginarias tiene como objetivo principal actualizar la vieja idea de la aventura, como en la novelística tradicional, así como del asombro a propósito de la gran cantidad de material narrable

o poetizable que ha generado el mar a lo largo de su connivencia con el hombre.

Uno de los poemas de esta sección aparece como epígrafe bajo el título de “Canción del Niño Almirante” que recuerda al cancionero español y sus romances navieros protagonizados por infantes como el “Romance del Conde Niño”. Estas formas poéticas y el tema tuvieron un destacado continuador en la obra y figura del poeta español Rafael Alberti, porteño de origen y “marinero en tierra” a quien le debemos una buena cantidad de obra dedicada al mar. Su “Elegía del niño mariner”, por mencionar un título, contribuye a la continuidad del tema que retoma Del Paso con su Niño Almirante, quien nos invita a acompañarlo en su viaje

Me hiciera yo a la mar, la mar que sea,
contra vientos, diluvios y marea,
sin más avíos que la suerte mía,
sin más destino que la lejanía (p. 11).

Me hiciera yo a la mar, mar traicionera,
sin hacerme en su bondad el mar quisiera
generalísimo de sotavento,
de estribor y babor, de barlovento.
Y así yo lo hiciera, cantarí
su vocinglería, eterna algarabía,
y del cielo que copia con paisajes,
cúmulos, cirros, nimbos y celajes.
¡Me hiciera yo a la mar, la mar ligera,
desleal, fementida, aventurera! (p. 103).

La tercera serie: “Amar a Mamá-mar” es una de las más importantes, si no la que más, y también una de las que más se repiten. Bajo la metáfora de: “¡Oh mamá, tú eras el mar!” (p. 116) se da pie para la aparición de un ritmo de imágenes que se entrelaza con símbolos, experiencias personales (recuerdos) —generalmente localizadas en la infancia—, y referentes de diversa índole, así como un inventario exhaustivo sobre las consabidas virtudes maternas que se multiplican emocionalmente a manera de correlato objetivo:

Oh Madre mil y una veces Trinitaria:
tú, como si no lo supieras,
tú, honda y sacrílega,
pan y panacea de mis días,
balanza de la luz y de la escoria,
puño de crepúsculos.
enredadera de lágrimas,
agrimensora de mis bosques bronquiales:
eres al mar en vela lo que el silencio levemente al muerto
es a los besos sumergidos
que en su sola soledad se sueñan danza
de fulminantes, movedizas fábulas
que transforma el aire lentamente en nada (p. 106).

Madre: fui tu jonás por nueve meses,
por nueve veces treinta
sufrió, nadé en mi espera,
dentro de la oscura pera
de tu matriz, perita en dulce [...] (pp. 88-89).

Esta sección es sin duda la más emotiva del poemario y en la que aparecen algunas de las mejores imágenes: “Mamá: te amo con la boca,/ porque tu recuerdo me sabe a sal marina,/ dura, luminosa./ Amar a Mamá-mar es mamar” (p. 21) y también algunos de los mejores versos: “Mamá-Mar, Mare Nostrum, Mar-Calostrum” (p. 22) o “Contigo aprendí a vestir de tinta las palabras,/ y tú de boca a boca me diste la saliva/ destinada a preñar mi intemperie y a poblarla de alabanzas” (p. 156).

La poderosa imagen de la mar-madre, deviene en el gran símbolo que preside el poemario y es también el *leit motiv* que da sentido unitario a las constantes digresiones y a las variaciones temáticas. La madre, imaginada como esa agua primigenia de las cosmogonías, es el gran espacio del que proviene todo y hacia lo que se dirige todo también. No en vano aparece la muerte en esta serie. Ciclo vital, “atarjea, cuna, pesebre, cama, bebedero” son todas imágenes de la mar-madre al igual que “fosa, tumba, fauce y final”.

LXXIX

Hoy, muchos años más tarde,
o quizás sería mejor decir: muchos años más noche,
sólo veo pasar a mis muertos
entre dos aguas.
Llamemos a una de esas dos aguas recuerdo,
y a la otra olvido.
Y a la suma de las dos, nada.
Hoy, que de nuevo me llega al cuello
el agua (p. 166).

Probablemente no exista en la poesía mexicana un elogio más elaborado e imaginativo como el que hace Del Paso en esta serie de poemas que junto con los “Sonetos marianos” —considerados como el extremo erótico de la maternidad— representan lo mejor de su obra lírica.

La cuarta sección: “El barco de los locos” está escrita completamente en prosa, algunas veces poética y otra narrativa. En ésta, Del Paso hace las veces de un fabulador que cuenta y recuenta algunos célebres episodios mitológicos e históricos o leyendas cuyo tema principal se relaciona con el mar. De las aventuras sexuales o heroicas del mundo griego al descubrimiento y conquista de América.

Si bien el nombre hace pensar en el tópico de la “Nave de los locos”, con referencia a la obra satírica de Sebastian Brant o a la pictórica de El Bosco, estas prosas no podrían estar más alejadas del barniz de moralidad que rodean a ambas obras. Se trata de un ejercicio completamente diferente en el que Del Paso, fiel a su costumbre de narrar, pone en boca de un cuenta cuentos imaginario aquellas historias que han encendido la imaginación occidental a lo largo del tiempo. De esta manera, el autor logra poetizar la historia y acercar a sus lectores al disfrutable encuentro con el mito, tan lejano como está del hombre moderno. En estas prosas desborda la erudición y el conocimiento libresco que posee Del Paso y del que ha dado cuenta sobrada en su novelística.

Es notable, por otra parte, la influencia del poeta griego Odysseas Elýtis, especialmente de ese magna obra dedicada al mar y a las islas que es *Dignum est*. Compuesta a partir de la

combinación de cantos líricos interrumpidos por breves narraciones prosaicas sobre la historia moderna griega, la lucha contra el fascismo, guerras civiles y conflictos históricos, en el marco de una épica refundacional de la identidad del pueblo griego. En *PoeMar*, el homenaje va en sentido contrario; mientras que la parte lírica corresponde a las experiencias personales y subjetivas del poeta, las prosas relatan, recuentan el mito y la historia de occidente.

La quinta serie: “Los navegantes cantores”⁴¹ no es sustancialmente diferente a la sección “El barco de los locos”; Aunque también es prosa, resulta más poética en la anterior porque las historias relatadas, muchas veces inventadas, contienen una buena cantidad de recursos retóricos y formales: coplas, canciones, versos, ripios juguetones, juegos de palabras, etcétera.

Otro de los rasgos destacables de esta serie es que en ella aparece un “yo” a partir del cual se organiza la narración. Con cierta recurrencia se elabora sobre episodios recordados de la infancia (la primera vista del mar en Veracruz, por ejemplo) y otras se da paso a la invención ficcional para contar una historia: “Debo decir que estas recetas me las enviaba el capitán Nemo desde El Nautilus, gracias a unos peces voladores amaestrados, de aletas como penachos prodigiosos, que saltaban de babor a estribor de mi nave” (p. 125).

⁴¹He considerado como parte de esta serie al resto de las prosas que aparecen sin título definido en el poemario debido principalmente a su carga poética e imaginativa que las diferencia de la quinta serie cuyo tono es más prosaico y afincado en el relato mítico-histórico.

El papel del “yo” en esta sección y en algunas otras prosas poéticas plantea algunas consideraciones composicionales, pues además de que mezclan los géneros, abren la puerta a funciones propias del análisis narrativo como la narración focalizada en el yo (personaje y narrador); la frontera, violada una y otra vez, entre ficción y mundo real. También se puede considerar como objeto de análisis a la “escritura de yo” que mezcla lo biográfico con lo histórico y lo ficcional:

Mi corazón se bañaba en arrecifes de coral azul. Recordé aquella niebla que se levantaba como un altar, y añoré la flácida postración de los espejismos: mis recuerdos no eran otra cosa que un castillo de naipes tembloroso a punto de derrumbarse. Como dueño del timón, conduje a mi propio orgullo a la desgracia. Pero era de esperarse: si todos los días me olvidara yo del ejercicio poético de inventar un mar a partir de la nada, otro gallo me cantaría, otras estrellas me alumbrarían, otras muertes me mecerían en sus brazos (p. 163).

La sexta serie: “Rémoras” es la más inusual de todo el poemario tanto por la forma —están escritas en verso libre, aparecen enumeradas y a su vez también en series de tres en tres—, como por el fondo: que no atiende a un principio lógico, que utiliza metáforas no analógicas, que no tienen desarrollo o derivación ilativa explícita, entre otros.

Aunque la serie sólo aparece tres veces en el poemario (tres multiplicadas por las tres partes de cada una) su extensión es considerable; sin embargo, el sentido unitario se pierde para dar paso a un ritmo de imágenes que no necesariamente se conectan. El nombre del conjunto: “rémoras” hace

pensar que este material es secundario, y que podría considerarse como meros ejercicios de estilo o como poemas crípticos cuyo final significado se concentra en la imagen que construyen que en el mensaje que comunican.

Ya sean consideradas como imágenes independientes, escenas, o esbozos poéticos dentro de una progresión aparentemente ilógica, aunque con un oculto orden interno, estas “rémoras” homenajean a la poesía concreta y a Mallarmé. En este sentido, más que el mensaje, es la visualidad la que llama la atención. “Rémoras” es una serie de poemas visuales con tema marítimo que apuesta por la fuerza de una imagen frente al desbordamiento de palabras que ocurre en el resto del poemario.

Fuera de las seis series de poemas que representan el grueso de *PoeMar*, hay una buena cantidad de poemas sueltos con otros temas: el lenguaje, el anecdotario histórico, el humor o la paremia (aforismos, sentencias, proverbios) además de la serie de imágenes que se relacionan con el mar o con el agua. Algunos de ellos son excepcionales, como los que se citan a continuación; en tanto que algunos otros, al ser meras variaciones, pierden novedad y se convierten en repetición:

XVI

A bendecirte, mar, yo me consagro:
Te encierro en un poema y un milagro.
Invento y tejo tu invisible historia,
y de ella el continente: mi memoria (p. 44).

XXXVII

De las palabras olas, solas, alas, limpio limbo
en el que ápices de huertos y de paisajes-címbalos
en mediodía heridos por la luz se desparraman
y se enraman, entroncan, enraízan
en gorgueras y gárgolas de espuma pájaros bisiestos
y alhajados espumarajos, bujías, vejigas
de celestes orines flordesilados, anquilosadas
avispas de hélices como soles en vigilia (p. 85).

LXVI

El Capitán almorávid Muhammad-Ibn-Tarif, abstemio

Nacido en Alejandría,
apuesto, gallardo, fino,
nunca jamás tocó el vino:
el Islam se lo prohibía.
A falta de tal, había
adquirido, en sus rapiñas,
y por culpa de otras viñas,
la costumbre pintoresca
de beber la sangre fresca
de dulces, pálidas niñas (p. 139).

Una mención especial merece el erotismo en la obra, especialmente el ciclo de sonetos titulado: “Las estaciones del mar”. En estos poemas, Del Paso, como consumado sonetista que es, desarrolla los diversos estadios erótico-amorosos por

medio de las imágenes marítimas en correlato con los ciclos estacionales del año. En estricto sentido pueden ser considerados como parte de los *Sonetos del amor y de lo diario*, sólo que con el mar como tema principal. En este caso, no es la novedad su mejor atributo sino la inventiva:

XLVII

El verano, arpono, enfilo, te requiebro
y en mar candente te convoco y llamo:
te quiero a solas en mis olas, clamo
tus ojos, sombra, boca, tu cerebro.

Te bogo, nado, te buceo, enhebro
en respuntes tu orgasmo. Prendo, inflamo
tu pezón más orondo. Beso, lamo
tu muslo más rijoso, lo celebro

con lengua que suspiras y que imploras.

Y te espumas, mareas, bulles, ardes,
te derrites, licúas en mis manos,

y en mi remo te encajas, bramas, lloras,
en oleadas de noches y en las tardes
más soleadas de todos los veranos (p. 102).

En consonancia con el erotismo, aunque también prove-niente de un tono buscado a propósito por Del Paso, se encuentra la sacralidad y el uso del imaginario judeocristiano devocional en relación con la figura materna. En el poemario es usual encontrar acompasadas imágenes de lo femenino y

maternal con terminología litúrgica. De este modo, la madre-mar, ya en lo sagrado de la simbología mariana (madre) o en lo profano de la leyenda o el mito precristiano, resulta siempre una hierofanía.

No en vano el volumen se cierra con una obra que, más que poema, es una oración en toda la extensión de la palabra. Y una especialmente intensa y bella. El poema noventa es sencillamente excepcional por donde se le juzgue. Si fuera el último que publicara Del Paso, sería una sólida clausura:

XC

Madre-Mar, Mariana Madre Mía,
Capullo de escalofríos,
doncella de los ciclamores:

ruega por los Niños Almirantes.

Pastora de los sueños:

reza por los milagros [...]

Madre-Mar, Mariana Madre Mía,
guirnalda de suspiros,
rezumadero del bálsamo,
nodriza de las bienaventuranzas:

por mis palabras ora,

*por mis palabras que se desnudan,
y danzan,
y te cubren de gloria (pp. 184-185).*

Celebro que Del Paso sea uno de los pocos poetas en español que dan cabida en su obra a esas mal llamadas formas menores o breves de la literatura como lo es, precisamente, la oración, aunque también la canción, el refrán rimado, la sentencia, la fábula o el proverbio del mismo modo que las formas poéticas populares también mal llamadas “de arte menor” de las que hay sobrados ejemplos en este volumen y que aparezcan junto con otras formas poéticas de probada fortuna en la tradición occidental.

Como escritor, Fernando del Paso tiene una mano en el medioevo y la otra en la modernidad, no es extraño que como ambidextro utilice una para pintar y la otra para escribir, eso lo convierte en una *rara avis* de la literatura hispanoamericana por su calidad de poeta neobarroco-gongorino y de novelista moderno-joyceano. Como poeta, ha sabido enfrentar con constancia, y especialmente con buenos resultados, aquella “dulce condena” que, según dice, pesa sobre los verdaderos artistas: la de crear y crear. Es momento de que su poesía sea tenida en la justa estima y valor al que corresponde su reconocimiento internacional.

VIAJE ALREDEDOR DE EL QUIJOTE,
EL ENSAYO COMO DIÁLOGO

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

¿Quijotitos a mí?

¿A mí quijotitos y a tales horas?

FERNANDO DEL PASO, *Viaje alrededor de El Quijote*

Aunque Fernando del Paso es un autor reconocido sobre todo por su obra novelística es también un asiduo escritor de ensayos. Su inicio como ensayista (1973) se vincula con su residencia en Londres y su participación como colaborador del diario semanal *El Día*; sus contribuciones se publicaban entonces en la sección de cultura.¹ Se trata de artículos de crítica de arte y de periodismo cultural donde el autor escribía, semanalmente, sobre materiales ricos y abundantes: exposiciones de Magritte, Kandinsky, Bacon... puestas en escena de Peter Brooks para la Royal Shakespeare Company y muchos libros para reseñar.² Posteriormente llegaron, a partir de 1977, sus colaboraciones en *Proceso* donde escribía de asuntos tan diversos como temas políticos, deportivos o de la vida cotidiana;

¹Buena parte de esta obra está compilada en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, comp. e introd. Elizabeth Corral Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

²Fernando del Paso, *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 40.

publica también en las décadas de los setenta y ochenta contribuciones para la *Revista de la Universidad, Plural, Vuelta o Inteviú*.³

En esta actividad periodística ve Del Paso el germen de su labor como ensayista: “[el periodismo cultural] me conquistó para siempre: entre otras cosas, porque nunca aprendí tanto, en tan poco tiempo. De allí al ensayo no había sino unos cuantos pasos, y varias veces los caminé, haciendo camino al andar”.⁴ Este camino al que se refiere Del Paso es aquel que en sus artículos periodísticos privilegia la interpretación personal, ya que el ensayo es el espacio privilegiado donde el autor puede mostrarse de manera más íntima:

[el ensayista] por una parte, aspira a darnos su versión del mundo; por la otra, a recordarnos que esta presentación del mundo requiere necesariamente de él [...] el ensayo es el producto de una tensión y el consiguiente intento de conciliar dos deseos en apariencia contradictorios: describir la realidad tal como es y mostrar el punto de vista de quien la está observando.⁵

Este punto de vista de los primeros trabajos madura después en entrevistas, artículos, cartas, conferencias o discursos sobre el papel del escritor, de la literatura en general o de la literatura del propio autor que son ahora multicitados por los críticos de la obra delpasiana; me refiero a los importantes textos con carácter ensayístico de “La novela que no olvide”, “Amo y señor de mis palabras”, “Un siglo y dos imperios”, “La

³Cfr. Corral Peña, “Estudio introductorio”, en *Obras III, op. cit.*, pp. 13-74.

⁴Del Paso, “Presentación”, en *Obras III, op. cit.*, p. 11.

⁵Liliana Weinberg, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 16.

imaginación al poder” (contribución de Fernando del Paso al célebre *Coloquio de Invierno*) o “Yo soy un hombre de letras” (discurso de ingreso a El Colegio Nacional) por mencionar sólo algunos.⁶

Posteriormente Del Paso escribe dos volúmenes de ensayos extensos: en 2004 sale a la luz su ensayo sobre *El Quijote: Viaje alrededor de El Quijote* y, de manera más reciente, el primer volumen de tres libros de ensayos históricos sobre el islam y el judaísmo: *Bajo la sombra de la historia* (2011). Es justamente el género ensayístico, género de madurez por excelencia, con el que cierra Del Paso su producción literaria; al decir del mismo autor, ha concluido su etapa como escritor de ficción para dedicarse exclusivamente al ensayo de corte histórico, lo mismo sucede con sus lecturas:

hace por lo menos quince años que no leo sino historia. Sí me duele cometer el pecado de omisión y de no leer más literatura, pero no puedo hacerlo, ya ni siquiera dibujo, desde hace muchos años, porque estoy totalmente metido en este libro que me ocupa todo el tiempo.⁷

⁶Todos ellos compilados en *Obras III, op. cit.* En estos ensayos el autor no muestra ningún pudor en afirmar su deixis siempre franca, por ejemplo, en “La imaginación al poder”: “No soy marxista y no me gusta que me endilguen ninguna clase de etiquetas. No pertenezco a ningún grupo. Soy un escritor independiente cuya conciencia, como los tres grandes temas de este Coloquio, oscila entre mis responsabilidades como ciudadano del mundo, ciudadano de las Américas y ciudadano de México [...] No soy marxista sino sólo un novelista a quien se invitó como tal a participar en este Coloquio, en el cual encuentro que numerosos participantes no son mis amigos ni los conozco, y con algunos discrepo profundamente. Extraño en cambio a intelectuales amigos que pudieron haber sido invitados, pero el hecho de que no haya sido así no me concierne ni me parece motivo de escándalo”, *op. cit.*, pp. 1123-1124. O “Yo soy un hombre de letras”: “conmigo, escritor, novelista, versificador, periodista, ingresa al Colegio un científico frustrado, aspirante y aprendiz de hechicero que se quedó, un día, en el umbral de la ciencia”, *op. cit.*, p. 1221.

⁷Álvarez Lobato, “Me casé con la literatura...”, *vid. infra*, p. 219.

Y se define, incluso, como historiador: “en diciembre del 2011 salió el primero de tres volúmenes de ensayos sobre el islam y el judaísmo. El primer tomo tiene novecientas páginas, con más de cuatro mil referencias bibliográficas. Me volví historiador”.⁸

A pesar de las palabras de Del Paso, sin embargo, y de que la colección de *Bajo la sombra de la historia* forma parte de la sección de obras de historia del Fondo de Cultura Económica, sus páginas parecen no pertenecer del todo a la historia, sino, una vez más, a la literatura. Sus miles de referencias bibliográficas sobre Mahoma, los orígenes del judaísmo y *El Corán* construyen, como buena parte de su obra, un híbrido entre historia y literatura. Si en sus tres primeras novelas el autor no pudo escapar de la historia, en este ensayo “histórico” la literatura ocupa el puesto toral. Así, por ejemplo, en la parte dedicada a *El Corán* incluye un subapartado dedicado a las escrituras literarias del mismo, o a los *Versos satánicos* de Rushdie. De igual manera, en los Apéndices del libro, dedicados a discutir conceptos sobre el cielo, el infierno, los ángeles, la hagiografía o la masonería, a una reflexión de corte histórico se impone otra proveniente de la literatura: así, la explicación del diablo no puede hacerse sino desde la literatura, la de Goethe, Milton, Dante o Baudelaire...

Destaca también, en *Bajo la sombra de la historia*, la enorme preeminencia del yo que otorga un carácter más cercano al ensayo literario que al ensayo histórico. El apartado que da

⁸*Ibidem*, vid. *infra*, p. 204.

inicio al ensayo, “De la mano de Dios”, es un claro establecimiento de la deixis autoral:

Yo no soy un historiador. Pero soy testigo de mis tiempos. Un testigo privilegiado.

Privilegiado por ser agnóstico y por ser latinoamericano.

Que me había transformado en agnóstico —aunque en ese entonces no conocía esta palabra— lo descubrí cuando tenía doce o trece años de edad: un día perdí la fe de una manera fulminante y definitiva.

Que era yo un latinoamericano me di cuenta cuando salí de México para vivir primero en Estados Unidos y después en Londres.⁹

Las reflexiones, pues, sobre dos de las religiones más importantes y antiguas del mundo, se hacen desde la visión distanciada de un novelista latinoamericano cosmopolita y agnóstico: su punto de vista es producto de experiencias personales, de miles de lecturas y de la imaginación.

El resultado, en todo caso, es un híbrido maravilloso entre historia y literatura; si Fernando del Paso decidió llamar a su obra *Bajo la sombra de la historia* y no *A la sombra...* es porque consideró que “la Historia es en sí, ella misma una sombra”,¹⁰ sin duda, aquí, iluminada por la maravillosa lámpara de la imaginación literaria.

Este capítulo, sin embargo, no está dedicado a la totalidad de la producción ensayística de Fernando del Paso, sino a una sola de sus obras: *Viaje alrededor de El Quijote*, su primer

⁹Del Paso, *Bajo la sombra...*, op. cit., p. 3.

¹⁰*Ibidem*, p. xv.

ensayo extenso y donde reflexiona sobre una obra por la que ha sentido siempre una enorme admiración: *El Quijote*. Admiración e influencia, desde la infancia, que el autor hizo patente en el discurso de recepción del Premio Cervantes:

me enfrenté con Don Quijote en desigual y descomunal batalla: él, las más de las veces jinete en Rocinante o a horcajadas en Clavileño y yo, en miserable situación pedestre. No obstante mi Señor y Sancho Panza estaban ilustrados por Gustave Doré y eso me sirvió de báculo. Salí de su lectura muy enriquecido y muy contento de haber aprendido que la literatura y el humor podían hacer buenas migas.¹¹

A mi parecer, este ensayo, pocas veces mencionado por la crítica, muestra un carácter dialógico e íntimo que permite resaltar no sólo el conocimiento de Del Paso sobre la obra de Cervantes, sino su importancia en la poética del autor. Es recientemente, a raíz de la recepción del Premio Cervantes, que se ha comenzado a hablar de los aciertos de este ensayo:

No veo que en las celebraciones del Premio Cervantes [...] recuerde nadie su libro de hace diez años *Viaje alrededor de El Quijote*. Son celebraciones tan justas como injusta la preterición, porque el tal Viaje es un soberbio despliegue de aciertos seguros y sugerencias inteligentes. [Del Paso] ha leído admirablemente *El Quijote* mismo, con una perspectiva de la cultura que me atrevo a decir arquetípicamente mexicana —muy universal y muy castiza—, conjugando la mirada arqueológica con la contemporánea.¹²

¹¹“Discurso de Fernando del Paso en la ceremonia del Cervantes”, sección cultural de *El País*, http://www.cultura.elpais.com/cultura/2016/04/23/actualidad/1461411028_121080.html, 23 de abril de 2016.

¹²Francisco Rico, “El ‘Quijote’ del Cervantes”, sección cultural de *El País*, Madrid, 24 de abril de 2016, p. 25.

En efecto, Fernando del Paso había manifestado múltiples veces su intención de escribir un libro sobre *El Quijote*; es hasta sus años de madurez, y de una nueva y fecunda etapa creadora, que lleva a buen término tan ansiado deseo. El autor nunca ha negado su interés por las obras complejas y “monumentales”, no en vano él mismo ha sido siempre considerado como el representante mexicano de la “novela total”.¹³ Así fue desde la entrada de Fernando del Paso al mundo de la literatura, con *José Trigo*, poco entendida por la crítica de la época, dada su complejidad; años después, Del Paso escribe *Palinuro de México*, novela que es acogida con beneplácito dada la profusa intertextualidad que plantea y la severa crítica que hace a la represión del movimiento del 68 en México. Repite sus obsesiones y estrategias narrativas en su tercera novela: *Noticias del Imperio...* Y es cuando sale a la luz el ensayo de *El Quijote*, que el autor ofrece una personal lectura de la obra de Cervantes pero también, sorprendentemente, una lectura de su propia obra. A continuación revisaré cómo *Viaje alrededor de El Quijote* se convierte en un diálogo entre la obra de Cervantes y la obra de Del Paso, de manera específica su trilogía novelística citada anteriormente. Así, se explica el gusto de Fernando del Paso por la escritura del barroco, el humor, la oralidad, el tema del viaje y la locura, el carácter episódico, el contraste entre lo erudito y lo popular y lo sagrado y lo profano.

¹³Categoría que utiliza por primera vez Robin Fiddian al estudiar el vínculo de la obra delpasiana con la joyceana y que posteriormente amplía Inés Sáenz en *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.

Fernando del Paso, en su ensayo, hace una innovadora e iconoclasta lectura de *El Quijote* a través de un lúcido y permanente diálogo con la crítica cervantina, con su propia obra y con el lector. Si, en efecto, todo ensayo es dialógico, como afirma Liliana Weinberg, la tarea del ensayista debe verse al mismo tiempo como creativa, crítica e interpretativa: “el ensayo entra a su vez en diálogo con un sistema y tradición literarios específicos y con un campo cultural mayor, cuyos límites él mismo [el autor] descubre y delinea”.¹⁴ La ensayística delpasiana dialoga con un sistema y una tradición literaria que ha marcado su obra narrativa y que es coincidente con la génesis de la obra cervantina.

“¿Quijotitos a mí?” es la frase con la que Fernando del Paso da inicio a este libro, parodiando el célebre episodio de los leones de Cervantes que sirve al autor mexicano para llamarse a sí mismo “insolente bravucón” que insiste en que se le abra ya no la jaula de los leones, sino las puertas de la obra, y la crítica, cervantinas. Y, sin embargo, el autor se adentra en la aventura de releer y repensar el gran acervo que a la fecha hay sobre *El Quijote* para ofrecer una lectura novedosa que se mueve, en los siete apartados que componen su ensayo, en una discusión con, y sobre, la crítica del libro de Cervantes.

El autor mexicano utiliza cientos de referencias sobre *El Quijote*, más sus propios hallazgos, para crear un discurso polifónico tan característico en él.¹⁵ Su ensayo es un compuesto de

¹⁴Weinberg, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵Al respecto afirma Francisco Rico: “Aprecio en particular el tino con que distingue las interpretaciones antiguas y las modernas, ubicando unas y otras en la historia,

citas que confronta permanentemente con su propia opinión construyendo una suerte de traje de Arlequín, o centón, como lo llama en su oportunidad: “No tengo empacho, por ejemplo, en que el centón —llamémosle colcha de retazos— aparezca en algunas partes de este libro”.¹⁶ Del Paso no pretende otorgar a su lector la última verdad sobre *El Quijote*, sino la multiplicidad de puntos de vista sobre el mismo; en ese sentido, su lectura es un punto de vista más. Su aporte estaría en el tono espontáneo en el que está escrito y que desolemniza las versiones académicas; las afirmaciones de Del Paso se mueven en el tono del chiste y del comentario ligero:

Bienaventurados los lectores que se acercan por vez primera a *El Quijote* con el alma pura. Les recomiendo que prescindan de toda crítica, y también de los prólogos, advertencias y dedicatorias de Cervantes para que conserven, así, su inocencia, de la primera a la última página (p. 23).

El resultado es un texto lúdico, ambivalente, que contiene todas las exactitudes e inexactitudes que se han escrito sobre *El Quijote* y de ahí su justificación: aclara, desde su deíxis inicial, que él no es cervantista, que sí es un novelista con prestigio y que su opinión no pretende ser la última lectura sobre el Quijote sino su lectura personal:

con una actitud que bien podría cifrarse en el dicho que cita alguna vez: ‘Males fueron del tiempo y no de España’. Por ahí, es diestro en poner en su sitio los lugares comunes y no pocas de las opiniones acogidas por autores del mayor prestigio”, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶Cito por Fernando del Paso, *Viaje alrededor de El Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 22.

Sucede que yo no soy cervantista: comencé no tanto a estudiar *El Quijote*, sino a regodearme con él, y con la polvareda que ha levantado, ya pasados los sesenta años de edad: no me alcanzaría la vida para ser un cervantista. Soy, en cambio, novelista, y considero que, como tal, la parte más importante y sustancial de mi obra está consumada, y es intocable en el sentido de que, mala o buena, en nada le afectará que yo escriba un libro más de dudosa utilidad [...] el que no tenga nada que perder ni como cervantista, porque no lo soy, ni como novelista, porque, siéndolo, mis opiniones sobre *El Quijote* no les quitarán ni les añadirán una sola coma a mis novelas, este hecho, decía, me proporciona algunas ventajas que pienso aprovechar (p. 22).

En la última parte de esta cita el autor reflexiona sobre su papel de novelista y lector de la obra cervantina y si bien en su ensayo jamás habla de su obra lo cierto es que las valoraciones de Del Paso sobre *El Quijote* inciden en una reflexión sobre sus propios temas y estilos. Por otro lado, la presencia de *El Quijote* en la obra narrativa del autor no se da de manera explícita; hay apenas alguna cita en *Palinuro de México*¹⁷ y en

¹⁷Fernando del Paso ha reconocido múltiples veces el diálogo que establece su obra con *La tumba sin sosiego*, importante ensayo de Cyril Connolly, reescritura del mito del Palinuro virgiliano. Este personaje menor de la *Eneida* tuvo un importante peso en la literatura latina y después fue retomado en diversas ocasiones por la literatura renacentista y posteriormente por la literatura occidental moderna. No obstante, para Del Paso, gran conocedor de *El Quijote*, seguramente sería entrañable la presencia de Palinuro en la obra cervantina; éste es citado en el capítulo 43 de la primera parte de *El Quijote*, en una cancioncilla entonada por el joven Luis, entonces disfrazado de mozo de mulas:

—Marinero soy de amor,
y en su piélagos profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.
Siguiendo voy a una estrella
que desde lejos descubro,

Noticias del Imperio. No obstante, el libro de Cervantes subyace en toda la poética de Fernando del Paso. La intertextualidad no está contenida en unas cuantas citas, sino que se expresa de manera incuestionable en la estructura, en la temática y en la visión de mundo de la obra del pasiano. En ese sentido, puede decirse que la perspectiva de *El Quijote* coincide en diversos puntos con aquella que otorga Fernando del Paso en su obra; se trata de visiones convergentes que se manifiestan a raíz del ensayo del autor mexicano.

Para ello, me interesa resaltar dos partes de *Viaje alrededor de El Quijote*: la segunda, “El viaje como aventura de la imaginación” y la sexta, “Don Quijote de nuevo crucificado”, ya que es ahí donde el autor analiza los temas que son recurrentes en su propia narrativa: el viaje, la locura y la desmitificación y que me permitirán mostrar el diálogo que establece con su propia obra. En la materia del viaje Cervantes y Del Paso coinciden, se trata del viaje como imagen de la vida, el viaje como

más bella y resplandeciente
que cuantas vio Palinuro.

Yo no sé adónde me guía,
y así, navego confuso,
el alma a mirarla atenta,
cuidadosa y con descuido.

Recatos impertinentes,
honestidad contra el uso,
son nubes que me la encubren
cuando más verla procuro.

¡Oh clara y luciente estrella,
en cuya lumbre me apuro!
Al punto que te me encubras,
será de mi muerte el punto.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, t. 1, Castalia, Madrid, 1999, pp. 521-522.

aventura de la imaginación y como búsqueda y aprendizaje. De esta manera, las célebres salidas del viejo hidalgo, siguiendo el ideal humanista que Cervantes se empeña en recuperar, se transforman en Del Paso en dos viajes riquísimos e importantes: el del narrador de *José Trigo*, y del propio personaje que da título a la novela por los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco; la búsqueda, es la del hombre. La novela de Cervantes es utópica, de ahí que la muerte del caballero andante deba realizarse para que surja a la vida literaria el personaje. El anhelo de renovación se resuelve, pero en el mundo de la ficción y la utopía; de igual manera, Luciano, el personaje principal de *José Trigo*,¹⁸ debe morir en la historia para reintegrarse al mundo del mito. En ambas hay un contraste entre el mundo anhelado y el real; la renovación discrepa con el presente angustioso que se vive. El hombre, ya el Hidalgo, ya la comunidad ferrocarrilera, se debate entre su realidad y sus sueños. En las dos obras se presenta una erudición desbordante de la mano de la cultura popular; esta erudición es simbólica: es el hombre, por igual, del barroco y de la modernidad. El conocimiento que se abarca es producto del esfuerzo por alcanzar la totalidad, que a su vez es producto del reconocimiento de la ruptura: la angustia del hombre, consciente de su realidad y de su fugacidad, pero con un impulso vital de la búsqueda de sentido a la existencia. José Trigo, personaje, funciona como síntesis temporal del ser humano, misma simbología que puede ser aplicada al viejo Quijote.

¹⁸Cito por las siguientes ediciones: *José Trigo*, Siglo XXI Editores, México, 1966; *Palinuro de México*, Joaquín Mortiz, México, 1980; *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987.

El viaje y la búsqueda también son vitales en *Palinuro de México*. Ahí, el viaje del estudiante Palinuro, y no sólo por las islas imaginarias, fundamenta el texto: se trata de la búsqueda del ser a un nivel personal; de la identidad nacional a un nivel histórico. En los viajes de Del Paso, así como en el de Cervantes, la base es mítica: se trata del trayecto iniciático con muerte y descenso a los infiernos incluidos: la cueva de Montesinos en *El Quijote*, la huida de Luciano en *José Trigo* y la morgue en *Palinuro*. En los tres casos el descenso es al mundo de las sombras, pero también al mundo del absurdo y de la vulgaridad: un mundo donde prevalece lo grotesco y la distorsión del tiempo. Don Quijote permanece en ella media hora, pero cuando sale dice haber estado en el reino de Montesinos tres días; cuatro lo hace Luciano, tres Palinuro. Cuando sucede este descenso ya están muertos, real o simbólicamente, y, cuando surgen de ahí lo hacen para reintegrarse, en los tres casos, al mundo del mito y la ficción: los tres adquieren la inmortalidad literaria.

Relacionado con el tema del viaje está el de la locura; el Quijote regresa de la cueva de Montesinos como vencedor de sí mismo (afirma Del Paso) con lo que implica esta victoria: su regreso a la cordura. Afirma el autor que “la locura consiste en quedarse dentro de un sueño, en no despertar, en la imposibilidad de volver a la vigilia y distinguirlo así de la realidad” (p. 65). Los personajes de Del Paso prefieren, ante este desquiciado mundo, asentarse en la locura: así sucede en Palinuro y en la loca emperatriz Carlota de *Noticias del Imperio*.

Las novelas de Del Paso acuden a diversas estrategias propias del barroco, de ahí que la intertextualidad Cervantes-Del Paso sea tan evidente: se acude al pastiche, al humor, la parodia, lo grotesco. Las imágenes festivas en *José Trigo* alcanzan a veces las características del carnaval popular propuesto por Bajtin, al que también se refiere Del Paso para estudiar a Cervantes: borracheras, comilonas, burdeles, enfermedades sexuales, vocabulario soez, dobles sentidos... el líder Luciano es degradado mientras se traiciona el movimiento ferrocarrilero.

En *Palinuro de México y Noticias del Imperio* Del Paso presenta a sus personajes como locos o graciosos, ambos parodias de la versión oficial de la verdad y de una concepción única de la realidad. Son el gran símbolo del mundo al revés y funcionan como importantes elementos que rompen el orden establecido al introducir un necesario contrapunto.¹⁹ La tradición recoge al loco en una diversidad de representaciones, la nave de los locos que retoma Cervantes y el Arlequín que utiliza Del Paso, figura histriónica emparentada con el gracioso de la comedia española barroca en la que se basa Sancho Panza. Así, Palinuro se conforma como personaje a la manera de “un Arlequín [...] que aparecía y desaparecía en la vida de los demás siempre en forma inesperada y repentina” (p. 304). Toma incluso parte de su vestuario, puesto que Palinuro usa siempre un chaleco de rombos de colores,

¹⁹Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998, y Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 ts., Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

que perteneció a su vez a su primo Walter: el chaleco de la sabiduría, de la inteligencia lúcida y festiva. “Palinuro en la escalera” es, de hecho, una representación del movimiento estudiantil desde la *Commedia dell'arte*: llena de oropeles, lentejuelas, máscaras y sangre.

En el caso de Carlota y el Quijote la analogía es evidente: ambos son definidos desde la locura que es constantemente confrontada con el mundo de la “razón” que los rodea. Sin embargo, ambos personajes parecen ser bastante más cuerdos que el resto. Los dos están envejecidos y caminan hacia la muerte, su viaje (imaginario el de Carlota, a poca distancia el del Quijote) es su último anhelo por cambiar el estado de las cosas. Carlota desea cambiar la historia, tarea imposible, el Quijote su presente, trabajo igualmente titánico y absurdo... al final sólo les queda la palabra, antes del desengaño y la muerte.

Por otro lado, en lo que toca a la desmitificación de los personajes, ésta se relaciona de manera directa con el mundo festivo. Sabido es que el Quijote es una parodia de la caballería; la gloria le es negada paso a paso y las humillaciones son enormes; excesos que llegan a su clímax en la estancia con los duques. En este sentido, hay una clara relación entre la desmitificación del Quijote y Palinuro; este estudiante, enamorado de su prima Estefanía, tan idealizada como Dulcinea, tiene una relación amorosa, personal e histórica marcada por elementos grotescos, con técnicas de fragmentación y *collage*.

Del Paso presenta un Palinuro vital, enamorado e irreverente, pero también recrea al otro Palinuro, al del mito: el piloto de la nave de Eneas. En *La Eneida* se le describe como un

piloto experto que, es, sin embargo, vencido por Morfeo. Parte por el sueño provocado por Morfeo, parte por su propio extravío, el gran piloto pierde el rumbo y, en plena tormenta, se queda dormido ante el timón, cayendo al mar, y siendo después arrastrado por la corriente hasta el cabo Spartivento, donde lo matan los salvajes sólo por codicia... su cuerpo queda insepulto.²⁰ Fernando del Paso, retoma, además de la versión virgiliana, y como apunté antes, la que hace de este personaje Cyril Connolly en *La tumba sin sosiego*:

Palinuro representa claramente una cierta voluntad de fracaso o de repugnancia por el éxito, un deseo de renunciar a última hora, un apremio de soledad, de aislamiento y de oscuridad. Palinuro, pese a su gran destreza y a su conspicua posición pública, desertó de su puesto en el instante de la victoria y optó por la ribera incógnita.²¹

Palinuro, de México, por su parte, y como el antihéroe que representa, opta por el camino de la transgresión desde la ciencia, el arte y el amor y va a parar a la lucha estudiantil del 68 con su desenlace trágico. Afirma el propio Del Paso en una entrevista: “Aprendí [...] que el mito de Palinuro era el símbolo del hombre —en el caso de mi novela de un muchacho— que

²⁰ Cfr. Virgilio, *La Eneida*, 2ª ed., Losada, Buenos Aires, 1941.

²¹ Cyril Connolly, *La tumba sin sosiego*, trad. Ricardo Baeza, Premiá, México, 1981, p. 192. Para el estudio de algunas huellas intertextuales en *Palinuro de México* cfr. Carmen Álvarez Lobato, “Joyce, Connolly y Sterne como fundamentos de la poética de Fernando del Paso”, en Carmen Álvarez Lobato (comp.), *Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2008, pp. 119-138.

se deja arrastrar por sus sueños, y a causa de ellos muere”.²² Esta cita puede muy bien servir para el propio Quijote; arrastrado por sus sueños, sin importar que el costo sea la separación radical de su gente y de sus tiempos; el desfase temporal es evidente: genera el ridículo y la risa. No obstante, los personajes no son ridículos *per se*, al contrario, están prefigurados como héroes, o antihéroes, trágicos. Su tragedia ha sido creer en algo que parece ser caduco en los tiempos que les ha tocado vivir: la edad de oro para *El Quijote*, el ideal político para Luciano y Palinuro, el Imperio para Carlota; haber creído en ideales imposibles en su presente es su derrota.

Es debido a este desfase temporal que los personajes de Del Paso y el Quijote no pueden llevar a buen término sus empresas heroicas; si el sino del Quijote es el desengaño propio del barroco el de los personajes del autor mexicano es el fracaso: Del Paso lo expresa en su ensayo desde la analogía Quijote-Jesucristo:

También se parecen, Cristo y Don Quijote, en que ambos sufrieron porque querían sufrir. Y en su fracaso: ninguno de los dos pudo eliminar el sufrimiento —ni espiritual, ni físico—, del mundo. Hay algo, también, a lo que Rodó y otros autores se han referido: la doble naturaleza de ambos. La humana de Cristo, que perece, y la divina, que le permitió resucitar y subir al cielo. En el caso de Don Quijote [...] esta doble naturaleza se expresa en la humana de Alonso Quijano, que muere, y en la divina de Don Quijote, que resucita para instalarse en la gloria. Bello pensamiento [...] que se refiere a la clase de inmortalidad que, como

²² Armando Ponce, “Fernando del Paso: la desesperanzada vocación de escribir”, *Proceso*, núm. 6, 1976, p. 75.

él [comparten otros personajes que] murieron antes del final de las novelas o de las obras teatrales en las que se desempeñaron como protagonistas, como Fausto, Madame Bovary, D'Artagnan, Eugenia Grandet, Pedro Páramo [entre otros] (pp. 173-174).

Así, la reescritura de su sociedad y su visión desmitificadora, enloquecida, exorbitante y fragmentaria puede ser la única manera que tuvieron sus autores para enfrentarse a un mundo colapsado y absurdo. Ésa es la tragedia del Quijote y del hombre moderno y ése el diálogo que establece Del Paso con Cervantes.

El ensayo de Fernando del Paso pone de manifiesto su erudición sobre la crítica y la obra cervantina, pero también revela, a un nivel más profundo, el diálogo entre *El Quijote* y la narrativa delpasiana; muestra la multiplicidad de relaciones que se dan de uno a otro texto y que coinciden en visiones de mundo similares, no obstante los siglos que separan a una de otra.

“ME CASÉ CON LA LITERATURA,
PERO MI AMANTE ES LA HISTORIA”.

UNA CONVERSACIÓN
CON FERNANDO DEL PASO*

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

¿Podríamos comenzar hablando de su primera novela? José Trigo es una novela fascinante, única en la narrativa mexicana, que le devuelve a la palabra la plenitud, el sonido, el ritmo. Usted empieza su producción literaria con un libro de poesía, “Sonetos de lo diario”, después deja la poesía, o la deja aparentemente, para hacer una novela muy lírica ¿José Trigo tenía una intención poética?

Fernando del Paso: *José Trigo* empezó como un cuento, yo pasé por el puente de Tlatelolco y vi a un hombre alto, desgarbado, caminando por unas vías abandonadas con una pequeña caja blanca en el hombro y atrás una mujer embarazada que iba cortando girasoles. El girasol en esa época, y hasta hace treinta, cuarenta años, era una flor menospreciada, no se vendía en florerías, a nadie le gustaba, no sé por qué razón...

* Esta entrevista es producto de dos conversaciones que sostuve con Fernando del Paso en diversos momentos del 2010 y del 2011 en su departamento de la colonia Roma, en la Ciudad de México. He decidido incluirla en este volumen ya que completa el panorama sobre toda la obra y permite vincular el trabajo académico con la propia voz de Fernando del Paso. Publicada originalmente por Carmen Álvarez Lobato, “‘Me casé con la literatura pero mi amante es la historia’. Una conversación con Fernando del Paso”, en *Literatura Mexicana: Revista Semestral del Centro de Estudios Literarios*, 24 (2013), pp. 177-200.

entonces, en los llanos, en los terrenos baldíos, abundaban mucho los girasoles, que a mí me parece una flor maravillosa, hasta por el nombre y, empecé a escribir un cuento, yo no sabía lo que iba a hacer. Yo no me senté un día, ni me he sentado nunca, ante la máquina, o ahora ante la computadora, a decir “ahora voy a hacer una novela de setecientas páginas que trate de esto y lo otro”, no. Eso fue creciendo, como un árbol, que se fue llenando de ramas y de flores y de complicaciones; a mí me atraía mucho el ferrocarril, mi abuelo materno fue ferrocarrilero: comenzó como peón de vía (dejó la primaria en el tercer año) y ya luego fue ascendiendo: fue secretario del sindicato, senador de la República, presidente de la Cámara de Senadores y después gobernador interino de Tamaulipas, pero tuvo un accidente que lo inutilizó, si no, yo supongo que hubiera seguido su carrera política. Y él hablaba mucho de los ferrocarriles; entonces a mí me fascinó el ferrocarril, empecé a estudiar la historia del ferrocarril, cómo nació, después la historia de los ferrocarriles en México, luego la mitología náhuatl y se fue complicando todo, pero al mismo tiempo se me fue amalgamando, se fue uniendo... hasta que decidí que los personajes principales de la mitología náhuatl podían servirme para la estructura novelística.

Y mientras usted escribía esta novela ocurría el movimiento ferrocarrilero de fines de los años cincuenta.

Sí, aunque el movimiento que yo narro en *José Trigo* no es el que sucedió en ese entonces, 1958-1959, sino que es una combinación de movimientos anteriores, todos ahí revueltos.

¿Y la inquietud de reescribir la Cristiada al mismo tiempo que esos movimientos ferrocarrileros?

Es que José Guadalupe de Anda tiene un libro sobre los ferrocarriles, pero es también el autor de un libro sobre los cristeros, entonces él me llevó a los cristeros. Me fascinó el tema y quedó incluido en el pasado de los personajes, esa fue la razón realmente, porque yo no tenía entonces ni idea de los cristeros.

Y también reescribe la Revolución mexicana. De hecho usted incluye en José Trigo una serie de movimientos históricos, unos exitosos y otros fallidos. La Revolución mexicana es vista por usted, en lo general, de una manera positiva: queda un tanto idealizada, como una etapa en la que se pudieron hacer cosas, donde se da cierta unión colectiva...

Sí, pero no trato mucho el caso de la Revolución en *José Trigo*; en todo caso en *Palinuro de México* sí hay todo un capítulo dedicado a Pancho Villa, pero es poco un capítulo de “chacota”; yo hago una burla del personaje, inspirado en un cuento de Ambrose Bierce, que se llama “Parker Adderson, filósofo” y al mismo tiempo sabemos que Ambrose Bierce “el gringo viejo” se unió a las filas de Pancho Villa y se perdió, nunca se supo qué le había pasado. Lo que me interesaba resaltar en *José Trigo* era el movimiento ferrocarrilero, el desastre final, la matanza, que situó en Tlatelolco, y que de algún modo prefiguró la matanza de los estudiantes años después, en 1968, aunque yo no soy profeta ni nada de eso.

Se ha hablado mucho de esa visión profética de su primera novela; esa opinión debe haberse generado a raíz de un texto suyo, “Los presagios”, publicado en el suplemento La cultura en

México, en 1969, que contenía algunos fragmentos de José Trigo con fotografías del movimiento estudiantil.

Claro, pero no soy profeta, eso no existe. Solamente, con base en datos muy concretos, uno puede profetizar. Esperamos que no haya una guerra nuclear en el Medio Oriente, pero eso no es profetizar, eso es muy evidente. Pero sí incide en la matanza de Tlatelolco, la verdadera, ese milagro que es Tlatelolco, porque han coincidido tantas cosas de la historia de México ahí, y por eso pongo la cronología: ahí fue vencido Cuauhtémoc, ahí se hizo el templo de Santiago que por supuesto representa al Señor Santiago en su caballo blanco que mataba moros, y de ahí se convirtió en “matamoros”.

Luego “mataindios”...

Sí, exactamente, así lo anoto en un libro que estoy escribiendo, “mataindios”. En Tlatelolco también se hizo la representación de un autosacramental que se llama “El fin del mundo” y una serie de maravillosas coincidencias que se dan en ese sitio y que por lo tanto parece milagroso porque tanto tiene que ver con la historia de la Ciudad de México: la matanza de Tlatelolco, después el temblor del 85, que aunque dañó a toda la ciudad causó un daño espectacular en Tlatelolco, y fue terrible porque eran edificios nuevos, que se suponía eran la modernidad, la cual quedó dañada allí, en fin... Lo de la matanza del 68 está en *Rojo Amanecer* de Jorge Fons, que pinta tan bien toda esa noche trágica. Entonces, son nada más coincidencias, pero poéticas.

En ese sentido, sí, la poesía es profética...

Sí, incluso las fechas porque la matanza de ferrocarrileros, en *José Trigo*, ocurre el 2, 3 y 4 de octubre, y la de los estudiantes el 2 de octubre.

Claro, algo de eso consigna Poniatowska en la Noche de Tlatelolco, con uno de los testimonios, de una mujer mayor, quien afirma que “Tlatelolco siempre ha sido un moridero”.

Sí, son coincidencias, no creo en lugares mágicos, pero cuando se reúnen tantas cosas en un mismo sitio: ahí estuvo también el mercado más grande del mundo, en esa época; todo eso es fascinante, es lógico que atraiga y fascine a un escritor.

En su obra toca puntos muy sensibles, terribles, de la historia de México y, sin embargo, me parece que siempre hay al final, en sus novelas, una última salida esperanzadora.

Bueno, en el caso de *José Trigo* todo acaba en nada, es decir, al final ni aparece un personaje ni nada, sólo queda la memoria. *Palinuro* acaba un poco en la desesperanza; yo no quise matar al personaje en Tlatelolco, porque dije “¿cómo, he escrito dos novelas en mi vida y voy a matar a mis personajes en el mismo lugar?”. Entonces se me ocurrió que la paliza de *Palinuro* se la dieran en el Zócalo.

*Pero el personaje *Palinuro* se convierte en símbolo de la lucha estudiantil, de la memoria colectiva, y eso ya es bastante positivo. Queda la memoria, y queda la literatura, en José Trigo también. En algunas entrevistas usted comenta que iba a terminar su novela *Palinuro* de México en el penúltimo capítulo “*Palinuro en la escalera*”, que es donde ocurre la muerte del joven, y que*

decidió hacer el último capítulo: “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo”, un capítulo más suave y esperanzador.

Es cierto, porque “Palinuro en la escalera” terminaba en un clímax muy fuerte y alto, necesitaba un anticlímax, necesitaba una salida más tranquila.

Y convierte a Palinuro en parte de la literatura en el último capítulo. Muere para la historia pero renace como personaje literario.

Sí, porque a Palinuro lo visitan todos los personajes de la literatura, y no sólo eso, sino también de las tiras cómicas, que para mí de niño fueron tan importantes.

¿Pero entonces, cree en la esperanza o no al final? ¿Todavía tiene esperanza en el hombre y en la memoria?

Yo he llegado a la conclusión de que no puedo ser pesimista todo el tiempo, ni optimista todo el tiempo, sino que a ratos estoy optimista y a ratos pesimista... porque con todo lo que está pasando en este planeta: el derrumbe de las costumbres sociales, de la conmiseración, de la piedad, cómo nos estamos acabando al planeta. Es que todo ha coincidido para lo que podría ser un Apocalipsis, y un Apocalipsis lento. Cuando uno lee el *Apocalipsis* de San Juan, a mí me impresionaba de niño; creo que ahora ya no impresiona a nadie, porque con esas películas maravillosas, de tantos efectos especiales...

Sí, estamos acostumbrados a la tragedia...

Y a lo fantástico, entonces el *Apocalipsis* suena un poco tonto; en las películas actuales se aparecen monstruos más

terribles que los apocalípticos. Entonces, como el *Apocalipsis* es un libro muy pequeño, yo creo que uno lo lee en veinte minutos o media hora, pues uno cree que todo va a suceder en una media hora. Y la verdad el Apocalipsis puede ser muy lento, lentísimo; una tragedia tras otra que se vienen sobre la humanidad provocadas por muchas causas previas. La explosión demográfica es un problema muy grave, es muy difícil no digamos ya disminuir la población, sino no aumentarla, porque algunas iglesias como la católica todavía insisten en que se tengan tantos hijos como Dios quiera.

Parte de la decadencia católica es que sabe que ya no le hacen mucho caso en eso; las parejas de clase media para arriba, qué van a tener todos los hijos que mande Dios. Pero sobre todo los pueblos más primitivos, o los musulmanes, esos también tienen los hijos que Dios les manda: ocho, nueve, diez, aunque en algunas sociedades occidentales donde hay mucho musulmán, como en Francia, Inglaterra, Alemania, el índice de natalidad musulmana está bajando también.

El otro problema es la tecnología, que es un arma de dos filos: nos da mucho, pero está poniendo en peligro toda la existencia del planeta. Y el otro problema tiene que ver con los fundamentalismos religiosos... entonces, nada parece que vaya a cambiar a corto plazo y el Apocalipsis puede ser lento, puede durar quinientos, mil años, de deterioro de la humanidad y de la vida.

Y seguramente no es con efectos especiales, sino que sucede en nuestra vida cotidiana, por eso quizás no lo percibimos.

Sí, es una cosa espantosa; pero hablemos de algo positivo...

Hablemos entonces de Juan Rulfo; usted lo conoció personalmente.

¡Ah! Yo fui muy amigo de él.

Y él hablaba maravillas de usted.

No sé qué tan amigos hayan sido Rulfo y Arreola, sé que se conocieron y trataron durante muchos años, pero yo sí puedo decir que fui muy amigo de Juan. Yo lo conocí en el Centro Mexicano de Escritores, que desgraciadamente dejó de existir hace muy poco tiempo; era un centro fundado por una gringa sensacional, no sé quién lo financiaba, pero daban pequeñas becas a escritores que hacían sus pinitos pero que ya demostraban tener cierta calidad y cierta imaginación. Juan conoció unas páginas de *José Trigo*...

Usted trabajaba la novela en el Centro Mexicano de Escritores, ¿no?

No, bueno, no me acuerdo por qué llegó a oídos de Juan que yo estaba escribiendo un libro; un día nos reunimos con Orfila Reynal, antes de que lo corrieran despiadada y vergonzosamente del Fondo de Cultura Económica, y me dieron una beca. Primero presenté los sonetos y no me dieron la beca, pero me mandaron llamar, me dijeron que no habían podido darme la beca pero que les interesaba mi trabajo y me sugirieron que siguiera un curso con Juan José Arreola, al que yo conocía solamente por “El Guardaguñas”. Entré al centro y Juan José Arreola me resultó absolutamente fascinante. Entonces era mi maestro, después fue mi amigo. Nos reuníamos cada miércoles en la tarde, creo que a las cuatro, de cuatro a seis, en el Centro Mexicano de Escritores que estaba por

Insurgentes; y allí cada quien leía un trozo de lo que estaba escribiendo y recibía la crítica de los tres maestros: Francisco Monterde, Juan José Arreola y Juan Rulfo. Y también entre nosotros nos hacíamos ciertas críticas. Y entonces un día Rulfo me dijo: “le invito un café”, en el Dalinde, y se hizo costumbre. Durante meses enteros nos íbamos caminando al Dalinde y allí tomábamos café como locos y fumábamos como chacuacos, horas y horas y horas. Cuando menos dos o tres horas... conversando de literatura, de la vida, de todo. Realmente me hice muy amigo de él, un personaje maravilloso. Después me fui a Europa, y nunca le escribí; yo sabía que él tampoco escribía nunca, pero no dejamos de ser amigos. Cuando él falleció en enero de 1986, yo trabajaba en Radio Francia Internacional e hice un programa de radio con su voz, porque me había llevado el disco de *Voz viva de México*, e intercalé su voz con la mía. Se consigue el programa ahora en un libro que editó la Universidad de Guadalajara en ocasión del premio FIL, ahí viene el disco, se llama “Carta a Juan Rulfo” y con ese programa me dieron el premio de Radio España Internacional, lo fui a recoger a Cádiz.

¿En qué año?

Creo que fue el mismo año en que murió Rulfo, 1986. Y sí fuimos muy amigos, él había leído todo. Se había leído todas las novelas, no solamente mexicanas, sino españolas, danesas, suecas... todo había leído. Y con *José Trigo* en el capítulo cuarto de la primera parte, el capítulo dedicado a Eduviges yo quise hacerle un homenaje a Juan. Hice un gran pastiche, estilo rulfiano, y para mi sorpresa nadie me dijo “qué

rulfiano está esto”, nadie, pero descubrieron la influencia de Rulfo en otras partes; una influencia más profunda, relacionada con la muerte, la melancolía, la desesperanza.

Quizás esa influencia también sea notoria en el pasaje de Dulcenombre y Guadalupe, en las “Cronologías”, en José Trigo.

Sí, yo quise imitarlo y no pude, eso demuestra que los grandes autores son inimitables; no se pueden imitar, sale otra cosa.

Pero algo queda, lo que pasa es que lo que en Rulfo son murmullos, en usted se convierte en una gran sinfonía de voces. También me gustaría que habláramos de poesía; generalmente usted habla de los autores de narrativa que lo han influido, pero me gustaría saber cuál es la influencia que ejercen en usted los poetas.

¿Usted conoce *PoeMar*? Es un libro al que casi no se le ha hecho caso. La dedicatoria dice: “En este libro están todos los poetas que he leído: aquellos que recuerdo, aquellos que he olvidado”; es que siempre fui un gran lector de poesía, no de joven, sino más adelante. Mi gusto es diverso: me encantan los poetas surrealistas como Breton o como Éluard. O un poeta, también cercano al surrealismo, como Paul Celan. También me gusta Rimbaud; me gusta López Velarde; me gusta César Vallejo, muchísimo... Rubén Darío no me llama mucho la atención.

Pero Darío es magnífico.

Sí, es magnífico, pero todavía no me ha llegado.

Quizás no le agrade el modernismo...

Sí, algunos poetas modernistas sí, porque los leí en una muy buena época, cuando yo tenía dieciocho o diecinueve años, y a pesar de que ahora veo que hay un poco de cursilería en Amado Nervo o Gutiérrez Nájera, pues de todos modos fueron excelentes poetas. Ya Manuel Acuña no me gusta nada. Y se me olvida uno de los más grandes poetas: Neruda, es un poeta maravilloso. Huidobro me gusta mucho también. Y claro, los poetas del Siglo de Oro español, hay cosas maravillosas: Quevedo y Góngora.

En cuanto a Palinuro de México, en una entrevista afirmaba que había dos libros fundamentales para usted, que habían marcado su literatura: el Ulises de Joyce y La tumba sin sosiego de Connolly. La estructura y cierta temática del Ulises está, me parece, de manera clara, en José Trigo y La tumba sin sosiego es fundamental para Palinuro de México. El libro de Connolly es excelente...

Cyril Connolly publicaba columnas en los diarios firmando como *Palinurus*.

Sí, la primera edición de The Unquiet grave aparece con el seudónimo de Palinurus. Es un libro desesperanzador, más allá de lo que anota Connolly en su introducción, al afirmar que su libro no es lúgubre y sombrío, sino consolador, pero lo cierto es que expone con detalle el fracaso del hombre moderno.

Sí, es desolador. Ahora, yo tengo que contarle algo que no le he contado a nadie, sólo a los amigos y a la familia. Yo leí ese libro en un hospital, me acababan de operar de un tumor, de cáncer en un testículo. Y, aunque me operaron a

tiempo el médico me dijo: “Este cáncer tiene un alto índice de mortalidad, el 60 por ciento de los pacientes con este tumor se muere y el 40 por ciento no; pero yo no sé si usted está en el 60 o en el 40”. Entonces yo leí ese libro creyendo que no iba a vivir muchos años y estaba ya casado, tenía a mis tres hijos; no era dueño entonces de nada, ni de mi casa, ni de un automóvil, de nada. Nada más tenía un salario. Y resulta que un amigo me lleva un libro que se llama *La tumba sin sosiego*, un amigo muy querido que fue Francisco Cervantes, el poeta, que sufrió mucho por su fealdad física; yo lo quise mucho. Pero en ese libro Connolly hablaba, en aquellos tiempos, de un exceso de libros publicados, los “demasiados libros”; imagínese qué diría ahora con tantos libros. Connolly afirmaba que no tenía sentido que un escritor se sentara a escribir un libro más si no se proponía escribir una obra maestra. Y yo dije: “si voy a vivir cuatro o cinco años”... y le metí todo lo que pude a *José Trigo*: llevé los experimentos del lenguaje hasta el extremo, dentro de mis posibilidades, le agregué mitología nahua, y más, y más... y salió ese gran ladrillo. Pero luego viví: aquí estoy.

Y siguió usando a Connolly como parte de su poética, pues de él retoma no sólo el título de su segunda novela, sino también personajes y visiones de mundo. Usted conoció el libro por Francisco Cervantes, pero parece que se leía mucho en esa época y ahora nadie lo lee ni lo menciona, es un gran libro olvidado.

Cierto, un gran libro olvidado, como tantos otros; porque los novelistas tuvimos influencias maravillosas de autores que ya no se leen. Probablemente a Faulkner se le sigue leyendo, pero, por ejemplo, no se lee a Tom Wolfe, no a Thomas Wolfe,

sino al contemporáneo, el que escribió *La feria de las vanidades*... También Thomas Wolfe fue autor de una novela maravillosa: *Of Time and the River* —*Del tiempo y del río*— que yo no sé cómo es posible que no se conozca ese libro maravilloso en esta época. Para mí es el más bello de Wolfe.

Pero usted, precisamente, lo que hace en su novelística es retomar autores que pertenecen al canon pero que reciben tratamiento de marginales.

Tal vez sí: Erskine Caldwell, hizo una novela maravillosa: *El camino del tabaco*; y por supuesto *Manhattan Transfer* de John Dos Passos; la narrativa de Conrad... en fin, son de una riqueza extraordinaria.

Le interesan mucho los autores en lengua inglesa; en Palinuro de México, sobre todo, abundan los autores británicos...

Así es, por ejemplo Virginia Woolf, Edgar Allan Poe, Jonathan Swift, el autor de *Tristram Shandy*: Laurence Sterne.

Sterne, otro gran escritor que también ha caído en el olvido, y con el que usted dialoga ampliamente en Palinuro.

Sí, incluso un capítulo se llama “Las manzanas de Tristram Shandy”.

De la novela de Sterne usted retoma el nombre de un personaje importante de Palinuro: el primo Walter. Y otro de sus intereses, que por supuesto también se nota en Palinuro de México, es la pintura.

Claro, todo esto que ve [la conversación se lleva a cabo en el departamento que Fernando del Paso tiene en la colonia Roma, en la Ciudad de México; las paredes de la sala están

cubiertas por sus dibujos]. Si Cuevas tiene un museo... yo tengo una cuevita aquí y otra en Guadalajara. Son cuadros de las series de *Monstruos*, *Castillos en el aire*, *Tartarín*, de todo un poco. El hecho de que mi obra plástica no esté cotizada en un mercado me permite cambiar de estilo y hacer lo que se me dé la gana. Porque si empieza usted a pintar gordos, como Botero, ya no puede dejar de pintarlos, y esa es una cosa tremenda.

Pero eso también pasa con los escritores, terminan siendo encasillados. Por ejemplo, usted escribió tres novelas monumentales que lo definieron, y de pronto escribe Linda 67 y sus lectores no entendieron qué pasaba con usted, como si hubiera tenido que escribir toda su vida estas “novelas totales” que reescribieran obligadamente un hecho histórico.

Es cierto. Pero hay unos escritores que son más ingenuos respecto a lo que están escribiendo, se conocen menos a sí mismos; uno de ellos creo yo que era Rulfo, y por eso ya no pudo escribir *La cordillera*. Dialogaba con los vivos y los muertos, y ya no pudo liberarse de ellos. También, cuando Faulkner se enteró de quién era Faulkner se “faulknerizó”, y sus últimas novelas son casi ilegibles, muy aburridas.

Pero, no es su caso, usted ha tenido la libertad de escribir lo que ha querido; ha trabajado todos los géneros: lírica, novela, cuento, teatro, ensayo, literatura infantil...

Y ahora historia. Como usted sabe, en diciembre de 2011 salió el primero de tres volúmenes de ensayos sobre el islam y el judaísmo. El primer tomo tiene novecientas páginas, con más de cuatro mil referencias bibliográficas. Me volví historiador.

¿Eso significa que está dejando la literatura definitivamente, o es sólo por un rato?

Sí... es que me casé con la literatura pero mi amante es la historia.

Le faltaría la filosofía.

No, eso es muy complicado.

*Pero en *Palinuro*, por ejemplo, sí dialoga con la filosofía: hay toda una filosofía sobre el cuerpo, sobre la vida, sobre la pertenencia de ambos, sobre todo en los diálogos del personaje Walter, que son de una enorme lucidez y objetividad, además de ser muy inquietantes.*

Pero yo creo que lo que salva a *Palinuro* es el humor. Siempre he tenido muchísimo sentido del humor, pero muchísimo. Siempre he sido un gran contador de chistes; últimamente ya no tanto, porque soy un solitario que no sale a ninguna parte. Antes memorizaba todos los chistes, podía tener duelos hasta la madrugada con amigos: “y ahora de monjas”, “ahora de sacerdotes”, “ahora de gallegos”... y me encanta el chiste, porque es revelador de muchas cosas.

El capítulo de *Palinuro* “El ojo universal”, por ejemplo, lo saqué de un chiste: de alguien que se traga un ojo de vidrio en una cantina y no puede ir al baño, entonces va al médico. El médico le dice “bájese los pantalones e inclínese ahí”, “¡Ay no, doctor! ¡Ay, no, no puedo!”, “Hombre, por favor, con confianza”, “¡No, doctor, no, no, no!”. Entonces el doctor le baja los pantalones, le ve el ojo en el culo y le dice “¡Ah, qué desconfiado es usted!”. Ese chiste me encantó, y de ahí salí

todo el capítulo, y no de otro lado. Es por eso que los que estudian el deconstruccionismo, la semiótica y esas cosas horripilantes hacen teorías tan ilusorias, como castillos en el aire. Entonces deducen que el ojo de vidrio lo puse en mi novela por cosas muy extrañas. Pero, no, también mi abuelo tenía un amigo que era un general retirado que tenía un ojo de vidrio; era un ojo mal hecho, entonces el ojo no se movía, se quedaba estático, y de ahí nació el general de *Palinuro*.

¿De dónde nace en *Palinuro* la visita a los hospitales? Me encantaba irme de excursión, yo fui *boy scout* varios años, y lo gocé muchísimo. Después un amigo y yo decidimos irnos a pie hasta Veracruz, pero casi sin dinero, entonces íbamos cargando latas, que habíamos tomado de nuestras casas, que nos habían dado nuestras mamás. Eso no fue práctico, nos cansamos pronto; además un primo mío que era militar me prestó una pistola, yo traía las balas en una bolsa del pantalón y la pistola en la otra... así no me hubieran servido de nada. Recorrimos los primeros treintaicinco kilómetros, salimos religiosamente del zócalo y nos fuimos caminando por la carretera a Puebla; eran como las seis de la tarde y estábamos muy cansados y decía un letrero: “Asilo Pedro... no sé qué”. Pensamos que era un asilo de viejitos y salió un señor: “Muchachos, qué hacen aquí”, “Pues, queremos ir a pie hasta Veracruz”, “¿Y dónde van a pasar la noche?”, “Aquí, a la intemperie”, “No, aquí les damos alojamiento, entren”. Y para nuestra sorpresa era un leprosorio; la visita fue terrible, íbamos de menos a más: desde las salas donde estaban los leprosos que no tenían señales hasta los más avanzados y otros que incluso ya se tapaban la cara y manos. Para mí fue impresionante esa visita,

tenía dieciséis años. Y de ahí nació la visita de los hospitales. Todo en *Palinuro* tiene una explicación no tan complicada.

Y nosotros, sus críticos, complicando todo...

Sí, hay un profesor norteamericano que ha escrito unas cosas sobre mí y *Palinuro* que me erizan. Es bien intencionado, pero qué cosas tan tremendas dice. En lo último que escribí destacó el mito de Andrómeda, que “se palpa y se huele”, algo así, desde *José Trigo*, y dice por qué. Es que la palabra Andrómeda está en *José Trigo*, por las constelaciones que dan nombre a las calles; está en *Palinuro*, y creo que en *Noticias del Imperio*, pero no tiene nada que ver la constelación de Andrómeda, sino que yo vivo, en Guadalajara, en la calle de Andrómeda. No me acordaba bien del mito de Andrómeda, y entonces lo consulté y lo usé, si acaso, para *Linda 67*, pero no es una cosa que yo venga arrastrando desde el inicio de mi carrera como escritor.

Ahora, en *José Trigo*, yo quería que las primeras ediciones se publicaran con un plano de la Ciudad de México. Orfila no lo quiso hacer así, puso un mapita de la Guía Roji. Y yo no lo inventé, las calles de Nonoalco-Tlatelolco son primero mares, luego árboles y flores y luego planetas: el mar, el cielo y la tierra, eso lo inventó el que puso nombre a las calles. Yo sólo seguí eso en mi novela.

Ese plano era muy útil y desapareció en algunas ediciones posteriores.

No sé por qué desapareció, pero no lo lamenté mucho porque era tan pequeño que realmente no se apreciaba.

Pero también estaba el plano de la Cristiada, un plano ficcional que usted había realizado, y explicaba muy bien el carácter simbólico del volcán de Colima.

Es cierto, voy a tratar de que repongan los dos, y sobre todo el de la Cristiada, en un tamaño decoroso. Aunque el volcán de Colima de la novela no es el de verdad, sino que yo construí en un cuarto un cerro, una maqueta, y fui bautizando los lugares. Me divertía mucho.

A propósito de estas lecturas forzadas de sus críticos, sí es cierto, en un intento de querer explicar sus novelas se cometen ciertos excesos; pero en otras, sólo queremos, quizás fallidamente, profundizar en el diálogo que usted sí establece con otros textos. Por ejemplo, en Palinuro hay mucho de psicoanálisis: hay un personaje delirante, una madre castrante, unos personajes masculinos más o menos fracasados, varios desdoblamientos de personajes...

Sí, hay un desdoblamiento en los personajes. Palinuro es él, es Walter, es Molkas y es Fabricio, pero el elemento muy fuerte autobiográfico está conjugado en varios tiempos verbales: Walter no es Palinuro sino lo que a Palinuro le hubiera gustado ser y existe Molkas porque también Palinuro tiene un personaje vulgar dentro de sí.

Molkas es divertidísimo, en él recae casi toda la parte humorística de la novela, y Fabricio, en cambio, es una figura lánguida. Y, entonces, ¿sí hay un diálogo con el psicoanálisis en su novela?

Bueno, leí mucho a Freud, me gusta mucho, pero ya no llegué a Lacan y posteriores. Mi psicoanálisis, digamos, es un poco elemental. El psicoanálisis sigue siendo muy discutido,

pero es muy útil, porque realmente, así lo digo en el libro que estoy escribiendo ahora, a los antisemitas les da mucho coraje que hayan sido tres judíos los que nos ofrecieron una nueva concepción de lo que es el alma, o lo que podríamos llamar como tal, que fue Freud; de lo que es la historia, que es Carlos Marx; y de lo que es el tiempo y el espacio, que es Einstein. Tres personajes excepcionalmente inteligentes.

Marx ha sido tan atacado porque, es cierto, el comunismo fue un fracaso, pero hay países que heredaron del socialismo muchas cosas que todavía forman parte de la base de muchas sociedades, como ejemplo, el *National Health Service*, de Inglaterra, o el de Francia. Pero a Marx se le encuentra otra vez razón en muchas cosas.

Y la ciencia, la medicina, el cuerpo, el erotismo, en Palinuro, parece tener cierta relación con Farabeuf, de Elizondo.

Fui muy amigo de Salvador Elizondo; hubo una época en que estaba yo escribiendo *José Trigo*, todavía él estaba escribiendo *Farabeuf*, y José de la Colina prometía muchísimo también, escribía cosas muy lindas. Pero es que Elizondo tenía ciertas inquietudes parecidas a las mías, sobre todo en lo que respecta a la medicina y la cirugía como sublimación de los instintos asesinos. Y hablábamos mucho de eso.

Es evidente que le interesa la historia, y el pasado, el presente y el futuro de México. Pero, como usted lo ha dicho en muchos lugares, no se puede entender la historia de México de una manera aislada, sino también en relación con la historia de Europa y del mundo. De esta manera, Noticias del Imperio no sólo habla de nuestra historia nacional, sino también de la historia europea;

Linda 67 sucede en San Francisco; en La muerte se va a Granada naturalmente habla de la historia española. Esta es una característica muy suya, pues muchos autores mexicanos se quedan exclusivamente en escenarios y temas nacionales.

Está dicho en *Palinuro*: yo tuve una infancia muy peculiar. Arruinado mi abuelo, mi familia solamente se quedó con la casa de huéspedes, una casa muy grande donde yo nací, en la calle de Orizaba 150; ahora sólo existe la fachada que está remozada gracias a Bellas Artes. Entonces, a esa casa llegó un día un judío húngaro y se casó con la hermana de mi madre; llegó un día un amigo de él, un judío checo y se casó con su otra hermana. Luego llegó un funcionario del consulado británico y se casó con una tercera hermana, y allí vivían todos. Después cada quien fue poniendo su casa, aunque seguían yendo a comer los domingos, así que yo, desde muy niño, no oía hablar de otra cosa que no fueran la Primera y la Segunda Guerra Mundial; obviamente los tres cuñados de mi madre eran veteranos de la Primera Guerra y estaba sucediendo la Segunda Guerra... no estaban en los mismos bandos, y claro, eran unas discusiones y unas pláticas que a mí me deslumbraron mucho. Y al mismo tiempo estaba yo leyendo *Las mil y una noches*, una versión para niños pero de todos modos bastante voluminosa, no sé, supongo que todo eso contribuye a tener una visión más amplia. Y bueno, los catorce años que pasé en Londres y siete en París, son veintiún años que pasé en Europa, eso creo que influye. Así, por ejemplo, *Noticias del Imperio*, ocurre en México, pero también narro las grandes declinaciones de las dinastías europeas.

Ya que menciona Noticias del Imperio, en su ensayo “La novela que no olvide” usted dice que quiere trascender los mimbretes de “novela histórica” o de “historia novelada” y que propone precisamente el término de “novelas que no olviden” para aquellas que desean rescribir la historia.

Ah, ese título no es mío, no, lo publicaron como ensayo pero era una entrevista, yo no lo escribí. Aunque estoy de acuerdo con lo que dice allí que dije. Es que yo sostengo que todas las novelas, incluso las malas, son históricas, en el sentido de que retratan, mal o bien o peor o mejor a la sociedad de su tiempo, las costumbres, los prejuicios, las supersticiones, en fin, una serie de detalles. Y en ese sentido dos de las más grandes novelas históricas que se han escrito son *La comedia humana*, de Balzac y, no tan espléndida, pero sí muy instructiva, *Los Rougon-Macqart*, de Zola. Ahora, la otra clase de novelas son las que sí toman personajes históricos reales y juegan con ellos. Lo que he dicho siempre es que el novelista que se encargue de la historia, que adopte personajes históricos reales, debe asumir cierta responsabilidad en lo que a la invención se refiere para no caer en lo que no es verosímil de un personaje, que sea consistente y coherente; un personaje no dijo esto, pero lo pudo haber dicho porque está de acuerdo con su personalidad tal como la concebimos, pero debe alejarse de lo inverosímil.

Hace unas semanas me preguntaban si eran ciertas esas leyendas de que Carlota se le había ofrecido sexualmente a Juárez, y respondí que yo no me hice cargo de esas leyendas

porque me parecen inverosímiles, no concuerdan con el personaje por loco que esté. O la leyenda esa tan chistosa que inventaron acerca de que no fusilaron a Maximiliano en el Cerro de las Campanas, sino que se consiguieron un hombre igualito para fusilarlo. Pero, yo digo, es imposible encontrar un hombre así, en un país donde medir 1.85 era en esa época como ser un gigante, con ojos azules, y que además se dejara fusilar sin decir ni pío en nombre de la República, no es verosímil.

¿Es verosímil que Maximiliano haya tenido un hijo en Cuernavaca? Es verosímil. Es verosímil también que Carlota haya regresado a Europa embarazada. Sí, es probable que el famoso general Weygand haya sido hijo de Carlota; de lo que no parece haber duda es que haya sido hijo del coronel Van Der Smissen porque ahí están las fotos: una foto de Weygand cuando tenía cincuenta años y otra de Van Der Smissen cuando tenía también cincuenta, es como si fueran hermanos gemelos. ¿Que el general Van Der Smissen tuvo un hijo?, si fue así, ¿era hijo de Carlota?, quién sabe.

E integrar al menos esas posibilidades en la literatura es lo que intenta la novela de corte histórico...

Claro, además, hay historiadores a los que no les interesa en lo absoluto, consideran irrelevante que Maximiliano haya tenido una amante y un hijo en Cuernavaca; yo no lo considero así, pues para llegar a Cuernavaca se tardaba uno o dos días y lo mismo para regresar a la Ciudad de México, y se quedaba allá quince mientras al país lo gobernaba Carlota. Eso no es irrelevante. Los que sí se interesan en esa posibilidad no se pondrán nunca de acuerdo en que si el hijo de Maximiliano era

de la esposa del jardinero Sedano o era de su hija; entonces el novelista tiene oportunidad de elegir, yo no elegí que fuera su hija, porque el jardinero estaría feliz, capitalizando el asunto. Pero si era la esposa del jardinero, y él la amaba... entonces eso me dio oportunidad de hacer un ejercicio poético sobre el abuso del poder. En ese sentido el novelista tiene la mayor libertad.

De no casarse de manera tajante con lo que se supone dice la historia que pasó. Con una historia, además, tan peculiar como la de Maximiliano y Carlota, cuya vida real ya parece estar novelada. Y es sugestivo el hecho de que si bien usted en sus novelas, como ya lo hemos hablado, introduce el humor, también reescribe unos pasajes verdaderamente desoladores de la vida de los emperadores en México, un cierto carácter trágico, que comparten otros personajes de sus anteriores novelas: Luciano en José Trigo y Palinuro en Palinuro de México. En el caso de los emperadores: la grandeza de sus planes, o incluso la fantasía de lo que ellos querían hacer en México, contrastada con la realidad y el triste fin de ambos.

Sí. Es que, a fin de cuentas, todos somos trágicos. Yo no sé si lo dije en la novela o lo dije después, todos los príncipes de esas monarquías y anteriores estaban totalmente convencidos, salvo uno que otro ateo, de que tenían la misión divina de gobernar su país o cualquier otro. Entonces, quiero creer, Maximiliano y Carlota llegaron aquí creyendo que tenían esa misión divina, e incluso, querían lograr un Imperio desde el Río Bravo hasta la Patagonia, con excepción de Brasil, que estaba en manos de los Braganza. Yo creo que sí había since-

ridad en ellos y que Maximiliano dio la gran sorpresa de ser mucho más papista que el Papa, de ser mucho más liberal de lo que pensaban los conservadores, una sorpresa muy desagradable para ellos. Con el tiempo surgieron maximilianistas pero no monarquistas, liberales que apreciaban las cualidades de Maximiliano, y entre esas cualidades, que eran defectos para los conservadores, estaba el hecho de que no gobernaba demasiado...

Gobernaba Carlota, mientras Maximiliano cazaba mariposas.

Sí, gobernaba una muchachita de veintitrés años. Un príncipe, a los once años, ya sabía montar, manejar la espada, conocía el protocolo... y estaba listo para la guerra y el gobierno. A los veinticinco años ya eran gente madura, gente adulta. Y ahora tenemos “muchachos” de treinta años que no se quieren salir de sus casas, porque su mamá les plancha las camisas y les da de comer.

Después de esas tres magníficas novelas: José Trigo, Palinuro de México y Noticias del Imperio, que sí comparten estrategias muy suyas: un interés en la historia, la diversidad de estilos, una profusa intertextualidad, una estructura muy elaborada, que rige el sentido del texto, a veces piramidal, como en José Trigo, contrapuntual en el caso de Noticias... y después de estas novelas escribe Linda 67, un thriller que causó mucha sorpresa a sus lectores, ¿por qué precisamente un thriller?

Bueno, yo era muy amigo de Álvaro Mutis. Nos conocimos en esa agencia de publicidad gloriosa que se llamaba Stanton, Pritchard & Wood fundada por Stanton, un gringo

bueno, un gringo maravilloso y donde trabajamos en un momento dado la “China” María Luisa Mendoza, Álvaro Mutis, Jorge Fons, Arturo Ripstein y yo; también hacía *freelance* García Márquez.

¿Y cómo le hacía esa agencia para tener a gente tan talentosa trabajando con ellos?

Stanton no lo sabía, no, no, él se hubiera horrorizado porque para los publicistas la publicidad es su único mundo, es sagrada, y no ven con buenos ojos a quien se dedica a la literatura. Lo que pasa es que nos llamábamos unos a otros, y creo que hacíamos un buen trabajo. Entonces gracias a Mutis conocí la serie de “El séptimo círculo”, de novela policial, fundada por Borges y Bioy Casares. Ellos fueron responsables al menos de los primeros sesenta o setenta títulos, después ya pasó a otras manos, aunque siguió teniendo buena calidad, entonces 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. No había *thrillers*, sólo novelas policiacas, estilo inglés, estilo Agatha Christie, Simenon... con autores buenísimos. 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 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.

Entonces Linda 67 la escribió para decirle a Álvaro Mutis que usted sí sabía hacer novelas policiacas, o del género negro, o novelas distintas a las que usted había hecho hasta entonces.

También quise hacer siempre una novela de *science fiction*, pero no creo que la escriba.

La muerte se va a Granada, *teatro, narra la última etapa de la vida de Lorca, un género que usted ya había escrito en el capítulo de “Palinuro en la escalera”, ambos textos con un tratamiento tragicómico, con personajes grotescos quizás.*

En realidad no encuentro esos paralelismos. En la obra de teatro en *Palinuro* sale muchas veces la muerte, vestida de muchas formas; la muerte de García Lorca es más bien una muerte vestida de negro con la que baila Lorca. Además, los personajes de Lorca están inspirados en personajes de la vida real, comenzando por el propio Lorca, por Rosales, la hermana y la madre de Lorca, las sirvientas y el asesino. Ahora, hay una interpretación, pues el pobre de Luis Rosales sufrió durante mucho tiempo, se le discriminaba, en muchas partes se le gritaba “asesino”, y no hay absolutamente nada que pruebe que él entregó a Lorca. Parece que de quien fue la culpa, fue de la hermana del propio Lorca; claro, no es que lo haya querido entregar, sino que quiso salvar al padre de ambos. Además la familia Rosales era muy conocida en Granada, ahí todos eran fascistas, pero, los Rosales le dieron cobijo a Federico, y quizás Luis era el menos fascista de ellos, sufrió mucho. Lo que se sabe es que él le dio asilo a Lorca, no tenía sentido después que lo entregara, no hay pruebas.

¿Por qué le interesó reescribir la vida de Lorca?

Lorca me ha gustado siempre muchísimo, tiene dos aspectos, es algo esquizoide: uno es el poeta del *Romancero gitano*, un poeta dulce, juguetón, con imágenes muy bellas, y el otro es el *Poeta en Nueva York*. Lorca se convierte en un gran poeta con estos últimos poemas; ya es un poeta mucho más maduro, más dolido por la miseria, la tragedia y el absurdo. Tiene una personalidad extraordinaria. Me pareció espantoso que haya sido una de las primeras víctimas de la Guerra Civil Española sin haber sido ni un coronel, ni un soldado, ni alguien que tuviera armas, sino sólo su inteligencia y su genio; me pareció muy lastimoso todo ello. También me conduele mucho la muerte de Miguel Hernández, que, debo decirle, aunque yo he escrito muchas cosas toda mi vida, el libro que detonó toda mi vocación literaria fue *El rayo que no cesa*. Volviendo a Lorca, es una tragedia, ese hombre, a esa edad, escribía cosas tan maravillosas: *La casa de Bernarda Alba*, *Las bodas de sangre* ya no eran cancioncitas ¿verdad? Y había un gran sentido de la tragedia en su vida, me atrajo mucho, y me dije, “¿se puede hacer todavía una obra de teatro en verso?” Creí que sí, e hice un poco un pastiche del lenguaje de Lorca porque el único verso que figura de él allí es “y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada”.

Ha sido una obra leída, ¿pero cuántas veces representada?

La presentó primero José Luis Ibáñez en el Teatro Helénico; pero era una época de huelgas universitarias y al público no se le antojaba salir de casa. Se presentó también, esta versión, en el Festival Cervantino. El público se entusiasmó. Por

último se montó en la Feria del Libro de Guadalajara, dirigida por Daniel Constantini. Las dos puestas en escena, aunque muy diferentes entre sí, fueron espléndidas.

¿Y los Castillos en el aire...?

Comencé a dibujar los castillos en el aire en los años ochenta y pensé que no caería mal una edición, que llevara los dibujos como ilustraciones, con unos textos surrealistas, de prosa poética.

También hay un contraste entre su narrativa, marcadamente histórica y socialmente, y la lírica infantil que escribe después.

No es que yo haya dicho un día, ahora voy a escribir lírica infantil, sino que se ha entreverado con el tiempo; algunos libros los escribí antes de terminar *Noticias del Imperio*, como *De la A a la Z*, que me costó mucho trabajo porque quería jugar con las letras. Pero *Paleta de diez colores* lo hice en un día, por ejemplo. Salvo *Maricastaña* y *el ángel* todo lo demás son poemas, y muchos son poemas muy bobos, pero tienen ese encanto precisamente, el de la bobería, de la espontaneidad, por eso hay un libro que se llama *Ripios*, dije “si voy a cometer ripios, pues de una vez vamos a llamarlos por su nombre”.

Sí, lo popular, lo ligero, lo chistoso, los juegos de palabras, que también son parte de su estilo; por ejemplo, se atribuye a usted aquel slogan de “Estaban los tomatitos muy contentitos”.

No, no es mío, lo que pasa es que yo fui *copywriter*, escritor de textos, publicitarios. Lo fui pocos años, porque coincidió con la televisión y la necesidad de hacer comerciales filmados,

entonces el *copywriter* no sólo tenía que pensar el texto, sino que tenía que pensar en todo el comercial que se iba a ver como unidad: el texto visual y el auditivo. Entonces teníamos que ser muy creativos. Sufrí mucho porque había unas ideas mías que me las robaban y no había forma de demostrar que habían sido mías; el tiempo me hizo justicia y me transformó en propietario de ese *jingle*; sin embargo, nunca surgió alguien que se adjudicara su propiedad.

Y me gustaría hacerle un par de preguntas finales, la primera es sobre su opinión sobre la literatura mexicana actual.

El problema es que yo hace por lo menos quince años que no leo sino historia. Sí me duele cometer el pecado de omisión y de no leer más literatura, pero no puedo hacerlo, ya ni siquiera dibujo, desde hace muchos años, porque estoy totalmente metido en este libro que me ocupa todo el tiempo. Espero, después de terminar el tercer volumen, llenar este vacío. Pero sé que en nuestro país hay un gran número de poetas que nunca antes había habido. Esos sí los leo fácilmente porque sus poemas aparecen en revistas, y me asombra que haya una muy buena producción poética.

Pero revistas de poesía siempre ha habido...

Es que en mis tiempos la literatura estaba dirigida por una especie de mafia. Existía *México en la Cultura*; la revista *Diálogos*, de El Colegio de México; la *Revista de la Universidad* y la *Revista de Bellas Artes* y párele de contar. Todo estaba dominado por unas cuantas personas, muy valiosas sí, pero era difícil publicar. Ahora creo que se publica con mayor facilidad.

Y, por último, a usted también le ha interesado siempre la política, ¿cómo ve el panorama político y social de México en estos tiempos difíciles y violentos?

Pues, se ve todo muy complicado; antes le dije que no podía ser completamente optimista todo el tiempo ni pesimista todo el tiempo. Pero en política todo está mal, ya los políticos no sirven, se han vuelto además completamente cínicos. Porque antes trataban de ocultar los desmanes y los robos que hacían; ahora parece que ya no les importa.

¿Sin esperanza otra vez?

Sí, sin esperanza. Ahora, parecería natural que uno con la edad se vuelva más pesimista, pero no hay que confundir la tristeza que da saber que uno se va a morir pronto con un pesimismo en general hacia la humanidad. Pero nos estamos acabando el planeta, hay nuevas plagas, nuevas bacterias, todo pinta bastante mal. La tecnología que hace bastante daño. Y la ignorancia. Pero hay muchas iglesias y muchos gobiernos a los que les conviene tener a los pueblos en la ignorancia.

FUENTES CONSULTADAS

Obras de Fernando del Paso

Sonetos de lo diario, Cuadernos del Unicornio, núm. 21, México, 1958.

José Trigo, Siglo XXI Editores, México, 1966.

Palinuro de México, Joaquín Mortiz, México, 1980 [Diana, México, 1982].

Noticias del Imperio, Diana, México, 1987 [Punto de lectura, México, 2010].

De la A a la Z por un poeta, Mondadori, Madrid, 1988 [Diana, México, 1990; Secretaría de Educación Pública, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000].

Paleta de diez colores, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990 [Ilustraciones de Vicente Rojo].

Palinuro en la escalera, Diana, México, 1992.

Linda 67. Historia de un crimen, Plaza & Janés, México, 1995.

Yo soy un hombre de letras, El Colegio Nacional, México, 1996 [*Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 1210-1222].

- “Los sonetos del amor y de lo diario de Fernando del Paso”, *Gaceta Universitaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, 21 de abril de 1997.
- Sonetos del amor y de lo diario*, El Colegio Nacional, México, 2001.
- Castillos en el aire. Fragmentos y anticipaciones. Homenaje a Maurits Cornelis Escher*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Encuentra en cada cara lo que tiene de rara*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002 [Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2015].
- “Las posibilidades de la novela”, *Metapolítica*, núm. 21, 2002, pp. 41-45.
- Obras III. Ensayo y obra periodística*, comp. e introd. Elizabeth Corral Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- “La imaginación al poder”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 1104-1126.
- “La novela que no olvide”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 956-961.
- “Por la muerte de Juan Rulfo”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, p. 1010.
- “Un siglo y dos imperios”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 1017-1028.
- PoeMar*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Ripios y adivinanzas del mar*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 [Ilustraciones de Jonathan Farr].

- Viaje alrededor de El Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Maricastaña y el ángel*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, México, 2005 [Ilustraciones de Aurora Escobar Cuevas].
- ¡Hay naranjas y hay limones! Pregones, refranes y adivinanzas en verso*, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles, México, 2007 [Ilustraciones de Luis García (Josel)].
- “Carta a Juan Rulfo”, CD de audio anexo a *Acercamientos a Fernando del Paso*, comps. José Brú y Dante Medina, Universidad de Guadalajara, México, 2008.
- “Discurso de recepción del Premio FIL de Literatura 2007”, José Brú y Dante Medina (comps.), en *Acercamientos a Fernando del Paso*, Universidad de Guadalajara, México, 2008, pp. 361-372.
- “Poemas de la niña de la nada más clara”, en *Revista de la Universidad de México*, 57 (2008), pp. 5-9.
- En voz de sus autores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010 [Archivo sonoro].
- Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- “Discurso de Fernando del Paso en la ceremonia del Cervantes”, sección cultural de *El País*, http://www.cultura.elpais.com/cultura/2016/04/23/actualidad/14614110_28.html, 23 de abril de 2016.

Otras obras citadas

- ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen, “Joyce, Connolly y Sterne como fundamentos de la poética de Fernando del Paso”, en Carmen Álvarez Lobato (comp.), *Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2008, pp. 119-138.
- , *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.
- , “‘Me casé con la literatura pero mi amante es la historia’. Una conversación con Fernando del Paso”, *Literatura Mexicana: Revista Semestral del Centro de Estudios Literarios*, 24 (2013), pp. 177-200.
- , “La dispersión de la identidad en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo”, en Carmen Álvarez Lobato (comp.), *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Aldus, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2014.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

- , *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- , *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, trad. Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998.
- BALLESTERO, Manuel, *Sondas de hermenéutica y de poética*, Hiperión, Madrid, 1981.
- BARGALLÓ CARRETÉ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.
- BARRIENTOS, Juan José, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2006.
- BAUTISTA, Virginia, “Poesía, amor confeso de Fernando del Paso”, *Excélsior*, México, 6 de marzo de 2015.
- BOBES, Carmen, *La metáfora*, Gredos, Madrid, 2004.
- BRÚ, José y Dante Medina (comps.), “Carta a Juan Rulfo, de Fernando del Paso”, en *Acercamientos a Fernando del Paso*, Universidad de Guadalajara, México, 2008, pp. 383-384.
- CARVAJAL, Juan, “¿Estamos frente a un genio? Apasionante incógnita de nuestras letras, la novela *José Trigo* de Fernando del Paso”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 225, 1966, pp. II-III.
- CAYUELA GALLY, Ricardo, “Ideas para los que no han sido asesinados, entrevista a Fernando del Paso”, *La Jornada Semanal*, núm. 42, 1995, p. 20.

- CLARK, Stella y González, Alfonso, “*Noticias del Imperio: La verdad ‘histórica’ y la novela finisecular en México*”, *Hispania*, 77 (1994), pp. 731-737.
- CONNOLLY, Cyril, “Introducción. Un ciclo de palabras de Palinuro”, en *Obra selecta*, Lumen, Random House Mondadori, Barcelona, 2005, pp. 391-397.
- , *La tumba sin sosiego*, trad. Ricardo Baeza, Premiá, México, 1981.
- CORONA, Ignacio, “Fernando del Paso. El último modernista”, *Meta-política*, núm. 42, 2005, pp. 66-75.
- CORRAL PEÑA, Elizabeth, “*Noticias del Imperio*” y los nuevos caminos de la novela histórica, Universidad de Veracruz, Xalapa, 1997.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, t. 1, Castalia, Madrid, 1999, pp. 521-522.
- DE VEGA, Félix Lope, *Lírica*, Castalia, Madrid, 2001.
- DE ZAN, Julio, “Memoria e identidad”, *Tópicos, Revista de Filosofía de Santa Fe*, núm. 16, 2008, pp. 41-67.
- ESTRADA, Julio, *El sonido en Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- FELL, Claude, “Charlotte, ‘Baronne du néant, princesse de l’écume, reine de l’oubli’”, en Jacqueline Covo (ed.), *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1991, pp. 81-91.
- FERNÁNDEZ, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Universidad de Navarra, Navarra, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 ts., Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- FREEMAN, George Ronald, “La caída de la gracia. Clave arquetípica de *Pedro Páramo*”, en Claude Fell (coord.), *Toda la obra*, ALLCA xx,

- Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996 [*Colección Archivos*, 17], pp. 842-846.
- GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, trads. Faustino Oncina y José Francisco Zúñiga García, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- GENETTE, Gérard, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 53-62.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 2001.
- HEIDEGGER, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en Samuel Ramos (trad.), *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 93-110.
- HELGUERA, Luis Ignacio, *Ígneos*, Solar, México, 1998.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Antología poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- JIMÉNEZ, Arturo, “Del Paso reafirma su vena poética”, sección cultural de *La Jornada*, México, 11 de noviembre de 2004.
- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires, 1995.
- KRISTEVA, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 1-24.

- LEZAMA LIMA, José, “La curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 100.
- LUCKÁCS, Georg, *La novela histórica*, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1976.
- LUQUIN CALVO, Andrea, “El espacio, la palabra, el nombre: identidad y destierro en el exilio español de 1939”, en Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (eds.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, 2012, pp. 373-399.
- MARTÍN CEREZO, Iván, “La evolución del detective en el género policiaco”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 10, 2005, pp. 362-384.
- , *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- MATA, Óscar, *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, *Sin cera*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 68-69.
- NAVARRO, Desiderio (selec. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *De la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, trad. Gabriel Moner, Bajel, Buenos Aires, 1945.
- PACHECO, Carlos, *La comarca oral*, Editorial La Casa de Bello, Caracas, 1992.

- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1989.
- , “El arco y la lira”, en *Obras completas*, t. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 33-293.
- PONCE, Armando, “Fernando del Paso: la desesperanzada vocación de escribir”, *Proceso*, núm. 6, 1976, p. 75.
- , “Juan Rulfo: mi generación no me comprendió”, *Rulfo en Proceso*, Revista Proceso, México, 1981, pp. 43-55.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*, Siglo XXI Editores, México, 1996.
- QUEMAIN, Miguel Ángel, *La brújula y el laberinto. Encuentros con Octavio Paz 1986-1996*, Instituto Literario de Veracruz, Xalapa, 2015.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, Castalia, Madrid, 2001.
- QUEZADA, Silvia, “El color de la ternura: la poesía para niños de Fernando del Paso”, en Brú y Medina, *Acercamiento a Fernando del Paso*, pp. 191-204.
- REVERDY, Pierre, *Escritos para una poética*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- REYES, Alfonso, “Jacob o idea de la poesía”, en *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 93-96.
- RICO, Francisco, “El ‘Quijote’ del Cervantes”, sección cultural de *El País*, Madrid, 24 de abril de 2016, p. 25.
- RICOEUR, Paul, *Caminos del reconocimiento*, Trotta, Madrid, 2005.
- , *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2010.
- RIVERO, Raúl, “Del Paso, más libre como poeta”, sección cultural de *El Mundo*, Madrid, 17 de noviembre de 2015.

- ROFFÉ, Reina, “Juan Rulfo. Autobiografía armada”, en *Latinoamericana*, núm. 1, 1972, pp. 73-88.
- ROJAS, Carlos, “Semblanza de Fernando del Paso”, Coordinación Nacional de Literatura, Instituto Nacional de Bellas Artes, <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1732-paso-fernando-del-semblanza>, 20 de enero de 2016.
- ROJAS RODRÍGUEZ, Irene, “El cronotopo del encuentro de la Saturnalia romana en el episodio ‘Camarón, camarón...’ de la novela *Noticias del Imperio*”, *Kañina. Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, núm. 29, 2005, pp. 33-41.
- ROSE, Margaret A., *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- RULFO, Juan, “El llano en llamas” y “Pedro Páramo”, en Claude Fell (coord.), *Toda la obra*, ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996 [*Colección Archivos*, 17].
- SÁENZ, Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, tesis de doctorado, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1992 [Pliegos, Madrid, 1994].
- SAGANOGO, Brahimán, “Ensayo de una lectura comentada de *PoeMar*, de Fernando del Paso”, en Brú y Medina, *Acercamiento a Fernando del Paso*, pp. 171-189.
- SAGNES, Nathalie, “*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso: de la historia a la novela”, en Daniel Meyran (ed.), *Maximilien et le Mexique 1864-1867. Histoire et Littérature (De l’Empire aux ‘Nouvelles de l’Empire’)*, Presse de l’Université de Perpignan, Saint-Estève, 1992, pp. 95-140.

- SÁNCHEZ ROBLES, Guadalupe, “Forma y color. Ensayos y poesía de Fernando del Paso”, *Sincronía. Revista electrónica*, núm. 38, 2006.
- SOLARES-LAVARRE, Francisco, “De la ciencia y el relato. Rasgos de la posmodernidad en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso”, *Revista Iberoamericana*, 65 (1999), pp. 13-30.
- STAVANS, Ilan, *An interview with Fernando del Paso*, Center for Book Culture, http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_delpaso.html, 22 de marzo de 2006.
- SUÁREZ-OROZCO, Carola y Marcelo M. Suárez-Orozco, *La infancia de la inmigración*, Morata, Madrid, 2003.
- TODOROV, Tzvetan, “Tipología de la novela policial”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, La Marca, Buenos Aires, 2003.
- TORIZ, Rafael, “Las desmesuras de un escritor mestizo”, *Ñ*, suplemento cultural de *El Clarín*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 2015.
- TORRES, Vicente Francisco, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003.
- VALDIVIA, Benjamín, *Indagación de lo poético*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.
- VALLEJO, César, *Poesías completas*, Juan Pablos, México, 1971.
- VIDAURRE, Carmen V., *Galería de ecos. Análisis sobre narrativa mexicana*, Universidad de Guadalajara, México, 2004.
- , “Laberintos ópticos. *Castillos en el aire* de Fernando del Paso”, en *Análisis del arte*, Universidad de Guadalajara, México, 2007, pp. 281-292.

VIRGILIO, *La Eneida*, 2^a ed., Losada, Buenos Aires, 1941.

WEINBERG, Liliana, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

SERGIO ERNESTO RÍOS 5

JOSÉ TRIGO: VOCES ENTREVERADAS DE FERNANDO DEL PASO Y JUAN RULFO

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO 13

PALINURO DE MÉXICO Y LA TUMBA SIN SOSIEGO: UN MITO MODERNO

DAVID DE LA TORRE CRUZ 35

“¿PERO QUÉ ES LA VIDA SIN POESÍA?”

LA IMAGINACIÓN DESBORDANTE EN NOTICIAS DEL IMPERIO DE FERNANDO DEL PASO

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA 63

LA SOCIEDAD Y EL HOMBRE: EL PROBLEMA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN LINDA 67. HISTORIA DE UN CRIMEN

NATALI GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 91

CONSTANCIA POÉTICA:	
LA OBRA LÍRICA DE FERNANDO DEL PASO	
DAVID DE LA TORRE CRUZ	123
<i>VIAJE ALREDEDOR DE EL QUIJOTE,</i>	
EL ENSAYO COMO DIÁLOGO	
CARMEN ÁLVAREZ LOBATO	173
“ME CASÉ CON LA LITERATURA,	
PERO MI AMANTE ES LA HISTORIA”.	
UNA CONVERSACIÓN CON FERNANDO DEL PASO	
CARMEN ÁLVAREZ LOBATO	191
FUENTES CONSULTADAS	221

De la obra
Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso,
el proceso editorial se terminó en la Ciudad de México
durante el mes de abril del año 2017. La edición
impresa sobre papel de fabricación ecológica
con *bulk* a 80 gramos, estuvo al cuidado
de la oficina litotipográfica
de la casa editora.



ISBN 978-607-524-113-5

Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso recoge seis ensayos y una entrevista a cargo de cuatro estudiosos de la obra del pasciano, el sello es alumbrar nuevas perspectivas, encarar las omisiones y acrecentar el diálogo bien argumentado que abone a una comprensión mejor de esta abrumadora y desbordante literatura, ínsula en sí misma.

Como esas contadas y gratas excepciones de los escritores mexicanos universales, la obra de Fernando del Paso está surcada por el particular influjo del siglo xx, la experimentación y reconfiguración de las formas, el hastío de los esquemas, antes imaginar que repetir, y ante la duda el exceso, el desgaste, el agotamiento harán de la ruptura su bandera.

Los ensayos de *Tren de palabras* acrecientan y profundizan el sentido de la obra de Fernando del Paso y atienden su consagrada trilogía novelística, *José Trigo*, *Palimuro de México* y *Noticias del Imperio*, incluyen además novedosas lecturas del resto de su obra, quizás poco celebrada por la crítica, pero fundamental para apreciar cabalmente la poética de este magnífico escritor mexicano.



ENSAYO



MAPorrúa
librero-editor • México



Universidad
Autónoma del
Estado de México

SIyEA

Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados