

LA VOZ POÉTICA
DE FERNANDO DEL PASO

JOSÉ TRIGO DESDE LA ORALIDAD

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

LA VOZ POÉTICA DE FERNANDO DEL PASO.
JOSÉ TRIGO DESDE LA ORALIDAD

SERIE
LENGUAJES Y TRADICIONES



7

DIRIGIDA POR
Yvette Jiménez de Báez

COMISIÓN EDITORIAL
Arturo Chamorro
Luzelena Gutiérrez de Velasco
Martín Lienhard
Edith Negrín
Liliana Weinberg

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA VOZ POÉTICA DE
FERNANDO DEL PASO.
JOSÉ TRIGO DESDE LA ORALIDAD

Carmen Álvarez Lobato

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
EL COLEGIO DE MEXICO. A.C.



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

M863.4

A4731v

Álvarez Lobato, Carmen.

La voz poética de Fernando del Paso : José Trigo desde la oralidad. –
1ª ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios; Universidad Autónoma del Estado de México,
Facultad de Humanidades, 2009.

327 p. ; 22 cm. -- (Serie Lenguajes y tradiciones ; 7)

ISBN 978-607-462-032-0

Incluye bibliografía

1. Paso, Fernando del, 1935- . José Trigo -- Crítica e interpretación.
2. Novela mexicana – Siglo XX. 3. Oralidad en la literatura 1. t. II. Serie.

Primera edición, 2009

DR © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

DR © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100
Colonia Centro
50000 Toluca, México
www.uaemex.mx

ISBN 978-607-462-032-0

Impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

CAPÍTULO 1

UNA NUEVA LECTURA DE <i>JOSÉ TRIGO</i>	13
Repaso crítico	14
La oralidad escrita	32

CAPÍTULO 2

MULTIPLICIDAD DE VOCES Y VISIÓN DE MUNDO:

SU MANIFESTACIÓN ESPACIAL	53
Los llanos de Nonoalco-Tlatelolco: la voz y la mirada	61
<i>Los llanos y la historia</i>	63
<i>Los llanos y el mito</i>	75
El furgón de Buenaventura: entre la realidad y el sueño	83
<i>Los metarrelatos del furgón: la voz sentenciosa</i>	98
El pueblo de Eduviges: las voces rurales	110
El volcán de Colima: la voz irónica	119
La casa de Luciano, la ostionería, el burdel, la carpa, el billar... las voces festivas	136
El ferrocarril: la voz de la Revolución	165
El Puente: la voz mítica	190
El furgón de Eduviges y la casa de don Pedro: tiempo de nacer, tiempo de morir	211
El templo de Santiago: la voz colectiva	223
<i>Del pasado al presente</i>	223
<i>El futuro cancelado</i>	243

CAPÍTULO 3

ESCRITURA Y PODER	253
El narrador y la escritura: las cronologías	253
La voz del Poder	264

CAPÍTULO 4

HISTORIA Y POESÍA: CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA	273
BIBLIOGRAFÍA	315

INTRODUCCIÓN

La primera novela de Fernando del Paso, *José Trigo* (1966), es un libro estimulante, controvertido y polifacético, que, no obstante los cuarenta años que ha visto ya desde su publicación, sigue aún abierto a variados interrogantes críticos. La riqueza, profundidad y multiplicidad de lecturas, temas y estilos que habitan la novela exigen a sus lectores un acendrado interés por desentrañar el sentido integral de la misma.

Todo lector que se enfrenta por primera vez a *José Trigo* se encuentra ante una novela sugerente pero de difícil lectura. Probablemente *José Trigo* sea de esas obras que tienen que ser releídas varias veces para poder ser entendidas; no todos los lectores, empero, aceptan el reto de explorar página tras página al lado de los elusivos personajes para poder aprehender toda su riqueza. Sin embargo, no debe creerse que esta novela se encuentra muda y aislada en el panorama de las letras mexicanas; al contrario, *José Trigo* es quizá una de las novelas que más ha enriquecido la perspectiva literaria del México de la década de los años sesenta.

Al paso de los años esta obra de Fernando del Paso ha adquirido un importante número de lectores y una crítica relativamente nutrida. No obstante, mi interés en la obra del autor me ha llevado a reparar en la carencia de un estudio que proponga nuevas lecturas de su primera novela. Sorprende que se le considere en ocasiones sólo como un mero ejercicio del autor, un ensayo de los temas e inquietudes que madurarían posteriormente en *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*. Es cierto que estas últimas son sus obras más conocidas y leídas, y éstas, sin dejar de ser polémicas, han recibido una mejor acogida por parte de la crítica especializada y han tenido un grupo de lectores más numeroso. Pero *José Trigo* no es sólo un experimento de un joven autor, sino

una novela madura, perfectamente trazada, que muestra ya, plenamente desarrollados, los temas y recursos narrativos que definen la poética de Del Paso.

De tal manera, este libro tiene una doble intención: por un lado pretende ser una contribución a la crítica sobre *José Trigo*, y, por otro, quiere compartir con el lector reflexiones personales de la novela para estimular el intercambio de ideas, visiones y goces. En este libro parto de un esbozo sobre la crítica de *José Trigo* y de una breve exploración del contexto en el que vio la luz la novela; de ahí planteo una nueva lectura que me permite dar cuenta de las estrategias narrativas y de la visión de mundo que propone el autor. Es particularmente importante en esta lectura el estudio de la oralidad, la cual motiva, en la novela, la construcción de la memoria de los diversos hechos históricos narrados, además de aquella de las historias personales de los personajes y aún más, de la historia del hombre¹.

En buena medida la primera recepción de *José Trigo* ha contribuido a la transmisión de diversos lugares comunes —entre ellos su evidente dificultad y su semejanza con el *Ulises* de Joyce— que han dejado de lado posibles y enriquecedores análisis. A partir de la revisión de las primeras críticas y la crítica académica posterior, así como de una breve exploración del contexto literario en el que surgió la novela, que explica algunos problemas, precisamente, de la recepción crítica, propongo una lectura que no intenta borrar lo ya dicho en cuatro décadas, sino ponerlo en perspectiva desde una lectura global de la obra. Como hilo conductor del libro propongo un análisis estilístico de la oralidad, ya que ésta es representativa de toda la novela;

¹ Este libro es una reelaboración de mi trabajo de tesis doctoral (cf. *La oralidad escrita en José Trigo, de Fernando del Paso: memoria y poesía*, El Colegio de México, 2003). Después de nuevas exploraciones de la obra objeto de estudio, de diversas revisiones del trabajo inicial, así como de un enriquecedor diálogo con especialistas en literatura mexicana, se han efectuado cambios en la estructura del trabajo; de igual manera se ha profundizado en el análisis, se han modificado las conclusiones y se han ampliado los enfoques teóricos y críticos.

para ello, he considerado necesario hacer un breve recuento de los estudios existentes sobre la oralidad, deslindando términos y proponiendo una definición. Con esto pretendo hacer un repaso general de los temas y posturas que hay sobre *José Trigo* y, desde ahí, intentar una propuesta de análisis distinta que estudie cómo se integra la historia a la literatura para cimentar, vía la poesía, una nueva esperanza en las posibilidades del lenguaje y la memoria.

La oralidad en *José Trigo* se encuentra tematizada y como estrategia narrativa; su estudio otorga un nuevo sentido a la novela y deja de manifiesto que este recurso no es privativo de la primera novela del autor, sino que se extiende al resto de su obra. Para estudiar apropiadamente la oralidad me ha parecido conveniente desarticular la estructura piramidal propuesta por el propio Del Paso; de este modo, analizo la movilidad interna presente en los diversos espacios donde dialogan una multiplicidad de voces. Precisamente, la parte más importante y extensa de este libro es la dedicada al estudio de estas voces y su manifestación espacial; analizo cómo se organiza la oralidad en el texto e incluyo una caracterización general de la misma. Dicho análisis permite plantear una nueva y sólida lectura de *José Trigo* que da cuenta del complicado proceso retórico por medio del cual la escritura se pretende voz. Este trabajo artístico con el lenguaje va de la mano con el estudio de la oralidad en un nivel temático: la presentación de los personajes en diversas relaciones de oralidad tradicional se toca con los contenidos históricos y míticos que se relatan en los diversos espacios.

La inquietud por la historia en *José Trigo* va más allá de los dos periodos históricos más evidentes de la novela: la Cristiada y el conflicto ferrocarrilero de 1958-1959. La inclusión de la historia responde además a una preocupación espacial: Fernando del Paso no trata de narrar dos hechos históricos relevantes, sino de contar toda la Historia de un importante espacio fundacional: Tlatelolco. De allí también la reescritura de la historia de este centro desde su fundación, pasando por la Conquista, Colonia, Reforma, Revolución, primeras luchas

obreras y finalizando con el movimiento ferrocarrilero. Paralelamente hay una constante referencia al tiempo mítico; Del Paso reescribe, asimismo, las principales cosmogonías que conforman la cultura mexicana: la nahua y la cristiana.

El énfasis que pongo en la oralidad no pretende que la importancia de la escritura en la novela parezca tangencial, por lo que he incluido también un apartado sobre las estrechas relaciones entre la voz y la letra y la palabra ajena.

Esta visión de conjunto de la estructura oral en *José Trigo* me permite relacionarla, al final del libro, con la construcción de la memoria colectiva a través de la historia y la poesía y, a nivel literario, con la función de la literatura y las posibilidades renovadoras de la poesía.

José Trigo, texto comprometido, erudito, complejo, lúdico y popular se presenta, de este modo, como una obra fundamental de las letras mexicanas que indaga en los problemas de la identidad nacional, de las posibilidades de la literatura y de los conflictos del ser humano.

CAPÍTULO 1

UNA NUEVA LECTURA DE JOSÉ TRIGO

Un común denominador de la narrativa de Fernando del Paso es la reescritura de la historia. Fundamentalmente en la trilogía que conforman *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*, el autor ha resuelto la relación entre la historia y la literatura de diversas maneras: la novela-poesía en *José Trigo*; la novela-teatro en *Palinuro* y la novela-crónica en *Noticias del Imperio*, reescribiendo el movimiento ferrocarrilero de fines de la década de los cincuenta y la Cristiada en la primera; el movimiento estudiantil del 68 en la segunda; el Segundo Imperio en la tercera. Cada una de ellas con necesarios puntos de encuentro; las obsesiones, como tales, se repiten: sí es la historia, pero también el mito, las fuentes populares, la prodigiosa erudición, el humor, la parodia, lo grotesco, el regodeo en el lenguaje, el espacio, la mirada y la memoria¹.

¹ En relación con la memoria, Del Paso tiene también otras dos obras que declaran la guerra al olvido: las memorias de su maestro y esencial escritor mexicano Juan José Arreola (*Memoria y olvido, vida de Juan José Arreola (1920-1947), contada a Fernando del Paso*, CONACULTA, México, 1994, p. 179). El libro tiene como génesis largas grabaciones de pláticas entre Del Paso y Arreola sobre la vida de este último; luego transcritas omitiendo la voz de Del Paso dando lugar a una prosa que, si bien es fiel a las memorias de Arreola, conserva el estilo de Del Paso, producto, como afirma el propio escritor, de innumerables “zurcidos invisibles” (p. 179). Por otro lado, el poema dramático que deviene homenaje a Federico García Lorca en el centenario de su nacimiento: *La muerte se va a Granada. Poema dramático en dos actos y un gran final* (Alfaguara, México, 1998). Escribe, en ambos casos, las vidas de dos de sus influencias literarias mientras reescribe fragmentos de la historia de México en el caso de Arreola, de la guerra civil española en el caso de Lorca, etapa ésta que para Del Paso guarda un gran parecido con algunos hechos históricos de México. No es gratuito que la manera de narrar el asesinato del poeta español y del protagonista de su segunda novela, *Palinuro*, en el movimiento estudiantil del 68, sea tan sorprendentemente parecida: desde el teatro y la parodia; así como resultan ser tan semejantes —desde lo grotesco— los artífices de ambas muertes.

Palinuro y *Noticias del Imperio* son obras importantes, traducidas a varios idiomas, premiadas, reseñadas, con abundante e importante crítica; sin embargo *José Trigo*, la primera, también premiada, pero nunca traducida e injustificadamente poco y mal leída, ha sido considerada muchas veces como un mero experimento formal, o taller donde Del Paso presentaría sus inquietudes, apenas en ciernes, que serían desarrolladas plenamente en las dos novelas subsecuentes. Esta percepción quizás haya sido motivada por diversos lugares comunes producto de una primera recepción y del contexto en el que se gestó la novela, puntos que estudiaré a continuación.

REPASO CRÍTICO

José Trigo es quizá la obra más polémica de Fernando del Paso. Antes de su primera novela, ya había publicado sus *Sonetos de lo diario*² y algunos cuentos. La carrera literaria del escritor se inicia con buenos augurios y la amistad de figuras ya consagradas de la literatura mexicana. Es el caso de Juan José Arreola, gracias a quien Del Paso publicó su libro de sonetos³; más tarde el joven escritor recibió una invitación de Arreola para participar en el Centro Mexicano de Escritores, en 1958. Aquí comienza a escribir su primera novela: “Me puse a escribir *José Trigo*. Ahí leí los primeros capítulos de la obra. Tenía de compañeros a Salvador Elizondo, Juan Tovar, Vicente Leñero y Alejandro Aura. Don Francisco Monterde, Juan Rulfo y Juan José Arreola dirigían las reuniones”⁴.

² *Cuadernos del Unicornio*, 1958, núm. 2; los reeditó después con el nombre de *Sonetos del amor y de lo diario*, Vuelta, México, 1997.

³ Del Paso había mandado el manuscrito al Centro Mexicano de Escritores pero no ganó la beca. No obstante, Arreola ofreció publicar su poemario en la colección editada por él. En agradecimiento, Del Paso le dedicó su cuento “El estudiante y la reina” (en *La palabra y el hombre*, 1959, núm. 12, pp. 601-606).

⁴ Fernando del Paso, citado por Miguel Reyes Razo, “Fernando del Paso, lobo estepario”, *El Universal*, México, D.F., 17 de marzo de 2002, p. 20. La relación que entabla Del Paso con Rulfo es inmejorable; de ahí el epílogo de su novela: “Este libro debe mucho

José Trigo era ya una novela conocida por grandes figuras aún antes de su salida de las prensas. Su publicación estaba prevista para septiembre de 1966; meses antes, en junio, *La Cultura en México*, suplemento dirigido por Fernando Benítez —cuyo jefe de redacción era José Emilio Pacheco— publicó una entrevista hecha por Juan Carvajal a Fernando del Paso. La entrevista incluía un fragmento del libro —el inicio del capítulo cinco Oeste, La Cristiada, que no es, ni con mucho, representativo del total de su obra— y diversas opiniones de escritores cercanos a Del Paso: Juan Rulfo, Álvaro Mutis, Jomi García Ascot y Archibaldo Burns.

Las opiniones de Rulfo, Mutis y García Ascot fueron especialmente generosas; dice Rulfo que *José Trigo* “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”⁵. Continúa Mutis con un comentario elogioso sobre el carácter profundamente innovador de la novela; la cual, considera, es:

el propósito más ambicioso que se haya realizado en la literatura hispanoamericana. Superando los límites tradicionales de la novela, es una de esas obras totales, grandes resúmenes de la creación humana que rompen, por razón de la vastedad de su alcance, todos los moldes de la expresión literaria. Del Paso ha creado una nueva sabiduría y una eficacia agotadora, un lenguaje enteramente nuevo, que se ajusta sabiamente a los propósitos del autor de ofrecernos un mundo riquísimo, afincado y entrelazado a las más antiguas y profundas corrientes de la especie. Obra impar, única, su destino en el panorama de nuestras

a [...] Álvaro Mutis, Berta Maldonado, Jaime Muñoz de Baena y Juan Rulfo. Quiero que sus nombres estén siempre en él como ellos estuvieron en mi vida”. Fernando del Paso, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1966.

⁵ 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!*, 1966, núm. 225, p. VI.

letras es la más apasionante incógnita literaria de que yo tenga noticia. He seguido, durante varios años y con entusiasta fidelidad, el proceso de creación y siempre me he preguntado cuál pueda ser la reacción del lector habitual ante una obra que renueva desde sus bases los caminos tradicionales de nuestras letras (*id.*)

Y agrega García Ascot: “En la novela mexicana dos cosas me han dado ese golpe aturdidor y deslumbrante de la revelación. La primera, *Pedro Páramo*, de Rulfo; la segunda, los fragmentos de *José Trigo* que me ha leído su autor, Fernando del Paso. Si el resto de la novela está a la altura de esos fragmentos, nos encontramos ante una de las grandes novelas hispanoamericanas” (*id.*)

Además de la cercanía de los autores mencionados, que estimulaban su trabajo, Fernando del Paso se había encargado de comentar entre críticos y editores la novela que estaba preparando desde hacía siete años. A esto se agregó el hecho de que el joven escritor inauguraría no sólo la serie de literatura de la editorial Siglo XXI, sino que sería uno de los primeros títulos de esta también novel y polémica editorial. La controversia de esta editorial se inicia en 1965, cuando Arnaldo Orfila Reynal, por entonces director general vitalicio del Fondo de Cultura Económica, es destituido de su puesto por el presidente Gustavo Díaz Ordaz, nombrando en su lugar a Salvador Azuela. Esta repentina decisión se debió, según consta en documentos y entrevistas, a los acontecimientos originados a raíz de la publicación de *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, y, además, a la “identificación del FCE con una orientación cultural y política incómoda para el régimen. En la sustitución y en forma implícita se reconocían las críticas hechas al FCE, como las de Luis Garrido o José Chávez Morado [...]. Ambos subrayaban la conveniencia de orientar la producción editorial hacia distintas proposiciones analíticas (solicitaban menos profesores ingleses y socialismo, más énfasis en asuntos nacionales) en problemas de economía y sociología y mayor

amplitud en los criterios de selección de obras literarias (menos autores de ‘la Mafia’ y más de otros grupos literarios)”⁶.

La decisión de Díaz Ordaz atentaba, además, contra la libertad de expresión, al acusar al libro de Lewis de “obsceno” o “denigrante”, y lesionaba a una de las más importantes y queridas figuras de la cultura en México: Arnaldo Orfila. Este agravio provocó una enconada respuesta de la sociedad intelectual mexicana: “la comunidad intelectual, y muy en concreto los dos pisos de la mafia, se manifestó en contra del despido de Orfila, y entonces tuvo lugar un hecho muy importante para la vida del país. Orfila y los intelectuales que lo apoyaban no se resignaron ante la decisión presidencial, sino que presentaron resistencia a través de un llamado al público para que comprara las acciones de una nueva empresa editorial”⁷. Así, con el apoyo de la sociedad entera, nació la editorial Siglo XXI y, en la mira pública, las obras que editaría; de ahí que agregue José Agustín que el libro más esperado de 1966 fuese *José Trigo*: “desde varios años antes se comentaba que Del Paso escribía una novela excepcional, una especie de *Ulises* mexicano”⁸.

Seguramente el hecho de que entre las críticas que se hicieron a la dirección de Orfila en el Fondo de Cultura se encontrara la de la preeminencia de publicaciones del grupo de La Mafia⁹, contribuyó a que fuera Fernando del Paso, ajeno a dicho grupo, quien abriera las publicaciones de la nueva editorial. La decisión no era desatinada si, además, se sabía que Del Paso era talentoso y estaba apoyado por grandes escritores.

⁶ Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica*, 1934-1994, FCE, México, 1994, p. 141.

⁷ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 1990, p. 236.

⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁹ José Agustín incluye en el piso superior de “La Mafia” a los escritores Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Ramón Xirau; mientras que ubica en el “piso inferior” o “popular” a Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Luis Guillermo Piazza, entre otros. *Ibid.*, p. 205.

En este contexto, el líder de La Mafia, Fernando Benítez, es quien publica la entrevista de Del Paso con el fragmento de *José Trigo*. No podía ser de otro modo, dado que el grupo de La Mafia comandaba buena parte de las revistas culturales de la época:

el grupo de *La Cultura en México* también disponía de la *Revista de la Universidad* y de la *Revista Mexicana de Literatura*, y pronto se adueñaron del medio intelectual y ganaron adeptos leales porque representaban la vanguardia intelectual y artística [...] Sin embargo, a mediados de los sesenta los de *La Cultura en México* se convirtieron cada vez más en establishment y los criterios de descalificación tajante ante manifestaciones artísticas que ellos no favorecían se volvieron represivas, dado el poder que llegaron a amasar¹⁰.

Esta situación en el ambiente literario no favoreció a Del Paso. La entrevista de *La Cultura en México* apareció con el irónico título de “¿Estamos frente a un genio? Apasionante incógnita de nuestras letras, la novela *José Trigo* de Fernando del Paso”, título que Del Paso consideró como una burla¹¹. Además, las críticas favorables de Rulfo, Mutis y García Ascot fueron matizadas de algún modo por los responsables del suplemento, al subtítular las opiniones como “Cuatro escritores opinan sobre una obra maestra desconocida”, dejando entrever que no podían tomarse demasiado en serio los comentarios sobre una obra que aún no salía a la luz. Así, el pequeño fragmento de la novela fue atacado severamente por Emmanuel Carballo:

¹⁰ *Ibid.*, pp. 206-207.

¹¹ Afirma Del Paso que se trató de declaraciones que salieron con “encabezados de muy mala leche para que no se dijera que se había perdido el sentido del humor”, en René Avilés, “Fernando del Paso, José Agustín, Vicente Leñero, Gustavo Sainz, Juan Tovar, hablan de la crítica literaria en México”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1967, núm. 272, p. II.

Leí las declaraciones de Fernando del Paso y el fragmento de su novela *José Trigo*. Las declaraciones son tan reveladoras como pedantes. El pedazo de novela me produjo tal decepción que será casi imposible que la lectura completa de la novela me cure de la tristeza que sentí al ver cómo un escritor que se dice preocupado por el lenguaje, no sepa usarlo y menos apropiarse plenamente de él¹².

La índole de este comentario, no obstante, no pasaba desapercibida a otros críticos que, incluso, defendían a Del Paso; así, Fausto Castillo decía que *José Trigo*: “tendrá una resonancia extraordinaria, pese a mafias, capillitas y rencores malintencionados”¹³. Carballo se refería en su comentario a las declaraciones que en el mencionado suplemento daba Del Paso, donde él mismo se acusaba de soberbio:

Quisiera, y he querido muchas veces, escribir en otra forma, pero por una parte la soberbia y por la otra una incapacidad casi fisiológica, no me han dejado. Hablo de soberbia, porque estoy consciente de que el experimento que he hecho con el lenguaje español no tiene precedentes y es, además, irreplicable¹⁴.

Una vez publicada la novela, surgieron otras opiniones vertidas principalmente en breves y superficiales reseñas periodísticas que mantenían el siguiente tono: “Creo que *José Trigo* es una novela cuyo estilo nació muerto, no tanto por falta de gestación sino por exceso”¹⁵. Mismo tono de la opinión de Gustavo Sainz acerca del lenguaje

¹² Emmanuel Carballo, “Del 13 al 19 de junio. Diario público de Emmanuel Carballo”, en *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, D.F., 26 de junio de 1966, p. 3.

¹³ Fausto Castillo, “La magia de las palabras”, *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, México, D.F., 23 de octubre de 1966, p. 4.

¹⁴ Carvajal, *op. cit.*, p. III.

¹⁵ Huberto Batis, “José Trigo”, *El Heraldo Cultural*, suplemento cultural de *El Heraldo de México*, México, D.F., 13 de noviembre de 1966, p. 14.

je: “efectivo cuando en el exceso de un ‘nombre para cada cosa’ revuelve el cementerio Espasa-Calpe, el panteón Cásares y el mausoleo de Martín Alonso”¹⁶.

Alejandro Toledo trata de explicar la difícil situación de la recepción de la obra afirmando que “Un poco la sana arrogancia de Fernando del Paso, otro la férrea incultura (o apatía profesional) de la mayor parte de los reseñistas, crearon ese curioso nudo ciego que tendría más tarde diversos modos de deshacerse”¹⁷. Creo, a diferencia de Toledo, que el problema era más complejo, e iba más allá de la incultura o simple “apatía profesional”.

La polémica recepción de *José Trigo* se debió a factores diversos: como se trataba de una obra excepcional en las letras mexicanas, era previsible que su complejidad y extensión provocarían una recepción mixta entre la aceptación y la resistencia¹⁸. Además, los primeros acercamientos se realizaron en reseñas, necesariamente apresuradas y

¹⁶ Citado por Alejandro Reza, “La crítica de la crítica de *José Trigo*”, *Punto de partida*, 1967, núm. 5, p. 44. Aunque, también es cierto que meses después Sainz matizaba su opinión: “La voluntad de lenguaje promete la perennidad de esta obra única, aislada en su soberbia, orgullosa de no ofrecer soluciones de continuidad, suma más que renovación, inventario gramatical a veces impávidamente monótono y siempre sin precedentes, más que reestructuración. Del Paso irrumpe en la inmadura literatura mexicana con letras muertas y anacronismos, pero con una capacidad de trabajo propia de países más desarrollados intelectualmente”. Sainz, “Novela y cuento”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1966, núm. 255, p. III.

¹⁷ Alejandro Toledo, Prólogo a *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 11-12.

¹⁸ Como sucede siempre en obras de este tipo. El mismo Del Paso se refiere a la crítica sobre James Joyce, así, de *Finnegan's Wake*: “Otros críticos se han encargado de citar juicios sobre esta obra maestra, pero han tenido el cuidado de elegir los negativos, como el expresado por Malcolm Muggeridge [...] al calificar el libro como un ‘fiasco absoluto’, con ‘ocasionales destellos de coherencia en un océano de incoherencia’ [...] Independientemente de estos juicios, abundan las historias de la literatura inglesa donde el autor o los autores se expresan en forma despectiva no sólo de este libro, sino también del *Ulises* y del resto de la obra de James Joyce. La irresponsabilidad que esto significa sólo puede atribuirse a una envidia subconsciente”. “El nuevo despertar de Finnegan”, en *Obras III*, p. 408.

breves; años después esta novela sería estudiada por la crítica académica que profundizaría en sus diferentes aspectos. Por último, habría que subrayar las pugnas entre los diferentes grupos literarios, sobre todo si, como en los dos casos anteriores —Batis y Sainz— los reseñistas eran integrantes del grupo de La Onda. Parece ser, pues, que *José Trigo* no sólo no gustó a La Mafia, sino tampoco a los jóvenes de La Onda. Esta situación es comprensible; se trata de dos estilos radicalmente distintos que se inscriben en una polémica generacional. Margo Glantz ubica a los escritores de La Onda como a los nacidos entre 1938 y 1948¹⁹, Del Paso nació en 1935 y, cuando ve la luz *José Trigo*, apenas tiene 29 años; sin embargo, su proyecto narrativo lo acerca más a la generación anterior, a la de Rulfo y Arreola, sus maestros²⁰. En cambio, los escritores de la Onda rechazan a esa generación que les antecede: “la generación anterior se mira con recelo, la lucha generacional se entabla; se intenta ejercer el derecho de crear una nueva tradición arrancada por la fuerza a los antecesores inmediatos y se pretende por lo mismo cancelarlos sin recobrar el pasado...”²¹. Las obras representativas, *Gazapo* y *De perfil* (1964 y 1966, respectivamente) tienen como protagonistas a jóvenes rebeldes, críticos de las generaciones anteriores que buscan inventar nuevos lenguajes y despreciar todo aquello tradicional o normativo. Así, mientras los escri-

¹⁹ Margo Glantz, “Narrativa joven de México”, en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, México, 1979, p. 77.

²⁰ En relación con este tema, habría que agregar el hecho de que Rulfo nunca negó su disgusto por la literatura de la Onda, al respecto, afirmaba: “Proclamaron la necesidad de la novela urbana, pero resultaba que no hablaba de la ciudad, ni del edificio en que vivían, sino del cuarto; una novela tan personalista que llegó casi al intimismo [...] Si tan siquiera tuvieran calidad formal, pero ni eso. Sus obras no dicen nada; sus propias preocupaciones, sus conflictos, sus líos, todo eso no es terreno suficiente para crear una literatura”, Roman Samsel, “La insoportable modestia de Juan Rulfo”; *El Nacional*, México, D.F., s.a, p. 18. Mientras que resaltaba el talento de Del Paso: “Antes también había escritores muy buenos, como Navarrete. Luego vino Fernando del Paso. Fuentes sirvió mucho de muralla ante la Onda”, Armando Ponce, “Mi generación no me comprendió”, *Rulfo en Proceso*, Revista Proceso, México, 1981, p. 44.

²¹ Glantz, art. cit., p. 80.

tores de La Onda se asumían como contracultura y rescataban al joven urbano clasemediero como protagonista de su prosa, Del Paso miraba hacia estratos urbanos mucho más bajos como aquellos de los ferrocarrileros, obreros, marginados; y no en cualquier época, sino apenas unos años después de la represión obrera de 1959. De ahí, también, la polémica.

El movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 era el momento más álgido de una serie de conflictos obreros que no habían sido resueltos y que pueden rastrearse desde fines del siglo XIX. Para fines de la década de los años cincuenta del siglo XX las manifestaciones, los diversos paros de actividades y huelgas efectuadas por los ferrocarrileros habían dividido la opinión de la sociedad mexicana. Por un lado, la empresa privada y las clases acomodadas repudiaban estos acontecimientos, pues paralizaban la actividad económica y hacían peligrar su status. Por otro, los sectores obreros, sindicatos de trabajadores y profesores apoyaban la lucha ferrocarrilera. También la clase popular, los intelectuales, estudiantes universitarios y parte de la clase media comprometida se solidarizaron con esta causa: "Mucha gente del pueblo simpatizaba con estos movimientos y había asistido a las manifestaciones del MRM [Movimiento Revolucionario del Magisterio]. Los estudiantes del nivel superior también se solidarizaron con los obreros [...] Con frecuencia había mítines y manifestaciones, y mucha gente ajena a todo ello, especialmente jóvenes de la clase media, se acostumbraba a ir a la calle a protestar"²².

Para 1966 estos conflictos y sus repercusiones aún estaban vivos en la memoria de algunos sectores de la sociedad y *José Trigo* se convertía en el primer libro de ficción que se refería a este episodio de la vida de México. Esto, aunado a todos los factores mencionados inicialmente, hizo que el nacimiento de *José Trigo* fuera observado con atención y contribuyó, seguramente, a que el libro fuera un éxito en

²² José Agustín, *op. cit.*, pp. 162-163.

ventas²³. No obstante, las críticas de diversas reseñas continuaban siendo poco favorables. Los comentarios recaían, fundamentalmente, en las “pretensiones desmedidas” de la novela y la dificultad de su lectura ocasionada por la complejidad de su lenguaje y lo innovador de su estructura. Y, en relación con estos dos últimos puntos, señalaban la fallida intención de imitar el *Ulises* de Joyce.

Dice José Luis Martínez, en una reseña crítica aparecida al año siguiente de la publicación de *José Trigo*, que el esfuerzo de Del Paso es evidente, que intenta “copiar” sin mucho éxito a Joyce, y describe la estructura piramidal que sería después, dada su importancia, multicitada por la crítica: nueve capítulos ascendentes Oeste; la parte intermedia, el Puente; y nueve capítulos descendentes Este, cuyo esquema se presenta desde el índice²⁴, para finalizar del siguiente modo:

El lector está forzado a superar múltiples barreras, y tiene casi siempre, entre su mente y las significaciones, la pantalla de palabras con que Del Paso hace malabarismos y nos convence, por ahora, de sus conocimientos literarios pero no de su sentido novelesco [...]. Resta pues como escollo sobre la calidad artística de este libro singular su desigual, su incierta eficacia novelesca y su confusión estilística²⁵.

²³ Arnaldo Orfila se refería al éxito del libro: “Desde luego el *José Trigo* de Fernando del Paso es nuestro best seller en este terreno [...] Hace poco regresé de Europa y el libro ha despertado interés en editores de primera línea de Francia y Alemania, Inglaterra e Italia”, Carlos Landeros, “El primer año de siglo XXI”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1967, núm. 271, p. XI.

²⁴ José Luis Martínez es el primero en mencionar la estructura piramidal. Alberto Díazlastra encontraba una estructura elíptica: “Simetría obsesiva que el autor lleva al máximo al estructurar su libro como una media elipse que va del capítulo 1 al 9, pasa ‘El Puente’ y baja del capítulo 9 al 1”. “Se busca a José Trigo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1967, núm. 262, p. XII.

²⁵ José Luis Martínez, “*José Trigo* de Fernando del Paso”, en Toledo, *op. cit.* Reseña aparecida por primera vez en *Revista de la Universidad de México*, 1968, núm. 22, pp. 1-10.

Respecto a la semejanza con Joyce, dice Díazlastra en su reseña:

Poco antes de terminar esta primera lectura de *José Trigo* lo comentaba con Juan Goytisolo; me decía que el método joyciano era evidente, que su lectura exigía el mismo esfuerzo del *Ulises*, pero que el provecho no estaba de acuerdo con el esfuerzo. Comparto la opinión. *José Trigo* es un desafío a cualquier vocabulario; es rara la página donde no hay que consultar el diccionario varias veces. Y esto es lo que el autor no supo escamotear. Sus consultas al diccionario son evidentes²⁶.

Toledo explica del siguiente modo la continua referencia de la crítica a la obra de Joyce en Del Paso, específicamente al *Ulises*: “Aparecía en 1966, entonces, una novela que estructuralmente (y a miradas miopes) era casi copia al carbón de aquella que había causado tanto revuelo en el París que fue una fiesta para los movimientos de vanguardia. La ciudad de Dublín se transmutaba en los campamentos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco. Como en el original en lengua inglesa, cada capítulo manejaba una técnica narrativa distinta (monólogo interior incluido), y había en el relato un centro, un *omphalos*, que era también un punto geográfico identificable: allá la torre Martello, acá el puente de Nonoalco”²⁷.

Ante la dificultad de la recepción de su obra, Del Paso la defendía: “de la misma manera que acepto el derecho de los críticos de

²⁶ Díazlastra, art. cit., p. XII.

²⁷ Toledo, *op. cit.*, p. 11. Por supuesto, el intertexto del *Ulises* en *José Trigo* es claro, pero está lejos de ser una torpe imitación de la obra joyceana. Desgraciadamente, si bien se menciona constantemente este intertexto como fundamental en *José Trigo*, no existe un estudio profundo sobre el tema, así como tampoco de otros intertextos importantes de esta primera novela de Del Paso (se mencionan al pasar *Finnegan's Wake*, *Rayuela*, *Pedro Páramo*, *La región más transparente...*; Del Paso reconoce además la influencia de Faulkner en su obra). Cf. Robin William Fiddian, “James Joyce y Fernando del Paso”, *Ínsula*, 1984, núm. 455, p. 10. En este trabajo no me referiré más que tangencialmente a algunos de los múltiples intertextos de *José Trigo*, centrándome principalmente en los históricos y míticos.

pensar y declarar que *José Trigo* es un libro informe, disparatado, me reservo el derecho de pensar y declarar que los juicios de quienes así opinan abundan en adjetivos que reflejan sus propias cualidades”²⁸, e ironizaba sobre su “fracaso”: “Tristeza infinita de un fracaso épico que entre otras cosas significó inaugurar la serie de literatura de la editorial Siglo XXI, ganar el premio Villaurrutia (durante siete años se me quemaron las habas por ganarlo, así que trabajé el libro rápidamente) [...] Otra cosa: ya se han vendido cerca de 4,500 ejemplares, en cinco o seis meses que lleva *José Trigo* de editado. Ojalá tenga otros fracasos como éste. Creo que muchos críticos frustrados como escritores también los quisieran para ellos. Creo que tienen la esperanza, aunque sea para ellos un gran estorbo”²⁹.

En efecto, no obstante las críticas, *José Trigo* ganó el premio Xavier Villaurrutia de 1966 y, paulatinamente, comenzaron a aparecer diversas opiniones que profundizaban en la obra. Así, el mexicano Jorge Arturo Ojeda, opinaba: “quien se detenga a mirar el alud de palabras, sólo percibirá la superficie quizá aterradora, fácil de objetar. No es reprochable que el escritor use todo lo que pueda: si la literatura se hace de palabras ¿por qué criticar ese único material? Si el verbo es una manifestación del ser, ¿por qué criticar la ambición a comunicarse? La riqueza del vocabulario en *José Trigo* no está en cantidad numérica, sino en calidad emocional”³⁰.

Además, lejos de la influencia de dueños de suplementos y revistas mexicanas, la obra tuvo una excelente acogida en el extranjero; afirma Adalbert Dessau en 1968: “Evidentemente Fernando del Paso es un autor sumamente capaz, y en los últimos tiempos su libro es la tentativa más seria de manifestar, a través de la creación literaria, los problemas del México actual. El alcance espiritual del panorama retratado en la novela es tan admirable como la audacia con la que el

²⁸ Citado por Toledo, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ En René Avilés, art. cit., p. II.

³⁰ Citado por Alejandro Reza, art. cit., p. 44.

autor acomete la empresa de totalizar en su obra el pasado y la actualidad de su patria³¹. Y cito la opinión del crítico uruguayo Nelson Marra: “Me atrevo a decir que esta novela es para el pueblo mexicano (con las obvias e inmencionables diferencias), lo que la Biblia representó para el pueblo hebreo. Aquí tenemos perfectamente montajeados [sic] un género histórico y un género poético”³².

A diferencia de *José Trigo*, la crítica de los libros subsecuentes de Del Paso fue menos polémica. Así *Palinuro de México* recibió el Premio de Novela México en 1975³³, el Premio Rómulo Gallegos en 1982 y en Francia el premio a la mejor novela extranjera, y su tercera novela, *Noticias del Imperio* (1987), tuvo una entusiasta recepción tanto en México como en el extranjero. Estas dos novelas, premiadas y exitosas, hicieron que se volvieran de nuevo los ojos hacia *José Trigo*, en ocasiones más para descubrir en la primera novela ejercicios narrativos no muy bien logrados, que se consolidarían definitivamente en la segunda y tercera novelas, que dándole su propio valor³⁴. En otras, otorgándole el importante lugar que ocupa en la narrativa mexicana, aunque

³¹ Adalbert Dessau, “*José Trigo*: notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana”, *Bulletin Hispanique*, 70 (1968), p. 518.

³² Nelson Marra, “México, una literatura en movimiento”, *Temas*, 1967, núm. 14, p. 31. De este modo, la primera recepción de *José Trigo*, ya por las peculiaridades de la obra, ya por su difícil situación en el mundo literario, tuvo que ser necesariamente polémica, desde la franca animadversión hasta el apoyo incondicional de consagrados escritores. La recepción en el extranjero sería fundamentalmente favorable; tiempo después vendrían las opiniones de una nutrida crítica académica. Para más información sobre la recepción crítica Cf. Miguel G. Rodríguez Lozano, *José Trigo: El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, UNAM, México, 1997, su capítulo “José Trigo y la crítica literaria”, pp. 19-34; y el prólogo de Toledo, *op. cit.*, pp. 9-17.

³³ Si bien se editó por primera vez hasta 1977 por Alfaguara, en España, y en México por Joaquín Mortiz años más tarde, en 1980.

³⁴ Sobre *Palinuro*: “Fernando del Paso logra con mayor éxito que en su primera novela [...] una conciliación de los datos periodísticos o documentales con la creación propiamente dicha [...]. Este progreso de una novela a otra resulta ser de lo más provechoso para el lector, puesto que éste asimila más fácilmente la intrusión de un lenguaje técnico en una obra literaria”. Fabienne Bradu, “La picaresca de la desilusión”, *Revista de la Universidad de México*, 1979, núm. 33, p. 43.

contribuyendo, en cierta medida, a la perpetuación de diversos lugares comunes³⁵. Así, bastantes años después de la publicación de *José Trigo*, Óscar Mata, en su libro *Un océano de narraciones*, de 1991, hace un recuento de las similitudes de esta novela con el *Ulises*³⁶. En años más recientes, a propósito de un estudio crítico sobre *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (obra censurada, entre otras cosas, por lo mismo que se atacaba a *José Trigo*: similitud con Joyce, escatologías y pretensiones desmedidas), Del Paso aprovecha para, defendiendo a Marechal, defenderse a sí mismo. Al referirse a Joyce, apunta:

La experimentación con el lenguaje y con ella la pluralidad de estilos y técnicas, han sido vinculadas también con el *Ulises* [...] cuando se imita a Joyce en este sentido no se está copiando una historia, sino que se copia —o mejor, se utiliza— una forma de contar una historia. Joyce nos heredó una serie de valiosos instrumentos que cualquiera de nosotros tiene derecho a utilizar³⁷.

Y termina la defensa de Marechal, y de las obras “monumentales”:

La novela como *summa* que pretende abarcarlo todo, suele irritar a críticos y novelistas quizás, pienso, porque la actitud del autor se confunde con el más hondo de los pecados del helicón: la soberbia. Yo, que siempre he compartido con Marechal esa obsesión, la de la novela total, no la condeno. Lo dejo para aquellos que, como el ratón que sale

³⁵ Aída Nadi Gambetta Cruik [sic], “Las coordenadas míticas en *José Trigo*”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 7 (1974), p. 180. Para esta crítica, además, la visión integradora de Joyce está ausente en Del Paso.

³⁶ Fundamentalmente, además del recorrido de Dublín, en Joyce, del Distrito Federal en Del Paso, encuentra que los capítulos tres del mexicano se inspiran en “Circe”, del *Ulises*; los siete de *José Trigo* recuerdan el capítulo diez, “Rocas flotantes”, del irlandés; y los nueve están basados en el capítulo joyceano “Las sirenas”. *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, 1991, p. 31.

³⁷ Fernando del Paso, “Mi *Buenosayres* querido”, en *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2000, p. 19.

en *Adán Buenosayres*, al considerar la envergadura del elefante, exclaman: “Eso es un insulto”³⁸.

Comentario en el que Del Paso se refiere, tangencialmente, a la irritación que provocó la “desmesura” de *José Trigo* en algunos críticos. Por otro lado, se repite y describe la estructura piramidal de *José Trigo*: “en esta pirámide verbal cada estrato tendrá su propio estilo, su peculiar vocabulario; en cada nivel se hallarán artificios narrativos semejantes y siempre lo iniciado en el oeste de alguna forma continuará en el este”³⁹, sin duda, una estructura importante de donde inevitablemente parte la lectura de novela; creo, no obstante, que a la par de la estructura piramidal hay otras estructuras tan importantes como ésta que no han sido suficientemente discutidas.

De la mencionada pirámide se desprenden diversos estudios sobre los aspectos de la mitología nahua que aparecen en *José Trigo*⁴⁰; por ejemplo, para Nora Dottori: “esta agrupación supone, obviamente, la intención deliberada de desarticular la temporalidad cronológica

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ Mata, *op. cit.*, p. 26. Esta última afirmación requiere de algún matiz, pues no todo lo narrado en el lado Oeste continúa en el Este. Sí sucede así en los capítulos uno y nueve, y en los cinco de la Cristiada; del lado Oeste se presentan los acontecimientos que propiciaron la lucha cristera y la preparación de los cristeros para la batalla; del lado Este se narran las luchas y el declive del movimiento. También en los capítulos seis, del lado Oeste se hace una cronología de enero a julio de 1960, y se continúa en el Este con la parte de agosto a diciembre (aunque ahí se intercalan historias que se disparan a múltiples espacios temporales). Lo mismo en los capítulos siete, donde se presenta la traición del movimiento ferrocarrilero en el Oeste y su declive en el Este. El resto de los capítulos sí mantiene un mismo estilo, pero no se continúa con la misma narración de uno a otro polo, incluso hay rupturas, cambios de espacio y marcados contrastes. Cf. Inés Sáenz, *Hacia la novela total. Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994, pp. 74-80 y Nora Dottori, “José Trigo: el terror a la historia”, en *Nueva novela latinoamericana*, ed. Jorge Lafforgue, Paidós, Buenos Aires, 1969, pp. 262-299.

⁴⁰ No niego la importancia de esta estructura, pero considero que su reiteración impide ver la movilidad interna de la pirámide. Retomaré la discusión sobre la estructura de la novela en el capítulo cuarto.

ca, una ruptura del orden establecido, pero, ante todo, nos revelará la vigencia de un tiempo mítico, circular, en el que los extremos se tocan, fin y principio son sólo uno en un gran espacio vacío en el que, siempre, todo recomienza"⁴¹. El aspecto mítico es fundamental en *José Trigo*, pero ha sido revisado por la crítica de una manera un tanto descriptiva, estudiando principalmente el intertexto nahua y mencionando solamente —cuando no omitiendo— el cristiano, tan importante como el primero⁴².

Efectivamente, lo que resalta en primer plano en la lectura de *José Trigo*, es la estructura piramidal de sus partes; la convivencia entre diversos estilos —crónica, teatro, lírica...—; el desbordante lenguaje; la multiplicidad de voces, anécdotas y lugares, la continua inclusión del mito y la historia. En su búsqueda de una novela total, *Del Paso* utiliza el lenguaje culto, erudito, y lo integra con el lenguaje popular, urbano; hace uso de americanismos, mexicanismos, arcaísmos, latinismos, neologismos, sinonimia, caló, refranes, canciones, juegos de palabras, jerga técnica de ferrocarriles, lenguaje litúrgico... reestructura los mitos, reinventa la historia.

La estructura piramidal de la novela es mucho más que un experimento formal, pues ésta es parte del sentido más profundo de la obra⁴³. Ni el lenguaje ni la estructura son un mero accesorio o expe-

⁴¹ Dottori, art. cit., p. 267.

⁴² Cf. Dottori, art. cit.; Jesús Flores Sevilla, "José Trigo, un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco", *Hojas de crítica*, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, 1970, núm. 116, p. 6; Dagoberto Orrantía, "La función del mito en José Trigo, de Fernando del Paso", en *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature*, comp. Merlin H. Forster, University of Illinois Press, 1974, pp. 152-153 y Sáenz, *op. cit.*, pp. 98-100. Con mayor profundidad y aportes sobre el tema: Livia Soto, "Tres aproximaciones a José Trigo", *Revista Chilena de Literatura*, 30 (1987), 125-139.

⁴³ Habría un antecedente en este tipo de estructura en *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez; novela urbana protagonizada por un taxista en permanente tránsito por la ciudad de México. La obra se divide en tres capítulos: "Cuesta arriba", "Parteaguas" y "Cuesta abajo". Cf. Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada. La vida en la ciudad de México*, Libro Mex Editores, México, 1960.

rimento en un autor que, como estrategia narrativa, busca la perfecta integración de los diferentes elementos de su obra. La pirámide manifiesta la intención del autor de presentar dos de sus grandes ejes temáticos: la historia y el mito.

Además, la regresión numérica del índice remite, como lo señala Aralia López González, a la imagen del ferrocarril: “el ferrocarril es el símbolo de la industrialización del país, de su entrada a la modernidad y al desarrollo. Pero mediante el recurso de la regresión numérica, al recuperar un tiempo circular y recurrente, lineal e invertido [...] el narrador niega el desarrollo; o más exactamente lo problematiza. El ferrocarril trae progreso, pero no para los obreros”⁴⁴. Sin embargo, el ferrocarril no es sólo símbolo del progreso, pues como afirma el narrador de la Oda al ferrocarril, capítulo ocho Oeste, fue fundamental en la Revolución Mexicana, testigo y protagonista de la historia: “esa Revolución, ésa que se fue (una mañanita blanca, blanca en los rieles del tren se fue camino del Norte se fue para no volver): esa Revolución, se hizo en tren. Él te lo dirá. Y tú, cuando escuches el silbato de un tren, lo recordarás” (p. 233). El ferrocarril como recordatorio de nuestra historia, pero de una historia que, en la propuesta del pasiano, es también mitificada. De este modo, dos de los grandes símbolos de *José Trigo*: el ferrocarril y la pirámide subrayan la importancia de la historia y del mito, del movimiento y la acinesia.

Fundamentalmente el tema del mito y, en menor grado, el de la historia, han sido ya trabajados por la crítica; por lo tanto también hay importantes menciones al tiempo y al espacio⁴⁵. Sin embargo,

⁴⁴ Aralia López González, “Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo*”, *Revista Iberoamericana*, 56 (1990), 117-141.

⁴⁵ Cf. López González, art. cit.; Soto, art. cit., (ambas con aportes importantes para el estudio de *José Trigo*); Rodríguez Lozano, *op. cit.*, y Patricia Dawn Borgman, *Función del espacio en José Trigo de Fernando del Paso*, tesis de doctorado, Universidad de California, Santa Bárbara, 1991, trabajo, que, sin embargo, no da nuevas contribuciones sobre el tema.

creo que hace falta un estudio que muestre la integración de la historia con el mito, más que de lecturas que necesariamente se decidan por una u otra perspectiva, pues ambas están presentes en la novela, lo que genera también distintos matices en el tiempo y el espacio. En esta propuesta estudio varios intertextos significativos que subrayan la importancia del tiempo mítico, tanto nahua como cristiano, que aún no han sido revisados. El análisis de estos intertextos intenta enriquecer la discusión sobre el mito en la novela. Por otro lado, en el aspecto histórico, diversos estudios se han detenido en el movimiento ferrocarrilero y la Cristiada, cuando Fernando del Paso también reescribe la Revolución, la Colonia, los primeros movimientos obreros, entre otros. Por esto, en lo que se refiere al mito y a la historia, esta lectura marchará por otras vertientes.

Para un estudio de tal naturaleza es vital el análisis del espacio; la importancia de éste queda determinada aun antes de su lectura, antes, incluso, que la estructura piramidal —también visual—. Antes de la escritura, la imagen: el plano del centro de la Ciudad de México tomado de la Guía Roji de 1960 reproducido en la contraportada. Simétricamente, al final del libro, la “Ficción geográfica” del Volcán de Colima: la ciudad —planeación preconcebida y lineal— y el campo —formación natural, irregular y circular—.

Estos dos escenarios destacan también, necesariamente, la importancia del tiempo. En ambos planos se desarrollan dos de los más importantes movimientos históricos reescritos en *José Trigo*: el movimiento ferrocarrilero y la guerra cristera. Conviven y se funden el tiempo presente del conflicto ferrocarrilero con el pasado de la lucha cristera, entre muchas otras luchas, y aun el tiempo futuro de la profecía. La zona de Nonoalco-Tlatelolco destaca no sólo como un centro espacial, sino también como un centro temporal. La narración resalta el protagonismo de la zona a través del tiempo, su evolución a través de la historia y más aún, el origen del mito.

Ambos espacios conforman los polos opuestos donde, en diversos movimientos centrífugos y centrípetos, interactúan los persona-

jes de la novela. En esta tensión se rescribe la historia: un movimiento social auténtico, protagonizado en Nonoalco-Tlatelolco, y otro ficticio, plagado de simulaciones —pero génesis del líder ferrocarrilero— en el Volcán. Entre ambos extremos se construye, también, la estrategia narrativa: la voluntad de objetividad de la contraportada uno (plano tomado de un documento geográfico real) y el rescate de la memoria y la imaginación de la contraportada dos (plano ficticio y paródico, sin referente real).

Pero, como también se percibe desde antes de la lectura, Del Paso presenta los espacios temporales detenidos, estáticos; y será sólo por medio de la voz —en el principio era el Verbo— que se dinamiza la acción y comienza a correr el tiempo. Asimismo, los diferentes espacios sólo se abrirán al lector por medio de las voces.

La oralidad subraya la construcción de la memoria mítica e histórica y funciona como hilo conductor que permite el estudio de cada espacio. El análisis de cada voz en los diversos espacios, que subraya el dinamismo del texto, da cuenta de cómo se construye esta memoria y pretende ser un aporte de un aspecto muy importante de la obra delpasiana: el lenguaje⁴⁶.

LA ORALIDAD ESCRITA

Desde las primeras páginas de *José Trigo* se percibe la importancia de la oralidad: el lector se encuentra con un relato oral que avanza, retrocede, se detiene, se fragmenta, se repite y cambia de tono, constantemente, a lo largo de todo el libro; la oralidad funciona como hilo conductor que une la diversidad de espacios, tiempos, relatos, estilos,

⁴⁶ A la fecha, sólo existe un estudio al respecto: el corpus lexemático realizado por Rebeca Morales, *Acercamiento lexicográfico a la novela "José Trigo" de Fernando del Paso*, tesis de maestría, Universidad de Guadalajara, México, 1988.

narradores y personajes que dan como resultado un texto ambiguo y fragmentario, de difícil lectura, aparentemente caótico.

En *José Trigo* se da una atmósfera sonora: ruidos, canciones, silbatos, gritos y voces, la presencia de la oralidad es determinante en la estructura narrativa de la novela; ésta se inicia, desde la primera palabra, con una pregunta: “¿José Trigo?” en la voz del narrador, buscador de historias, fuereño, ajeno a los campamentos ferrocarrileros. Pregunta que se hará insistentemente a lo largo de toda la novela y que tratará de ser respondida por múltiples voces de los habitantes de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco, al tiempo que narran también sus propias vidas y los acontecimientos históricos en los que han participado. Cada voz transmite un mensaje que paulatinamente reintegra y dinamiza, acumulativamente, el sentido de la obra.

Antes de analizar cómo se presenta la oralidad en *José Trigo*, creo fundamental hacer un deslinde de los diversos conceptos de este término, pues, a la fecha, no hay herramientas teóricas que permitan un análisis de la oralidad en la literatura. Necesariamente, el estudioso que desee hacer un trabajo de este tipo, requiere utilizar teorías provenientes de la antropología, psicología o de la lingüística, por ejemplo. Sin embargo, cada disciplina conceptualiza de distinto modo la oralidad⁴⁷.

⁴⁷ El estudio de la oralidad se inició en 1928 con Milman Parry y su célebre estudio sobre la autoría de los poemas homéricos. Situación ya tratada antes desde la antropología cultural por Marcel Jousse. Después, siguiendo la línea de Parry, los estudios de Lord y Rychner; en décadas posteriores Havelock, hasta llegar a los modernos estudios de Ong y Zumthor y a los más recientes de Blanche-Benveniste y Olson. Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*, Les Belles Lettres, París, 1928 y *Les formules et la métrique d'Homère*, Les Belles Lettres, París, 1928. Marcel Jousse, *Le style oral rythmique chez les verbomoteurs*, Gabriel Beauchesne, París, 1925. Albert Lord, desde sus primeros escritos *Homer and Huso*, Transactions of the American Philological Association, 67 (1936), 69 (1938), 79 (1948), hasta su célebre *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1968. Jean Rychner, *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz and Giard, Ginebra y Lille, 1955. Erick Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, 1963. Walter Ong, *Orality and Literacy: The technologizing of the word*, Methuen, Londres, 1982. (Hay versión en

La oralidad presente en *José Trigo* no es una transcripción del habla cotidiana, como la entiende la lingüística: “particularidades del lenguaje hablado”⁴⁸, ni los “indicios de oralidad” marcados por los estudiosos de la poesía oral, que intentan descubrir “huellas” de la voz que dio origen a la poesía en un texto escrito que posteriormente fijó dicha oralidad⁴⁹. Aunque sí estaría, la oralidad de *José Trigo*, más cerca del “estilo oral” que estudia Michel Moner en *El Quijote*, marcas claras de la voz y la restitución de un modo auditivo presente aún en la época cervantina: su obra parece ser dirigida, aunque por escrito, a un amplio auditorio⁵⁰.

español: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, FCE, México, 1997). Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, París, 1983. (Hay versión en español: *Introducción a la poesía oral*, trad. Concepción García-Lomas, Taurus, Madrid, 1991). Claire Blanche-Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Gedisa, Barcelona, 1998. David R. Olson y Nancy Torrance, (eds.), *Cultura escrita y oralidad*. Gedisa, Barcelona, 1995, [1ª ed. en inglés, 1991]. No entraré en un análisis exhaustivo de las diferentes teorías sobre la oralidad y la evolución de dicho término, dado que ya existe un completo estudio sobre el tema: John Miles Foley, *The Theory of Oral Composition, History and Methodology*, Indiana University Press, Bloomington, 1988. Cf., además, el segundo capítulo del trabajo de Ong: “El descubrimiento moderno de las culturas orales primarias”, donde el autor hace un rápido y lúcido recuento de los primeros estudios acerca de la oralidad. Parte de la discusión de la autoría homérica de *La Iliada* y *La Odisea*—fundamental para la explicación de la poesía oral— propuesta por los eruditos del siglo xvi, hasta los más modernos descubrimientos que sobre el tema se conocían en 1970. Cf. Ong, *op. cit.*, pp. 25-37.

⁴⁸ Blanche-Benveniste, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ Zumthor, *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Cátedra, Madrid, 1989, [1ª ed. en francés, 1987]. p. 26. Éstos son estudios que se centran “en la evolución del tipo oral-auditivo de transmisión de los textos hacia el tipo gráfico-visual”. Esos indicios son, pues, huellas de lo escrito de esa oralidad primera: “A veces ocurre que percibimos en el texto el rumor, con claridad o confusión, de un discurso que habla de la voz misma que lo sostiene. Cada texto sigue siendo a este respecto incomparable y exige una escucha singular: lleva consigo sus propios indicios de oralidad”, *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ “En la antigüedad y durante la Edad media la lectura casi siempre era sonora [...] iba acompañada de la pronunciación de lo leído [...] como hábito generalizado, la lectura silenciosa se dio sólo a partir de fines del siglo xviii y comienzos del

Sí cabría, para esta primera novela de Del Paso, la distinción que hacen Zumthor y Moner en cuanto a un estilo puramente hablado y un estilo oral; así Moner afirma:

Le style oral est à distinguer du *style parlé*. Le *style parlé* (ou langage oral) est individuel. C'est le style de la conversation, du discours adressé à des auditeurs [...] Le *style oral* (conservé dans des mises par écrit) est traditionnel [...] le *style oral* construit pour être retenu par simple audition, récité et transmis de mémoire, obéit à des lois mnémoniques et à des procédés mnemotechniques traditionnels⁵¹.

Zumthor, en cambio, se refiere a la oralidad como un modo específico de comunicación; que se fundamenta en la memoria, fortalece los vínculos sociales y requiere de una cercanía corporal (donde los gestos y miradas apoyan lo que dice la voz) y reafirma la presencia de un individuo o grupo oyente. Distingue, citando a J. Dournes, una importante diferencia entre lo hablado y lo oral, entendiéndose el primer término como “toda enunciación proferida por la boca, y lo oral como enunciación formalizada de manera específica”⁵².

La oralidad se entiende en ocasiones como un cierto tipo de “oralidad artística”: “La oralidad opera en un sistema que rebasa las características del lenguaje, y en especial la oralidad artística, ya que ésta, en virtud de su carácter performativo, puede incluir movimientos corporales, gestualidad o diferentes maneras de manipular objetos para producir patrones rítmicos de sonido”⁵³, concepto cercano a aquel de la poesía oral propuesto por Zumthor.

xix”. Margit Frenk, “¿Cómo leía Cervantes?”, en *Cervantes, 1547-1997. Jornadas de Investigación Cervantina*, ed. Aurelio González, El Colegio de México, México, 1999, pp. 131-137.

⁵¹ Michel Moner, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p. 285. El subrayado es del autor.

⁵² Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 258.

⁵³ José Ramón Alcántara, “Oralidad, literalidad y tradición: aspectos de una confi-

Ambas distinciones entre lo hablado y lo oral importan en *José Trigo*, en parte para hablar del estilo en el que Del Paso escribe su novela, pero, sobre todo, porque este “estilo oral” se encuentra, tematizado, en toda la obra; asimismo, según las distinciones de Moler y Zumthor, se encuentra en la novela el lenguaje hablado. Los personajes son voces emisoras de un discurso elaborado que procura dar al lector oyente la impresión de escuchar un relato hablado. Los modos en que se presentan estas voces son diversos: el discurso tradicional de la poesía oral; el habla festiva; caló; conversaciones; rumores; un grupo alrededor de una anciana sabia; reunión de testigos que pretenden reconstruir un acontecimiento; un fuereño en busca de respuestas. Temas todos que desarrollaré más adelante en los apartados correspondientes.

La intención de Fernando del Paso en esta novela, parece ser presentar a sus personajes como portadores de una oralidad que conforma la cohesión social. Debe entenderse la oralidad no como ausencia de escritura, en una definición que apunte las características de la misma en contraste con aquéllas propias de la escritura pues, como han reiterado algunos teóricos, “oralidad no significa analfabetismo, el cual se percibe como una carencia, despojado de los valores propios de la voz y de toda función social positiva”⁵⁴. A nivel temático, los personajes de *José Trigo* son integrantes de las clases populares urbanas, el sector más bajo de una sociedad de consumo, pero no analfabetos. La sociedad de *José Trigo* no es una sociedad oral primaria, atendiendo a la definición que de ésta dan Walter Ong: “personas

guración de la literatura”, en *La tradición hoy en día. Memorias del Foro Interdisciplinario de Oralidad, Tradición y Culturas Populares y Urbanas*, Universidad Iberoamericana, México, 2001.

⁵⁴ Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 27 y Ong, *op. cit.* Para ciertos teóricos, la ausencia de escritura o, incluso, ciertas formas de comunicación visual no sujetas a una lengua, da como resultado una cultura incapaz de expresar conceptos complejos; se trataría de “sociedades culturalmente limitadas”. John DeFrancis, *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu, 1989, p. 45.

que desconocen por completo la escritura”⁵⁵ y Zumthor: “[sociedad que] no lleva contacto alguno con la escritura; de hecho, sólo se encuentra en sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización gráfica, o en grupos sociales aislados y analfabetos”⁵⁶. Tampoco pertenecerían a una sociedad “mixta”: “cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso”⁵⁷. En cambio, los personajes de la novela —y hasta los objetos— participan de una intensa vida oral; reproducen un característico modo de hablar y de contar los diversos relatos. Estos personajes son integrantes de la clase baja urbana —constituida también por la clase rural migrante— y tienen un fácil acceso a la escritura y, en el caso de ciertos personajes y el narrador, hasta a la erudición. La intención de Fernando del Paso parece ser presentar a unos personajes con ciertas características de una sociedad tradicional, de ahí la oralidad; pero esto no excluye la importancia que también tiene la escritura en la novela.

Por eso, me interesa discutir el concepto de “oralidad cultural”, término que se ha utilizado sobre todo para el análisis de la inclusión de la oralidad en la literatura latinoamericana y que, a mi juicio, extrapola la oposición oralidad *vs.* escritura. Este concepto surge de diversas teorías, entre ellas la propuesta por Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*⁵⁸. Este autor afirma la pertenencia de la oralidad presente en algunos textos de autores latinoamericanos como cercanos a formas populares y tradicionales, próximos a la poesía; visto así, este lenguaje tendría:

una perspectiva arcaizante [...] un retorno a las fuentes soñadas por una concepción antropológica del primitivismo. Son los tensores que rigen la elección de materiales buscando su afinidad, su capacidad de

⁵⁵ Ong, *op.cit.*, p. 15.

⁵⁶ Zumthor, *La letra y la voz*, p. 21. Cf. también del mismo autor *Introducción a la poesía...*, p. 37, donde hace una distinción entre oralidad primaria, mixta y mediatizada.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ Siglo XXI, México, 1982.

empastar unitariamente. Es bien evidente en la absorción de las historias por las “voces” que las cuentan, transmitiendo al conjunto su totalidad homogénea, pero lo es también en la búsqueda de un equilibrio poético⁵⁹.

Agrega después que puede hablarse, en la literatura latinoamericana, de la presencia activa “no sólo de asuntos sino de formas culturales específicas de una determinada región cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador”⁶⁰. Esto, para Rama, construiría una neoculturación que absorbería todos los conflictos de esta colisión cultural. Y de este postulado parte Martin Lienhard para afirmar que, lo que de hecho traza Ángel Rama en el citado libro, son los rasgos más característicos de un fondo poético e ideológico:

el de las subsociedades arcaicas marginadas sea por la conquista, sea por la modernización dependiente que caracteriza la historia contemporánea de todos los países latinoamericanos. Los autores a que Rama se refería (ante todo Arguedas, Rulfo, Roa Bastos, Guimarães Rosa), son todos de origen ‘provinciano’, dos de ellos (Arguedas y Roa Bastos) además hablantes nativos de sendos idiomas de origen prehispánico (el quechua, el guaraní), es decir, vinculados de algún modo a los ‘vencidos’ del siglo xvi⁶¹.

⁵⁹ Rama, *op. cit.*, p. 115. Aunque también afirma que hay otra oralidad oficial. Al referirse a Rulfo, afirma que utiliza un empobrecimiento lexical, laconismo y elipsis, en oposición a “los cultismos e intelectualismos también propios de la lengua popular o de los regímenes expositivos de tipo oratorio, según los modelos (frecuentemente religiosos) accesibles a una cultura ágrafa” (*id.*).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁶¹ Martin Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina, 1492-1988*, Casa de las Américas, La Habana, 1990, pp. 13-14. Afirmación que hace sin considerar que el propio Rama alerta al lector acerca de no confundir, específicamente a Rulfo, como “voz espontánea del pueblo primario”. Este sería, según Rama, un gran “mito romántico”: “obviamente falso, y no hace sino detectar, en sentido exactamente

Resaltando una escisión que después se repetirá constantemente en algunas vertientes de los estudios culturales: la voz de los vencidos *vs.* la voz del vencedor; esta última, afirman los culturalistas, compuesta por un discurso occidental, dominante y elitista, alejado del mundo popular, que priva en nuestra literatura latinoamericana. Para Lienhard, los autores mencionados por Rama recobrarían, precisamente, expresiones literarias “alternativas”, creando una “narrativa de la transculturación”, “literatura heterogénea” o bien “otra literatura” que habla del choque civilizatorio de la Conquista de América, que ya no es sólo indígena-español, sino, desde su perspectiva, fundamentalmente oral-escrito. Postulado que apoya Carlos Pacheco al utilizar como justificación de su trabajo⁶² la conocida anécdota del Inca Atahualpa, a quien los españoles muestran la Biblia para exhortarlo a que abandone su fe y adopte la cristiana. Según la anécdota, el inca arguye: “¡Ni me habla a mí el dicho libro!» Hablado con muy grande majestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atahualpa”⁶³.

La oposición entre cultura “oral” del Inca *vs.* cultura “escrita” española, es controvertible. La sociedad inca de Atahualpa, se sabe, tenía un complejo sistema escritural, los kipus andinos, aunque Lienhard no los considera como una escritura formal, sino como meros auxiliares mnemotécnicos para la conservación del discurso verbal⁶⁴. Atahualpa estaría suficientemente familiarizado con la escritura como para hacer semejante desprecio que, en todo caso, hubo de ser producto del desconocimiento del código, del símbolo. Es también discutible la concepción de la Biblia como producto escrito cuando tiene sus orígenes en la oralidad tradicional, aunque en algún

contrario, el avezado artificio de la composición artística rulfiana”, *op. cit.*, p. 112. Se trataría, más bien, de una consciente y deliberada construcción de una lengua literaria.

⁶² Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992.

⁶³ Felipe Guamán Poma de Ayala, citado por Pacheco, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁶⁴ Lienhard, *op. cit.*, p. 45.

momento haya sido fijada por escrito. Cuestionable, por último, considerar a la sociedad española del siglo XVI como poseedora de una cultura predominantemente escrita, cuando, se sabe, la lectura “para todos” fue en Europa un fenómeno tardío⁶⁵. Ejemplo de esto es que los grandes conquistadores del Imperio Inca, Francisco Pizarro —quien mostró indignación por el rechazo del Inca ante la Biblia— y Diego de Almagro, eran, de hecho, analfabetas⁶⁶.

En defensa de la escritura en Mesoamérica y las culturas andinas, Grube y Arellano cuestionan las ideas tradicionales y eurocéntricas de la escritura que la conciben integrada por un sistema alfabético: “debemos preguntarnos si el idioma realmente es siempre el código más indicado para articular el pensamiento humano y si la escritura debe denotar forzosamente una lengua [...] podemos decir que la usual ecuación que define la escritura alfabética, escritura=idioma=pensamiento, es demasiado simplista y hasta en nuestra propia civilización no representa un concepto cien por ciento aplicable”⁶⁷. Así, la

⁶⁵ Cf. Frenk, art. cit. y Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

⁶⁶ Cf. Max Miñano, *Breve Historia del Perú*, Secretaría de Educación Pública, México, 1944, p. 56. Habría que agregar que la conquista espiritual, más poderosa que la conquista armada, de los misioneros españoles, fue de índole oral, no escrita. En un principio la evangelización se hizo mediante señas: “para indicar el infierno señalaban ‘la parte baja de la tierra con la mano [y decían] había fuego, sapos y culebras, y acabando de decir esto, elevaban los ojos al cielo [...] así mismo apuntando con la mano, lo cual decían siempre en los mercados”, Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay, FCE, México, 1995, [1ª ed. 1947], p. 118. Posteriormente los frailes se dan a la tarea de aprender las lenguas indígenas y hacer su prédica oral, incluso cantada: “Como el canto era en la religión precortesiana un gran recurso del culto, así los misioneros aprovecharon el gusto de los indios por el canto y habiendo puesto en verso los mandamientos de Dios, lo mismo que el padrenuestro, el avermaría [...] les enseñaron a cantarlos”, *ibid.*, pp. 193-194, recalando el carácter oral de la transmisión religiosa.

⁶⁷ Nikolai Grube y Carmen Arellano Hoffman, “Escritura y literalidad en Mesoamérica y en la región andina: una comparación”, en *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, coords. Carmen Arellano Hoffmann, Peer Schmidt y Xavier Noguez, El Colegio Mexiquense, Universidad Católica de Eichstätt, México, 2002 [1ª ed. en alemán, 1998], p. 31.

tan repetida oposición oral/indígena *vs.* escrito/ occidental necesitaría, en todo caso, ser matizada cuidadosamente a la luz de los recientes estudios sobre la escritura en Mesoamérica.

La “oralidad cultural”, sería, según esta corriente teórica, parte de la “literatura escrita alternativa”, producto de la relativización de la “literatura europeizada o criolla”, y estaría encaminada al estudio de la riqueza de las literaturas orales relacionadas con los sectores marginados. Esta literatura alternativa, según Pacheco —siguiendo las ideas de Lienhard— se caracteriza por: “una innata hibridez cultural, este conjunto se define por su vinculación con fuentes orales tradicionales de raigambre indígena o mestiza (o no europea en general) y su simultánea opción por la técnica de la escritura alfabética, con todas las implicaciones retóricas y culturales en general que tal opción trae consigo”⁶⁸.

Los autores modernos latinoamericanos que hacen uso de la oralidad como técnica narrativa, serían los encargados, de este modo, de ficcionalizar lo oral, pero también lo regional⁶⁹. Esto subrayaría la relación de la oralidad ya no sólo con ciertos sectores asociados con la voz de los oprimidos, sino también con ciertos espacios geográficos, haciendo otra oposición, a mi parecer, arbitraria: la oposición oral/regional *vs.* escrito/urbano.

Pacheco hace esa afirmación partiendo de la teoría propuesta por Rama en su *Ciudad letrada* al analizar la importancia de la escritura en la construcción de las ciudades coloniales, de este modo, el encumbramiento de la escritura “consolidó la diglosia característica de la sociedad latinoamericana [...] En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato [...] La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispano y lusohablantes en su vida privada y en

⁶⁸ Pacheco, *op. cit.*, p. 18. En su estudio, Pacheco estudia la oralidad de algunos de los autores propuestos por Ángel Rama en su *Transculturación narrativa*: Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Augusto Roa Bastos.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo⁷⁰, ubicando a este último sector fundamentalmente en la periferia de las ciudades.

Sin embargo, para los teóricos de la poesía oral y de la antropología social, la oposición oral/popular, escrito/oficial ya ha sido lo suficientemente discutida y superada: “*Oral* ya no significa *popular*, del mismo modo que *escrito* no significa *culto*. Lo que designa, de hecho, la palabra *culto*, es una tendencia, dentro de la cultura común, a la satisfacción de las necesidades aisladas de la globalidad vivida; a la instauración de las conductas autónomas que se puedan manifestar en un lenguaje relativamente petrificado⁷¹. Claro que no debe perderse de vista que si la élite se apropia de las técnicas de la escritura, todo lo que se refiera a la oralidad se convertirá, eventualmente, en objeto de represión, y los poetas orales serán considerados, de algún modo, como los portavoces de los oprimidos⁷². Ciertamente, hay tensiones entre lo hegemónico y lo popular, pero cuando se incluyen en la discusión elementos como oral y escrito, las asociaciones deben ser muy cuidadosas. En *José Trigo* la relación oral/escrito se percibe de manera distinta, en diferentes gradaciones que corresponden tanto a la cultura oficial como a la popular, como es el caso de panfletos sindicales, periódicos obreros, letreros y diversas manifestaciones “populares” pero de carácter escrito. Además, la presencia de un habla oral “oficial”: mitos, ritos nahuas, liturgia cristiana, la misma Biblia...

Del mismo modo, nada autoriza a relacionar oral con regional, y escrito con urbano, contrario a lo que afirma Pacheco acerca de los autores latinoamericanos antes mencionados, llamados por él, “narradores de la transculturación” por estar abocados a ficcionalizar culturas aisladas de América⁷³. Sin duda, Rulfo, Guimarães y Roa Bastos hacen uso de ciertas convenciones del habla oral en boca de

⁷⁰ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984, pp. 43-44.

⁷¹ Zumthor, *La letra y la voz*, p. 143.

⁷² Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 229.

⁷³ Pacheco, *op. cit.*, p. 21.

sus personajes que, sí, son ubicados en zonas periféricas no urbanas. Pero no debe relacionarse, de manera exclusiva, todo lo oral con lo regional-indígena, ni, mucho menos, lo escrito con lo urbano-occidental⁷⁴ pues se llega a la siguiente extrapolación: lo bueno, auténtico, popular y colectivo que se desprende de lo “regional”, y, en contraparte, un juicio negativo a lo urbano, individualista, culto y artificioso. Oposición tan arbitraria como tópica, pues se remonta a la antigüedad clásica: el retorno a los valores y hablas de la vida rural y la falsedad urbana, el “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Las dicotomías, más que explicar, terminan por arrojar conclusiones precipitadas.

Por otro lado, habría que aseverar que la oralidad en un texto escrito está lejos de ser un recurso nuevo. Todo texto escrito tiene necesariamente que estar relacionado, en mayor o menor grado, con el mundo de la comunicación oral (en diferentes tipos de diálogos directos, indirectos, monólogos, etc.), en la medida en que la literatura es “imitación” de la realidad, y la escritura representación del habla. La escritura no puede, ni pretende hacerlo, sustraerse a la voz.

Un estudio detallado de la oralidad en los autores que se han mencionado más arriba proporcionaría, seguramente, unos resultados mucho menos tajantes. Puesto que mi interés se centra en un solo escritor latinoamericano, Del Paso, diría que en su obra (no sólo

⁷⁴ Como parece hacerlo Pacheco cuando distingue: “La representación ficcional de las respectivas regiones interioranas como sociedades y culturas alternativas y contrastantes con aquellas que —arriesgando de nuevo un conjunto de generalizaciones— podrían conceptuarse como modernas, urbanas, letradas y occidentalizadas”. *Ibid.*, p. 22. El autor prosigue con una serie de juicios polarizados, como el siguiente, aceptable quizás en otras épocas, pero no para un libro editado en 1992, posterior al redescubrimiento y valoración de diversas formas orales: “La crítica literaria, también impregnada de tales prejuicios escriturarios, ha ignorado por siglos el valor estético y hasta la existencia de múltiples formas orales de producción cultural”, pp. 29-30. Cuando ya Rama, en *La ciudad letrada*, afirma lo contrario: la producción oral se mezcla con la escrita y da lugar a nuevos lenguajes, “la apropiación de la tradición oral rural al servicio del proyecto letrado concluye en una exaltación del poder”, p. 92.

en *José Trigo*, sino también en *Palinuro de México*, y *Noticias del Imperio*)⁷⁵ se muestra la integración de lo oral y lo escrito en diferentes grados de convivencia, a veces pacífica, a veces tirante, pero difícilmente esquematizable. Por otro lado, esta integración sería reflejo de los cambios sociales que para la década de los años sesenta había sufrido México y que tendrían que ver con la migración rural hacia las ciudades, el acceso de las clases desprotegidas a la información —de ahí, en parte, las luchas sociales— y el auge de los medios electrónicos. Elementos que, sin duda, cambiaron el modo de pensar de las tradicionalmente aisladas comunidades rurales. De igual manera, la integración de los extremos oral/ escrito, popular/ oficial, rural/ urbano... proviene de una inquietud repetida continuamente en la literatura, más si ésta, como *José Trigo*, tiene una clara intención totalizadora.

En *José Trigo* el lector se encuentra ante un texto que rebasa la presencia “convencional” de la palabra hablada y asiste a la mediación de estos extremos tan debatidos. La escritura delpasiana, calificada, ya se ha visto, como “difícil” y “erudita” utiliza frecuentemente recursos tomados de la palabra hablada; un léxico de diccionario junto con palabras “vivas” tomadas del habla cotidiana; personajes que hablan constantemente, pero que también leen y escriben en diferentes grados de convenciones “oficiales” y “populares”. Esta oralidad se da, primordialmente, en un ambiente urbano (lo cual no excluye las historias de personajes rurales que emigran después a la ciudad) y el autor recrea con maestría esta oralidad urbana, emitida por una colectividad tradicional —en tanto que incluyente, cohesiva, comunicativa y con sólidos vínculos sociales regidos por preceptos que se transmiten generacionalmente—; no aislada, ni moderna, ni individualista, como se asume “debe” ser la ciudad. Más todavía, podría

⁷⁵ “No obstante la diversidad de normas que las rigen [las tres novelas de Del Paso] presentan rasgos comunes, en particular la utilización de un sustento histórico y, sobre todo, la prioridad concedida a la voz”, Monique Plâa, “El imperio de las voces”, en Toledo, *op. cit.*, p. 140. Artículo publicado inicialmente en *Alfil. Letras de México*, 1989, núm. 4.

mencionarse esta sociedad de *José Trigo* como el sector más bajo, marginal, de la ciudad; pero este grupo marginal habita precisamente el corazón de la ciudad. Y estos marginados utilizan la escritura y formas oficiales.

Por último, señalaré el uso que en adelante daré al término “oralidad”. En *José Trigo* se encuentran recursos propios del “estilo hablado” de Moner y Zumthor: individual, propio de la conversación y el habla cotidiana, por un lado, y recursos del “estilo oral” de los mismos autores: tradicional, colectivo, retenido por el oído, que se ayuda de procesos mnemotécnicos tradicionales y que incluye gestos y movimientos corporales por el otro. De ahí que la “escritura oralizada” de *José Trigo* recree constantemente el origen performativo de esta realidad subrayando en la escritura el movimiento, los gestos y la interacción del auditorio.

La oralidad en esta obra no es una transcripción directa del lenguaje hablado de un sector social, como lo entiende la lingüística, pues se trata de una representación artística producto de elaboradas estrategias y recursos narrativos propios de la escritura que dan una impresión de oralidad. Considero que es —en esta definición sí coincido con Pacheco— una “utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz”⁷⁶. A esta oralidad, elaboración artística que rescata en su escritura su parte “performativa” o “representativa”⁷⁷ por un lado, pero que, por otro incluye también el habla más cotidiana de un sector social (en el que cabrían desde diálogos hasta bromas, groserías, caló) es a la cual me refiero en este trabajo. Los personajes de *José Trigo* se presentan en relaciones de oralidad tradicional que no relaciono con una oralidad cultural.

⁷⁶ Pacheco, *op. cit.* p. 66.

⁷⁷ Me refiero a la “performance” que define Zumthor como: “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora”, Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 33.

Se trata de una “oralidad escrita”, dado que la voz, “aunque en el origen supone la expulsión de materia fónica, también puede llegar a nosotros representada por la escritura. Siendo esto así, debemos pensar en la voz no como sustancia sino más bien como forma, una forma que se materializa en el hecho físico de la *fonación* o *vocalización*, o que queda sugerida por la organización de la *grafía* sobre una superficie”⁷⁸. Esta “forma” de la voz se plasma, en la escritura, gracias a variados recursos: el uso de fórmulas, repeticiones, enunciados acumulativos, muletillas, deícticos, canciones, refranes; discurso aparentemente caótico y fragmentado, reiteración de *verba dicendi* (además de la importancia de la vista, en tanto que testimonio: “Como lo vi, lo cuento”), constantes alusiones a la presencia de un grupo o individuo oyente: “¿Verdad que después me metí al furgón?” y, finalmente, gracias a un largo y complicado trabajo retórico. Se trata de una reelaboración artística mucho más significativa.

Discuto, brevemente, las fuentes de esta oralidad en Del Paso. Serían fundamentalmente, de tres tipos: por un lado, fuentes escritas donde perviven huellas de la oralidad, es el caso de crónicas de la Conquista, rituales nahuas y fragmentos de la Biblia y la liturgia cristiana, por ejemplo. Otras fuentes participan por igual de la oralidad y la escritura, como sucede con algunos refranes o cancioncillas que Del Paso pudo haber leído y posteriormente trasladado a la escritura o, simplemente, citado de memoria. Por último, fuentes netamente orales por las que Del Paso siempre se ha mostrado interesado y que aparecen en sus obras subsecuentes: corridos, canciones, adivinanzas y juegos infantiles, caló urbano, juegos de palabras, etcétera⁷⁹.

⁷⁸ Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1997, p. 29. El subrayado es del autor.

⁷⁹ Cf. al respecto, el estudio de Elizabeth Corral Peña sobre las fuentes utilizadas por Del Paso en *Noticias del Imperio*, que van de las más eruditas a las más populares, en diversos grados de oralidad y escritura. *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1997.

Me aboco fundamentalmente al estudio de la organización de la oralidad en el texto según las diversas voces que intervienen en cada espacio-tiempo, tomando en cuenta también el punto de vista que otorga la voz, pues, “el punto de vista decidirá la voz: *Au même moment se produit le véritable regard et le véritable chant*”⁸⁰. La oralidad remite no sólo al habla en sí, sino a un modo específico de comunicación que incluye uno o varios interlocutores, movimientos y —fundamental en toda la narrativa de Del Paso— la mirada, el espacio que contextualiza, destaca las voces y da importancia al relato oral en tanto que testimonio. En síntesis, la unión de la vista y la palabra.

En *José Trigo*, el autor presenta diversas voces con un habla específica: la voz sentenciosa de Buenaventura en su furgón; la voz colectiva de la plaza de Santiago; las voces rurales en el pueblo de Eduviges; la voz festiva en los espacios carnavalescos... Hablan todos los personajes y narradores, cada uno en su espacio, unas veces para afirmar o completar lo dicho por algún otro, en ocasiones para presentar su propio testimonio; el resultado es un texto donde confluyen multitud de voces.

La crítica, consciente de esta complejidad, ha tratado de relacionar la obra con la polifonía textual. Aralia López González, por ejemplo, lo sugiere de la siguiente manera:

se trata de contar el descubrimiento de una historia a través de múltiples voces que recuerdan y narran. El narrador también es un buscador de voces a las cuales les reintegra su derecho de ejercicio. Esto instaura en *José Trigo* una diversidad de puntos de vista y una compleja polifonía textual, que deberá ser analizada muy cuidadosamente en posteriores trabajos⁸¹.

⁸⁰ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973 (*Estudios y ensayos*, 194), p. 65, (subrayado del autor), refiriéndose a un texto de G. Picon, “La naissance du chant”, *Lecture de Proust*.

⁸¹ López González, art. cit., p. 130.

Patricia Dawn Borgman, a su vez, afirma, en un rápido apunte, que “los dos principales ejes [de *José Trigo*] son la intertextualidad y la polifonía”⁸². O la afirmación de Lilvia Soto, al considerar a *José Trigo* como un “discurso polifónico”. Estas son diferentes voces que cantan en forma variada sobre un tema único. Esto es por cierto la ‘multivocidad’ que expone la diversidad de la vida y la gran complejidad de la experiencia humana”⁸³. Lilvia Soto se refiere, casi a la letra, a la definición que hace el teórico ruso Mijail Bajtin sobre la polifonía: “Son varias voces que cantan diferente un mismo tema. Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas”⁸⁴.

La anterior definición —que hace Bajtin todavía muy apegado al análisis de Grossman sobre Dostoievski— es el primer punto de partida de su teoría. Sin embargo, el teórico ruso complejiza después su concepto de polifonía: no basta con la presencia de una multiplicidad de voces que cantan diferente en un texto para que éste sea polifónico. La pluralidad de voces y de conciencias y autoconciencias colectivas, que son inconfundibles e independientes, son parte importante de la tesis de Bajtin. Se trata de una estructura dialógica donde se da la plena autonomía de las voces y donde la voz del héroe no es un simple objeto de la del autor, sino que se desarrolla de manera independiente. La voz del autor es una voz más, de ahí que la del héroe no tenga que reflejar la posición ideológica del autor⁸⁵.

Bajtin subraya, además, las características de los personajes que constituyen el texto polifónico; el héroe polifónico —el héroe de Dostoievski— es definido como

⁸² Dawn Borgman, *op. cit.*, p. 111.

⁸³ Soto, art. cit., p. 130, n. 5.

⁸⁴ Mijail M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 1ª ed., trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986 (*Breviarios*, 417) [1ª ed. en ruso, 1979], p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo [...] aquello que debe ser representado y caracterizado no es un determinado modo de ser, ni es su imagen firme, sino que viene a ser *el último recuento de su conciencia y autoconciencia* y, al fin y al cabo, *su última palabra acerca de su persona y de su mundo*. Por consiguiente, los elementos que componen su imagen no son rasgos de la realidad, tanto de sí mismo como de su entorno cotidiano, sino el significado de estos rasgos *para él*, para su autoconciencia⁸⁶.

De este modo, la polifonía que propone Bajtin alcanza ciertas peculiaridades que sólo pueden ser aplicadas, precisamente, a la obra de Dostoievski o análogas. La multiplicidad de voces que aparece en *José Trigo*, sin embargo, tiene su propia complejidad, ya que cada espacio presenta diferentes modos de relación entre las voces.

Sólo en algunos momentos de *José Trigo* puede hablarse de una polifonía que se relacione con la primera definición de Bajtin: “varias voces que cantan diferente un mismo tema”; se trata de un solo hecho que se cuenta desde diferentes perspectivas que conforman la memoria colectiva. Que las diversas voces apunten a la construcción de la memoria colectiva no quiere decir que integren un discurso inmóvil y cerrado. Al contrario, se trata de un inmenso coro abierto que se forma de diversos acentos y puntos de vista y que, entre todos, conforman la visión de una historia, la de los marginados —en la cual se incluyen, también, las voces de los traidores—. Me refiero a “voz colectiva” como aquella construida por diversas voces, puntos de vista, acentos, matices y opiniones; se trata de un discurso que integra, no que excluye, aunque hay voces dominantes que filtran, autorizan o desautorizan a otras voces. Por otro lado, las conciencias individuales, si bien existen, se subordinan a la conciencia colectiva en diversos momentos significativos de la novela.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 71-72. Subrayado del autor.

En otros espacios, sin embargo, las voces se relacionan de una manera cercana al monologismo que propone el mismo Bajtin:

Toda creación ideológica se concibe y se percibe como la posible expresión de una sola conciencia, de un solo espíritu. Incluso cuando se trata de una colectividad, de una pluralidad de fuerzas creadoras, la unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia: el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc. Todo lo significativo puede ser reunido en una sola conciencia y sometido a un solo acento⁸⁷.

Se trata, en este caso, de una diversidad de voces que han memorizado un solo discurso con el fin de fijarlo, de ahí que sean capaces de estructurarlo y desestructurarlo continuamente. Se trata de fragmentos complementarios, voces inconfundibles, reconocibles, con historia propia, pero que no son autónomas, pues sólo adquieren su completa significación una vez que han sido unidas.

Habría, además, una estructura en donde las voces yuxtaponen sus diversos testimonios acerca de una persona —niñez, juventud, edad adulta— y, al juntar todos los fragmentos, completan una sola historia.

De este modo, creo que no puede hablarse de una sola definición de polifonía en *José Trigo*. En adelante emplearé dicho término en un sentido muy general de pluralidad de voces; utilizaré, no obstante, la terminología bajtiniana cuando sea pertinente. Es un sentido muy abierto, pero que me permite dar cuenta de la compleja estructura de la oralidad en esta novela.

Se verá en el siguiente capítulo cuál es el tránsito de la oralidad en los diferentes espacios. *José Trigo* reúne varias historias personales y heterogéneas —unidas todas por el ferrocarril, concentradas en la pirámide y puestas en movimiento por la voz—. Todas las voces

⁸⁷ Bajtin, *Problemas de la poética...*, p. 117.

conforman una historia colectiva: la de una comunidad que lucha y recuerda. Se cuenta una historia por medio de una multiplicidad de voces que recuerdan y narran desde sus mundos heterogéneos, y que hablan también de la heterogeneidad de la cultura mexicana, de los complejos procesos históricos, de la formación social y, desde la Ciudad de México, del crecimiento de las grandes urbes en la década de 1960.

CAPÍTULO 2

MULTIPLICIDAD DE VOCES Y VISIÓN DE MUNDO: SU MANIFESTACIÓN ESPACIAL

Como señalé en el capítulo anterior, en *José Trigo* se presentan dos escenarios fundamentales: el urbano y el rural, pero, a su vez, cada uno de ellos se fragmenta en múltiples y heterogéneos espacios con sus particularidades. El espacio urbano aglutina una variedad de lugares abiertos y cerrados: los llanos ferrocarrileros, el furgón de Buenaventura, la casa de Luciano, la ostionería, la carpa, el billar, la feria, el furgón de Atanasio, el ferrocarril, el furgón de Eduviges, la casa de don Pedro, el templo de Santiago y la plaza que lo circunda. En el espacio rural se ubican los diversos pueblos de procedencia de los guardacruceiros y el carpintero: Ehecatitlan (Hidalgo), Almoloya (Estado de México), Tlelmoloya (Morelos) y Tlalancalco (Tlaxcala); así como el lugar de procedencia de Luciano (Acapan), Buenaventura (Tamoanchan), Todolosantos (Teozulco), estos dos últimos lugares míticos. También es un espacio rural Xochiacan, el pueblo de Eduviges y el Volcán de Colima, escenario de la lucha cristera.

Los personajes que habitan estos espacios están lejos de ser estáticos: en Nonoalco-Tlatelolco éstos se desplazan incesantemente de un espacio a otro. La novela está cargada de un persistente dinamismo, representado por el trajín de los personajes y del tren mismo que recorre todo el país y se vincula, incluso, con la frontera norte, y, por mar, con el Viejo Continente. Se dan, de igual manera, diversos vaivenes de una a otra época marcadas por complejos acontecimientos históricos.

El primer plano interior destaca un fragmento del centro de la ciudad de México ocupado, en 1960, por los campamentos ferrocarrileros, divididos en Oeste y Este, los cuales corresponderían a los anti-

guos poblados de Nonoalco y Tlatelolco —después San Miguel Nonoalco y Santiago Tlatelolco—. Esta zona geográfica funciona como centro mítico y como centro histórico, lo cual coincide con el origen de la ciudad de México (un islote en el centro de un lago), origen producto de razones míticas e históricas y no por causas que hoy entenderíamos como prácticas y lógicas. El centro destaca como un espacio urbano desde sus orígenes; se trataba del centro comercial y religioso por excelencia desde tiempos prehispánicos, por lo tanto, foco de una importante inmigración “atraída por la posibilidad de encontrar un medio de vida no dependiente de los avatares agrícolas”¹.

Ya había una marcada dicotomía campo-ciudad en la organización nahua, la cual continúa después de la Conquista; aunque sí es en la época de la Colonia cuando surge Tlatelolco como zona marginada, al ser considerada como pueblo de indios a raíz de la Traza urbana ordenada por la Corona. Del Paso relata seis siglos de la historia de este centro en el capítulo ocho Este al escribir una elegía al templo de Santiago; a ese largo periodo se suma el séptimo siglo, época de la Revolución, la Cristiada, los primeros movimientos obreros y el movimiento ferrocarrilero contados en otros espacios. Narrando la historia de este centro, verdadero génesis de la civilización nahua, mestiza, política, religiosa e industrial, Del Paso reescribe, de hecho, la historia de todo México.

De ahí que Nonoalco-Tlatelolco funcione como *altépetl*, esto es, el “polo magnético que concentra la memoria indígena en sus versiones escritas, orales, visuales y rituales”². En esta memoria indígena, el *altépetl* era el lugar de residencia de los antepasados, campo de cultivo, fuente de subsistencia y símbolo territorial del reino donde se establecía un grupo étnico; también era el espacio de la vida cotidiana y sitio donde se construían las identidades étnicas y lazos sociales. Asimismo,

¹ José Luis de Rojas, “Lo rural y lo urbano en la organización social y económica mexica”, en *La ciudad y el campo en la historia de México*, t.2, Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos, UNAM, México, 1992, p. 470.

² Enrique Florescano, *Memoria indígena*, Taurus, México, 1999, p. 229.

el *altépetl* era “capital del reino, el lugar donde radican las autoridades administrativas, religiosas, militares y políticas. Su centro ceremonial es el corazón estratégico del reino y una imagen resumida del cosmos. Por reunir estas cualidades el *altépetl* se convirtió en el centro de la identidad territorial étnica y política de la comunidad: era la expresión concentrada de la nación”³. Situar la región de Nonoalco-Tlatelolco como un *altépetl* parece ser un acto intencional de Fernando del Paso, dada la importancia del intertexto nahua en todo el libro.

La preocupación del autor por este centro fundacional se hará extensiva después a su segunda novela, *Palinuro de México*, donde trata el movimiento estudiantil del 68, trágicamente marcado por la matanza de Tlatelolco. Desde esta perspectiva, puede leerse *José Trigo* como un texto casi profético⁴.

Por otro lado, en los capítulos de las Cronologías y en el cuatro Oeste la visión que se tiene del campo es distinta: se ven los diversos poblados rurales como el Origen, después paraíso perdido —producto de una expulsión provocada por una falta ritual o bien por voluntad propia— y se contrasta esa utopía con la dura realidad vivida posteriormente en la ciudad. El caso de ambos capítulos cinco, en el Volcán de Colima es distinto, ya que ahí el paraíso rural es el escenario de las contradicciones y la ironía. Lo que sí queda de relieve es que el progreso urbano siempre se da sobre la Naturaleza y en menoscabo de ésta, ya por ansia de dominio, ya por el crecimiento habitual de la población.

Me referiré brevemente al espacio-tiempo de la enunciación manifiesto en el primer plano interior, el centro de la Ciudad de México

³ *Ibid.*, pp. 229-230.

⁴ La voz “es instrumento de la profecía”, afirma Zumthor (*Introducción a la poesía...*, p. 269). El mismo Del Paso publicó a un año de dicha matanza una selección de fragmentos de *José Trigo* —ilustrados con fotografías del movimiento estudiantil— que podían considerarse profecías del 2 de octubre. Fernando del Paso, “Los presagios”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1969, núm. 400, pp. II-V. Incluido el texto en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 629-634.

en 1960 (reescritura de la historia del movimiento ferrocarrilero de 1958-1959). Espacio marcado por las luchas ferrocarrileras congregadas alrededor de la estación de Buenavista que de algún modo detonan la superurbanización posterior, justamente a principios de la década de los sesenta, con la creación del conjunto de Nonoalco-Tlatelolco. Este ambicioso urbanismo está simbolizado por la plaza de las Tres Culturas: las ruinas nahuas reconstruidas, el conjunto conventual de la época de la Colonia, el moderno edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la torre de Nonoalco, además de una centena de inmuebles habitacionales destinados a la clase media. Se trata de otro momento fundacional de Nonoalco-Tlatelolco.

Fernando del Paso siempre ha mostrado interés por llenar los silencios de la historia, por dotar de voz a los marginados. La sociedad de los llanos ferrocarrileros de *José Trigo* está integrada por las clases populares urbanas⁵, desde trabajadores independientes como el carpintero don Pedro, zapateros, carboneros, vendedores; pasando por obreros asalariados relativamente “pudientes” como Luciano, Atanasio o Manuel Ángel; escalafones más bajos de los ferrocarrileros, guardacruceiros, meseras, prostitutas, así como pepenadores y vagabundos. Del personaje José Trigo sólo se sabe que llegó en tren a los llanos de Nonoalco-Tlatelolco. Algunos de los integrantes de estas clases populares urbanas forman parte también —o formaron— de la clase pobre rural; conforman el nivel más bajo de la sociedad capitalina de mediados del siglo xx⁶.

⁵ Entiendo como tales, según la definición de, a “los asalariados de la industria que forman un proletariado privilegiado bastante próximo a las clases medias de empleados, y al conjunto de las poblaciones marginales, más numerosas de hecho, que viven en los mismos barrios de la aglomeración”. Claude Bataillon, *La ciudad y el campo en el México central, Siglo XXI, México, 1972, [1ª ed. en francés, 1971], p. 151.*

⁶ Clase social que Del Paso mismo relaciona con personajes igualmente marginados de la Ciudad de México en la literatura: *Los hijos de Sánchez, Los albañiles, La región más transparente del aire...* personajes “que se asoman a la región más transparente hasta que pierden cuerpo y alma en un infierno que cabe, entero, en la Ciudad de México”, “Un siglo y dos imperios”, en *Obras III*, p. 1024.

La sociedad que reescribe Del Paso tiene su referente en la sociedad de la época. Efectivamente, la ciudad de México se había convertido en polo de atracción para los migrantes rurales: “principalmente de gente salida de un medio campesino, el de los pueblos de la región central del país, campesinado que a pesar de los beneficios de la reforma agraria vive subempleado en pequeños terrenos de laboreo”⁷, generando para las fechas que nos ocupan un complicado entorno de sobrepoblación.

El corazón del Distrito Federal —real y ficticio— ha concentrado —más aún en las décadas de los cincuenta y sesenta— la vida administrativa y comercial del país. En *José Trigo* se hace patente esta última gracias al ferrocarril (de ahí que en la zona de Tlatelolco se hayan establecido diversos centros de comercio como la Lagunilla y Tepito). La abundancia se manifiesta en las mercancías que carga el ferrocarril; paradójicamente, los habitantes de los campamentos no tienen acceso a esta abundancia: viven en furgones habilitados (por lo menos el ferrocarrilero medio, ya después se verán las mejores condiciones de vida de Luciano o Atanasio) de donde “cuelgan macetas hechas con latas de conservas ‘Clemente Jacques’, ‘Carnation’, ‘Del Fuerte’ [...] En cada uno de los carros vive una familia. A veces, viven dos familias. Allí tienen su cocina con estufa de petróleo o su brasero. Ollas con coberteras abolladas” (p. 16)⁹. El caso extremo se ve en

⁷ Claude Bataillon y Hélène Rivière D’Arc, *La ciudad de México*, SEP, Diana, México, 1979, (*SepSetentas*, 99), p. 53.

⁸ Que esta zona se estableciera como centro comercial y administrativo es producto, en buena parte, de la introducción del ferrocarril, que la convirtió en la ciudad mejor comunicada del país. Cf. Gustavo Garza, “El sistema ferroviario y eléctrico como génesis de la concentración industrial en la Ciudad de México”, en *La ciudad y el campo en la historia...*, t.1, pp. 214-247.

⁹ “*José Trigo* [es] una novela en cuyo escenario la naturaleza pasó a la historia —la de los cristeros—, sin que la ciudad, tentacular como todas las de Verhaeren, lo llegara a dominar a pesar de que lo circundaba; es allí, decía, donde comienzan a aparecer algunos productos curiosos y simbólicamente en el lugar al que en última instancia pertenecen: la basura” (Del Paso, “Un siglo y dos imperios”, p. 1023). También del ejemplo

Eduvigés, abandonada y después precariamente sostenida por José Trigo: “¿Y no sabe que luego él saltó y en la noche regresó con un atadajo de tortillas duras y una lata con frijoles? [...] ¿Y desde entonces se quedó a vivir con la Eduvigés? [...] Que se la pasa lave que lave en los vecindarios...” (p. 25). Los personajes siempre cuestionan, en mayor o menor grado, la riqueza que transporta el ferrocarril.

El movimiento ferrocarrilero se inscribe en un movimiento más amplio, el obrero, que se inició a fines del siglo xix. Ya en el siglo xx los sindicatos de telegrafistas, petroleros, mineros, maestros y ferrocarrileros, entre otros, fueron protagonistas de diversos conflictos laborales: desde logros parciales hasta huelgas y diversas represiones armadas.

Durante el periodo al que se refiere Del Paso, siendo presidente Adolfo López Mateos, el sector ferrocarrilero era el más fuerte y era, asimismo, el portador de las demandas de los demás sectores. Las peticiones de aumento de salario fueron el principio de las grandes luchas, pues se trataba de una época en la que había un altísimo índice de migración de las zonas rurales —producto de las mejoras en las condiciones de vida que prometía la ciudad, pues se consolidaba la industria a nivel nacional¹⁰— trayendo como consecuencia el au-

anterior se desprenden dos aspectos que ubican a la narración en el contexto histórico de fines de los años cincuenta: en relación con la abundancia inaccesible a los ferrocarrileros, el hecho de que las marcas de los productos mencionados pertenecen a empresas trasnacionales (de ahí que los intereses afectados durante los paros de los ferrocarriles fueran fundamentalmente extranjeros) y la importancia del mundo de la publicidad (que responde también a un interés personal del autor y que desarrolla ampliamente en *Palinuro de México*).

¹⁰ Entre las décadas de los años cuarenta y sesenta México sufrió cambios muy importantes en su estructura económica y demográfica. De ser un país fundamentalmente rural, con una economía agrícola, se transformó en un país urbano e industrializado. Es la época del llamado “milagro económico mexicano”. La devaluación del peso en 1954 benefició a la industria nacional, lo cual trajo como consecuencia la estabilidad en el tipo de cambio. El peso se mantuvo estable hasta la década de los setenta. El modelo de desarrollo concentró la actividad productiva en los grandes centros urbanos de consumo: Monterrey, Guadalajara y la Ciudad de México, lo que trajo un deterioro significativo de las condiciones de vida en las zonas no urbanas. El “desarrollo estabili-

mento de las zonas y grupos de vida urbana. Posteriormente el sector ferrocarrilero deja a un lado la discusión de las mejoras salariales y subraya otro tipo de demandas: la revisión del contrato laboral y, fundamentalmente, la independencia sindical.

Para lograr sus objetivos, los ferrocarrileros —comandados por su líder Demetrio Vallejo¹¹, realizaron dos huelgas y diversos paros

zador” tenía un sesgo antirregional que deprimió la actividad económica del medio rural. En el caso de los personajes de *José Trigo* la migración a la ciudad es producto de situaciones personales y laborales específicas. En este último caso, casi todos los personajes se dedican a actividades relacionadas con el ferrocarril en sus poblados de origen, excepto Eduviges. No se trata, en este caso, de campesinos que migran por malas condiciones de vida en la zona rural —al contrario, el campo es visto idílicamente— sino de empleados del ferrocarril que inevitablemente son atraídos por el gran centro económico. Esta “bonanza” es, como he dicho, cuestionada por Del Paso a través de sus personajes: el excedente económico no llega a todos los sectores ferrocarrileros; en los líderes se percibe la mejora económica, en Eduviges la marginación. Cf. Leopoldo Solís, *La economía mexicana, retrovisión y perspectiva, industria y subdesarrollo*, Alianza, México, 1992; Antonio Alonso, *El movimiento ferrocarrilero en México, 1958-1959. De la conciliación a la lucha de clases*, 3ª ed., Era, México, 1979., p. 99. Cf. además, para características y desarrollo del movimiento ferrocarrilero: Max Ortega, *Estado y movimiento ferrocarrilero, 1958-1959*, Era, México, 1988 y Demetrio Vallejo, *Las luchas ferrocarrileras que conmovieron a México. Orígenes, hechos y verdades históricas*, s.e., México, 1967.

¹¹ Es posible que algunos rasgos del personaje Luciano sean tomados de dicho líder ferrocarrilero; así lo hace notar la crítica delpasiana, por ejemplo, Fiddian: “El personaje histórico de Demetrio Vallejo se transforma [...] en un ente de ficción llamado Luciano quien reviste características claramente paradigmáticas, aunque no exentas de ambigüedad”, “Fernando del Paso y el arte...” p.147. Demetrio Vallejo se convirtió en el líder máximo del movimiento ferrocarrilero de 1958-1959. Este trabajador oaxaqueño, autodidacta, militante del Partido Obrero Campesino y después empleado ferrocarrilero en Coatzacoalcos Veracruz (1958) llega a la ciudad de México ya adelantada la lucha (Cf. Alonso, *op. cit.*, pp. 113-114). Es después capturado y encarcelado, acusado de “disolución social”. Se trató de una figura emblemática del movimiento a nivel nacional, aunque, ya encarcelado, su figura se desdibuja hasta caer en el olvido. Mientras que, como se desprende de la novela, Luciano es un líder más modesto que, como jefe sindical, parece moverse sólo en la ciudad de México. Este personaje, Luciano, puede relacionarse en cierta medida con el “héroe medio” de Lukács; dice este teórico en relación con la obra de Walter Scott: “posee generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la

escalonados en el ámbito nacional. Estos paros no fueron bien vistos por la sociedad ni por el gobierno, quien declaró las huelgas inexistentes y minó la autoridad del sindicato independiente, consolidando el charrismo sindical. Si el movimiento de los ferrocarrileros llegó a ser el más importante de todos, no fue sólo por el carácter nacional del sindicato, sino por “la paralización de un servicio clave para la vida económica del país. Y, sobre todo, por el surgimiento de un líder que los propios obreros habían llevado a la dirección sindical, mediante una lucha en la que habían dado muestra de su capacidad como agentes históricos”¹².

La lucha ferrocarrilera es representativa de la lucha de clases: “y, por tanto, una lucha política, desde el momento en que se enfrentan grupos con intereses antagónicos e irreconciliables”¹³. Los ferrocarrileros fungen como representantes de toda la clase obrera, ya que el ferrocarril tenía estrechos lazos con las compañías extranjeras, las cuales se sirven precisamente de los trenes para aumentar la dependencia económica con respecto del capitalismo mundial.

Afectados los intereses económicos y de la vida cotidiana, y cuestionada la autoridad del Gobierno, se decide acabar de tajo con este movimiento laboral. Ocurre la ocupación violenta de las instalaciones ferrocarrileras por el ejército y la policía, el despido de miles de ferrocarrileros y el encarcelamiento de los líderes¹⁴. Del Paso, al se-

disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa” (p. 32); y más adelante “Su misión consiste en conciliar los extremos cuya lucha constituye justamente la novela, y por cuyo embate se da expresión poética a una gran crisis de la sociedad” (p. 36) Georg Lukács, *La novela histórica*, Era, México, 1977 [1ª ed. en alemán, 1955]. Del Paso rescata en Luciano la figura del líder individual que conoce su importancia como agente histórico, pero este personaje está prefigurado fundamentalmente como divinidad nahua y cristiana: su muerte ayuda a conformar la conciencia colectiva y es el detonante de la lucha.

¹² Alonso, *op. cit.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ Sin embargo, otros brotes de lucha sindical surgieron en décadas posteriores, teniendo importantes repuntes en 1972-1973 y 1982.

leccionar un movimiento obrero prácticamente inexplorado en la literatura y con una polémica repercusión en los medios —que no escatimaron en censuras y tergiversaciones de los acontecimientos—, narra de hecho una de las más constantes luchas, no sólo en el ámbito nacional, sino en el mundial: la de los trabajadores contra el capitalismo, la del oprimido contra el opresor¹⁵.

Hay otra característica de la lucha obrera en la novela que parece acercarse a la realidad histórica. Un rasgo distintivo de estos obreros de fines de la década de los cincuenta era su “ausencia de doctrina, la falta de conciencia”¹⁶, situación que dio origen a las traiciones, pactos con el gobierno, dobles discursos, y, en fin, la derrota. De ahí parte Fernando del Paso en su novela: a falta de conciencia, crearles una, si no pudo ser en la historia, será en la literatura.

LOS LLANOS DE NONOALCO-TLATELOLCO: LA VOZ Y LA MIRADA

Los llanos son el gran espacio urbano donde se inscriben espacios más pequeños, de ahí que, si bien en el resto de los capítulos urbanos necesariamente se hace referencia a éstos, en el presente apartado se verán como el espacio abierto donde se da el constante tránsito del narrador¹⁷ y José Trigo, justamente los dos personajes ajenos a los ferrocarrileros. A partir de ahí, puede hacerse un deslinde: de un lado los capítulos uno y del otro los capítulos nueve, ya que, si bien en ambos casos se trata de los mismos llanos, los mo-

¹⁵ No sólo en esta novela el autor da voz a los personajes que desdeñó la historia; así sucede también con sus obras subsecuentes: el estudiante Palinuro y sus familiares y amigos y los múltiples personajes que son rescatados del anonimato en la época del Segundo Imperio.

¹⁶ Alonso, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷ En este segundo capítulo me refiero solamente a “el narrador”, con su función particular en cada espacio. En el tercer capítulo analizo la estrategia narrativa de *José Trigo* en su totalidad y la probable existencia de varios narradores o de uno solo durante toda la novela.

mentos, y las estrategias narrativas, son distintas. En el primer caso se da relevancia a la mirada y a una primera exploración del entorno, así como el adiós al lugar. Se trata, además, de capítulos con preeminencia de lo histórico. En el segundo caso se está muy cerca de la cúspide mítica del Puente; por eso en la narración confluyen diversos tiempos y todos los personajes y acontecimientos de *José Trigo*. No debe dejarse de lado que, desde el simbolismo cristiano, los llanos se nos presentan como grandes extensiones de tierra árida: el terreno del abandono, la desolación y la esterilidad, lo cual es en parte cierto en el caso de los hijos de Eduviges, pues el fruto está condenado a morir, y cierto también desde la historia en tanto que se narran periodos de crecimiento y declinación que cuestionan el avance histórico en México¹⁸.

¹⁸ La construcción de los llanos ferrocarrileros de Nonoalco podría tener su origen en el diálogo que entabla Del Paso con Juan Rulfo; los llanos del primero parecen aludir de manera inmediata a *El llano en llamas* del segundo y al paisaje desolador del páramo de la novela rulfiana. Para un análisis sobre dicho simbolismo en Rulfo cf. Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, FCE, El Colegio de México, México, 1990, en especial la segunda parte: “De los símbolos literarios a la historia”. Además, habría que insistir en que la presencia de Rulfo en *José Trigo* se encuentra desde la estructura misma de la novela: ambas novelas tienen un centro evidente desde el cual se accede al terreno de lo sagrado. La semejanza del tema tratado es también clara y se presenta, en ambas novelas, desde la primera página: la búsqueda del padre en *Pedro Páramo* se transforma en Del Paso en la búsqueda de José Trigo, el Hombre, en los llanos y de ahí un viaje simbólico (con una clara intertextualidad cristiana, igual que en Rulfo) que se resuelve en Gloria. Se trata también de la reescritura del mismo movimiento histórico: la Revolución mexicana, y del énfasis en el estilo oral y la construcción de la memoria colectiva. Cf. al respecto Carmen Álvarez Lobato, “*Pedro Páramo* como génesis de *José Trigo*: el diálogo intertextual de Juan Rulfo y Fernando del Paso”, en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, eds. Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2008.

Los llanos y la historia

El capítulo uno Oeste inicia con la pregunta: “¿José Trigo?” que hace el narrador al llegar a los llanos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco. Pregunta que, como un eco, será repetida por todos los habitantes de los campamentos, sin encontrarse una respuesta segura; la pregunta se convierte en un importante elemento estructurante, no sólo de ambos capítulos uno, sino de todo el libro.

El relato del narrador, en primera persona (que adquirirá mayor voz y fuerza en los capítulos dos Oeste y dos Este), es un acercamiento inicial a la historia de los ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco, aunque, en este capítulo, sin mencionar sus nombres; sólo los describe, en una especie de presentación de personas, lugares y acontecimientos. Se trata de un primer recorrido por estos grandes espacios abiertos; de ahí que el narrador haga una descripción que, si bien es breve, es exhaustiva, pues incluye todo lo oído y visto... Narrador que cuenta, enumera, ubica, mide, para aprehender con la mirada este mundo desconocido para él. Hecho que recuerda un comentario crítico de Leenhardt al analizar *La celosía* de Robe-Grillet: “Medir, contornear, describir, tales son los instrumentos del dominio de la tierra —geometría—, instrumentos privilegiados de esa mirada en que debemos ver el origen de toda la narración, de todo el texto”¹⁹.

El narrador ve, pero en su relato no se da la ruptura propia entre el que mira y el observado; él ve, pero también recorre, se adentra, percibe olores, texturas, y sobre todo, habla, conversa, pregunta, y surge el intercambio donde los propios habitantes de los campamentos son quienes le piden que adopte cierto punto de vista: “¿José Trigo?/ —No lo conozco —me dijo la mujer—. Pero mire:/ miré furgones, miré rieles y locomotoras y palomas, ratas, patos, bodegas...” (p. 8).

¹⁹ Jacques Leenhardt, *Lectura política de la novela. “La celosía”, de Alain Robe-Grillet*, trad. Félix Blanco, Siglo XXI, México, 1975, [1ª ed. en francés, 1973], p. 48.

Su narración es el resultado de esa visita a los campamentos “una tarde”, preguntando por José Trigo. Su relato es testimonio: “Como lo vi [...] lo cuento”. Contar, en sus dos acepciones; la primera, relatar a un auditorio vivo y presente todo lo que vio. Y contar, enumerar, cifra tras cifra de medidas, años, personas, sucesos, cosas:

Hablan de las catorce cuerdas de leña que hace más de setenta años tenían que terminar atizando fogones por setenta y cinco centavos al día, pero no recuerdan la locomotora que usaba cañones de escopeta como tubos de vapor y que recorrió veintiún kilómetros... (p. 9).

en lo que se manifiesta como la gran capacidad mnemónica del narrador. Su relato es el producto de su capacidad de recordar; es un testimonio que recupera convenciones del relato oral tradicional, y que menciono brevemente: el relato es fragmentario, acumulativo, con detalles que sólo han podido guardarse en la memoria, en un caos de frases aparentemente deshilvanadas: “Lo vio una vieja gorda y bruja. Lo vieron Todos los Santos. Lo vieron tres guardacruceiros de las calles de Fresno, Naranjo y Ciprés. Lo vio una mujer que viajó en una grúa. Lo vio un hombre que acicalaba un puñal...” (p. 5), pero que se desarrollarán y cobrarán sentido en subsecuentes capítulos.

Hay abundancia de enumeraciones y oraciones acumulativas. Tan solo en la primera página, de veinticinco oraciones, cuatro son subordinadas, el resto son acumulativas; procedimiento que se repite en el resto del capítulo y en su correspondiente uno Este. Oraciones unidas por conjunciones e introductores de tipo oral: “Y luego”, “Y entonces”. Hay también constantes redundancias y repeticiones de la pregunta ¿José Trigo?, de una misma frase, de un mismo verbo. Para recordar, ayuda adjetivar o asociar un personaje con acontecimientos específicos fácilmente recordables, como afirma Ong al explicar algunos recursos mnemotécnicos de la oralidad:

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, aliteraciones o asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes²⁰.

El relato de *José Trigo* está salpicado de expresiones fijas al referirse a los personajes, y que corresponden a características de sus equivalentes míticos; se repiten continuamente en los diversos capítulos; así Eduviges (cuyo equivalente es Xochiquétzal, diosa de las flores) será una mujer embarazada “que lloraba sobre un ramo de girasoles” (p. 8); un hijo de Buenaventura (Xólotl, dualidad de Quetzalcóatl) será “el albino de piel de muévedo” (p. 5); Luciano (Quetzalcóatl) el “ferrocarrilero de uniforme azul y anteojos ahumados” (*id.*); o Anselmo (cárdine del Norte y del viento) “un muchacho de dientes de conejo” (p. 12).

El narrador describe un espacio urbano utilizando vocabulario propio del habla coloquial: “cacles viejos”, “gallina clueca”²¹, “Me jodo duro y bonito”, “Pásele, pásele”, “Ándele”... refranes: “y no le

²⁰ Ong, *op. cit.*, p. 41.

²¹ Ya aquí se perfila el habla ritual nahua que expresará la vieja Buenaventura a lo largo del libro: “que conoce muy bien, te dicen, que no hay que dejar los cacles viejos junto a la gallina clueca porque se mueren los pollos” (p. 10). Aparece en *José Trigo*, como intertexto de esta habla ritual, la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de la cita anterior: “decían que cuando las gallinas estaban echadas sobre los huevos, si alguno iba hacia ellas calzado con cotaras, no sacarían pollos”, Fray Bernardino de Sahagún, t. 2, Porrúa, México, 1969, p. 36. Y del *Tratado de las idolatrías*, fundamental para el habla de Buenaventura: “si alguno entrava calzado asia donde estavan, no saldrían pollos, ni los sacarían; y si los sacasen, serían enfermos, y luego se morirían; y para remedio desto ponían junto á la gallina que empollava, vnos cacles viejos, que son los zapatos de estos indios”, Jacinto de la Serna, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, estudio de Francisco del Paso y Troncoso, Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, [1ª ed. 1892], p. 216.

dará jarabe de pico, y si el que va a buscarla quiere el remedio y el trapito...” y canciones: “Nana Caliche no sale al sermón/ porque su perro le come el turrón” (p. 17). Agota también ciertas conjugaciones verbales propias del relato oral, en especial las que se refieren al mirar o al decir: “es imaginación nada más, nos decían’ te dicen y tú dices ‘Y entonces ustedes pasaban por ellas’. Si’ te dicen y te cuentan...” (p. 12) o “así les dijeron y tú les dijiste: ‘Y ustedes veían el campanario de la Parroquia de San Salvador’ [...] y sí, los cuatro ferrocarrileros, te fueron diciendo:/ ‘No, nosotros no vimos nada’, dijo el primero” (p. 13), y ya desde aquí se subraya la importancia que tiene la voz para la colectividad y su relación con la historia: “cuentan historias de viejas huelgas ferrocarrileras y leyendas de la Revolución” (pp. 7-8). El narrador también registra las voces colectivas y anónimas del rumor, definitivamente oral: “*Dicen que* en algunos de estos furgones, los más viejos, hace mucho tiempo que no viven ferrocarrileros. *Dicen que* en otros sí...” (p. 17. El subrayado es mío)²²; y, registra, en fin, toda una atmósfera oral: ruidos de silbatos, gritos, el fuerte viento...

A la par de este lenguaje coloquial, el narrador utiliza vocabulario especializado: “postes con gallardetes y grímpolas en las puntas” o “la luz del sol enrojando la bahorrina y las mondarajas” (p. 13); e, incluso, vocabulario rebuscado: “Las niñas de carminosos mofletes y cabello rizado que vienen aquí [...] las parejas de enamorados que sólo tienen ojos para ver los propios, introspección de reverberos ustorios” (p. 526), de ahí que el narrador se presente como una persona capacitada para contar el relato, conocedor de la jerga urbana, incluso ferrocarrilera, y que, además, integra a su discurso su habla particular culta.

Esta vastedad de conocimientos que posee el narrador acerca del ferrocarril rebasa a los propios ferrocarrileros, cuyos conocimientos sólo abarcan su presente y su pasado inmediato. El narrador va más

²² Cf. Margarita Zires Roldán, “Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima”, *Oralidad*, 1996, núm. 8, pp. 23-29.

allá: “hablan de las catorce cuerdas de leña que hace más de setenta años tenían que terminar [...] *pero no recuerdan la locomotora que usaba cañones de escopeta como tubos de vapor [...] porque no son tan viejos como casi cien años*” (p. 9. El subrayado es mío). La memoria de este narrador completa el olvido de los ferrocarrileros, dando como resultado una versión mucho más integradora: la de los demás y la de él mismo, testigo de los hechos y poseedor de una vasta erudición.

El narrador, fuereño en busca de respuestas, completa su testimonio de primera mano con los relatos-respuestas de los habitantes de Nonoalco: todos, a su vez, son productos del recuerdo. *José Trigo*, relato oral, recupera estos testimonios, por eso el discurso es fragmentario y ambiguo. Lo narrado, sin embargo, se basa en la inexactitud del recuerdo y en la subjetividad de los distintos testimonios; el relato es verdadero en tanto que testimonio de primer grado del narrador pero no está exento de ambigüedad: “Me miró o no me miró porque el sol —¿o la luna?—le daba en los ojos” (p. 6). No se trata de una narración “exacta”, como afirma el narrador: “Porque la gente recuerda. Cada uno a su manera. Cada uno recuerda lo que vio, lo que oyó, lo que pensó y lo que hizo aquellos días de mayo (junio) del año de José Trigo” (p. 170). Lo importante no es contar una historia exacta, sino la exactitud de inexactitudes, la versión personal de una vivencia; la construcción de un mundo novelístico autosuficiente.

En este polifónico capítulo la pregunta ¿José Trigo? se repite hasta la saciedad, aunque no se responde. Los llanos, espacios inmensos, abiertos, son primordialmente el lugar de la mirada; los personajes, aunque hablan, se niegan a dar la información requerida: “No, nosotros no vimos nada’, dijo el primero. ‘¿Para qué debe saber alguien qué fue lo que vimos y sabemos?’, dijo el segundo. /‘Sólo usted lo sabrá’, dijo el tercero. ‘Porque ¿a quién más le importa?’” (pp. 13-14). Reacción desconfiada y hostil, tradicional de un grupo ante un desconocido que aún no ha sido aceptado en la comunidad²³. Para

²³ Se presenta esta sociedad de Nonoalco-Tlatelolco como tradicional, en la cual

introducirlo, es necesario que sea aceptado por la guardiana del conocimiento, Buenaventura; que observe y, sobre todo, que recuerde, para, a su vez, convertirse en conservador del conocimiento, así le explican los guardacruceiros: “oiga nuestras palabras y que no se le olviden”. Y porque vas juntando las palabras que te dan muchos hombres, llegas al campamento” (p. 14).

Así pues, a cada pregunta sin respuesta, el narrador mira, y describe. Su discurso, fragmentario, salta de una pregunta a una descripción, y de ahí a otra pregunta; de una narración en primera persona del singular a otra en segunda del singular; del tiempo presente del discurso al futuro... Anticipa escuetos detalles de acontecimientos que se desarrollarán en subsecuentes capítulos y los alterna con una exhaustiva descripción del lugar, presentando al lector descripciones de lo general a lo particular, de todos los objetos que se pueden ver en el campamento. Así se ubica al lector en el siglo xx, ambiente industrializado. El narrador, en su búsqueda del furgón de Buenaventura, describe la traza urbana —siguiendo el plano de la Guía Roji—, en cada detalle, cada construcción, cada ferrocarril. Inicia su recorrido del lado Este pasando por el puente (ubicándose alternativamente abajo y arriba de él) y llega al campamento Oeste. El narrador cambia constantemente de perspectiva, cada una descrita minuciosamente: “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” (p. 6), o “A lo lejos, también, los ferrocarrileros parecen soldados de juguete. Esto pasa cuando se les ve desde lo alto del Puente de Nonoalco o a través de las ventanillas de un tren” (p. 17).

Todo es accesible a su vista: describe lo macro: “de estos rumbos de Nonoalco a los diecinueve grados veintiséis minutos de latitud Norte y nueve grados ocho minutos de longitud Este” (p. 9), y posteriormente lo micro: detalla olores, rostros, actitudes, ruidos y pe-

“pedir información por lo común se interpreta como una interacción [...] y, en lugar de dar una respuesta directa, con frecuencia se evade”, Ong, *op. cit.*, p. 72.

queños objetos: “Por un agujero abierto en uno de los tablones podridos de la pared del carro entra una manguera de plástico transparente [...] Las camas están cubiertas por colchas de retazos de telas pajareras, y en ellas hay, a veces, un membrillo mordisqueado, una canica ágata...” (pp. 16-17).

En este relato oral, donde la palabra y el recuerdo son prioritarios, resaltan también la mirada y los objetos como un gran retrato de la vida cotidiana. Contrario a lo que afirma Lefebvre: “Al nivel trivial de lo cotidiano, sólo existe una débil conciencia del objeto como tal [...] Las conversaciones vulgares, como las conversaciones ‘centradas’, muestran la pobreza que entra en la definición de lo cotidiano”²⁴, los objetos adquieren ante el ojo del narrador una hiperpresencia; están prácticamente vivos y alertas: “torres de vigilancia y de entronques y de los ojos redondos y rojos refulgentes de las ménsulas de señales que vieron a José Trigo” (p. 7)²⁵.

Los objetos reflejan la realidad de los ferrocarrileros, ya que “las cosas mantienen hacia adentro y hacia fuera de sí mismas, relaciones suficientemente precisas y constantes como para sugerir un sistema de referencia firme: el espacio”²⁶. En este espacio, también producto de la acumulación de objetos, necesariamente resalta el vocabulario

²⁴ Henri Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, Lotus Mare, Buenos Aires, 1976, [1ª ed. en francés, 1970], pp. 255-256.

²⁵ Esta animación de los objetos llega a un punto extremo en *Palinuro de México*, entre muchísimos ejemplos, cito el siguiente: “La muerte de nuestro espejo no fue sino la primera de una serie de calamidades que se iniciaron, para jamás detenerse, un domingo de mayo, cuando Estefanía quiso plancharme una camisa y se encontró con que teníamos que operar a nuestra plancha Juana de un cortocircuito en el estómago”, p. 183. En *Palinuro...* también hay una constante refuncionalización de los objetos: “durante un buen tiempo nos orinamos en el lavamanos, limpiamos los zapatos con mayonesa, comimos sopa con tenedores, dormimos debajo de la cama y dejamos de contestar el teléfono”, p. 185. *Palinuro de México*, Joaquín Mortiz, México, 1980, [1ª ed. 1977].

²⁶ Henri van Lier, “Objeto y estética”, *Los objetos*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, p. 137. [Recopilación en español de los artículos publicados en el número monográfico de la revista *Communications*; Editions du Seuil, 1969, núm. 13].

especializado: “viendo las traviesas, el balasto, los rieles espejados, porque si no el hollín se mete en los ojos...” (p. 13).

Como muestra fidedigna de las precarias condiciones de vida de las clases populares, los objetos abandonan su función real para refuncionalizarse según las nuevas necesidades de este submundo: latas de comida convertidas en macetas, furgones habilitados como casas, y “un viejo ferrocarrilero baldado que se rascaba con un molinillo de chocolate los muñones de la piernas que tal vez había perdido en un accidente de trenes [...] Uno no ve al hombre que orina en una botella de refresco” (p. 17).

Porque aquí, los objetos no están sujetos a una simple permanencia, sino a una transformación, la cual resalta la situación transitoria de los ferrocarrileros, propia de su oficio. Es a partir de ciertos objetos inservibles, como los furgones viejos del ferrocarril, que surge este asentamiento. No se trata, ni siquiera, de un barrio, pues ya en su nombre, “campamentos”, se nota su carácter transitorio; sitio habitado por una población flotante. En el siguiente fragmento se describe cómo se da el proceso migratorio y el asentamiento de la población:

Pero sucede que algunos furgones no vuelven a caminar nunca. Un día se quedan en un punto de la vía, y esperan. Esperan muchos años, tantos que parecen hundirse en la tierra. Han quedado fuera de servicio y fuera de las vías útiles. Alrededor de ellos crece una ciudad olvidada, crece la yerba, crecen los niños. Y pasado algún tiempo, nadie se acuerda de cuando eran viajeros que iban de un lado a otro construyendo caminos. Una de estas ciudades olvidadas era el campamento Oeste (p. 15).

Los campamentos son en realidad asentamientos irregulares ubicados alrededor de la estación de Buenavista y de las vías del tren y entre las diversas fábricas y almacenes; en el lado Oeste la actividad ferroviaria es prácticamente nula. Los ferrocarrileros comparten asimismo estos terrenos con integrantes de estratos aún más pobres, como los pepenadores, quienes también transforman los objetos para

su subsistencia: “construidas con láminas, cartones y trozos de puertas y ventanas, estaban las casas de los pepenadores” (pp. 15-16). Los objetos no sólo se transforman, también se destruyen para permitir la creación de otro espacio y otra realidad: el campamento Este, con el que finaliza el libro.

En el lado Este, el narrador, quien conserva el mismo estilo de relatar —y una vez que ha contado la historia de los habitantes de los llanos, la traición de la lucha obrera, la represión armada...— hace un último recorrido por los campamentos. Donde antes había furgones-casa destartados, ahora hay “una Torre-Insignia de concreto armado, fachada cubierta con ventanales de aluminio con cristales oscuros, que tiene veintinueve pisos...” (p. 526).

Su narración es nostálgica, pues ha sido testigo del éxodo: “Los otros niños, los que aquí vivían y aquí tenían su mundo, tan y tan escaecido, se fueron lejos, los fueron. Despedregar, despoblación, urbanizar, malbaratar de trástulos: yo lo vi” (pp. 526-527). Del éxodo sólo han quedado algunos objetos: “No todo se llevaron: vi un ropero olvidado, un cuadro que representaba el Nacimiento, una damajuana, latas alcoholeras...”, que, con su presencia, subrayan la ausencia de sus antiguos pobladores. Como esos objetos olvidados, el narrador deja sus últimas palabras.

El tono de la narración también se ha transformado. Aún es un relato oral, pero su perspectiva ha cambiado. De ser una mirada desde afuera, de recién llegado, en el lado Este se convierte en la mirada de un habitante más. Si en el capítulo uno Oeste se ve a un narrador distanciado, al fin extraño, sin apego por las cosas y la gente, en el lado Este el narrador ha sido ya transformado por la lucha. Su narración es ahora dolorosa: “Pero también, pesia mí, vi cómo cercenaban los campamentos, cómo los antiguos moradores batieron tiendas y se fueron. Y detrás de ellos se fue mi corazón atijerado que se desbarató en palabras” (p. 527).

Los antiguos objetos son reemplazados por nuevos: “Y donde antes estaban las básculas, los portones del exprés, los tanques de

enfriamiento, hoy están las albercas, las escuelas, las guarderías [...] todo está en el lugar de lo que fue y que ya nunca será en lo porvenir” (pp. 527-528). La represión, la expulsión de los antiguos habitantes, y la sordera del Poder ante sus demandas, trae progreso para los nuevos habitantes, como lo indica el ejemplo anterior.

Según la propuesta de estos capítulos, las palabras son más duraderas que los objetos, único testimonio que permanece de los antiguos campamentos. Ante la desolación, el narrador, testigo del pasado, y antes del olvido, da su último testimonio: “Luego fui hacia el Puente, subí, contemplé por la vez última estas tierras, y desacor-dándome de todo, desimaginándome las cosas, les dejé mis últimas palabras” (p. 529). Palabras que son una última descripción del nuevo espacio de Nonoalco-Tlatelolco, del nuevo México. La nueva enumeración de objetos modernos contrasta con la enumeración del capítulo uno Oeste: “Y llegan camiones cargados con selenita, con lambrines de madera de guanacaste, con alambres de acero al alto carbón, con duelas [...] También excavadoras, grúas telescópicas... (p. 529).

El narrador es testigo del Apocalipsis de los llanos, efectuado para borrar todo vestigio de la vida anterior a la de los ferrocarrileros: “cuanta piedra, cuanto furgón, cuanta yerba había, hasta no dejar/ (Yo lo vi)/ piedra sobre piedra, furgón sobre furgón, yerba sobre yerba [...] Bajo mi palabra, sobre mis palabras” (p. 530).

Después de esta destrucción, surge, en una actitud genésica, la nueva ciudad de Nonoalco-Tlatelolco, ciudad de edificios, concreto y acero; nuevos espacios sociales de una nueva etapa histórica: “Las guarderías infantiles, los clubes, las escuelas secundarias, y después de una ráfaga de aire frío, apareció el hombre” (p. 531). Nuevos habitantes para la nueva ciudad, habitantes sin memoria, sin recuerdos de la existencia de Buenaventura, Eduviges, José Trigo, sin memoria, en fin, de la realidad social, de la opresión, de la conciencia de clase, de la historia. El narrador pregunta a este nuevo hombre por José Trigo, y recibe la respuesta: “¿José Trigo? No sé, pero mire...” (p. 532),

porque no puede reconocer, en este nuevo paisaje, los objetos y personajes conocidos.

El narrador hace una larga enumeración de los antiguos objetos y personas y concluye con una reflexión sobre lo inútil de su esfuerzo:

y mientras tanto, en balde y para qué, poniendo todas o casi todas las palabras [...] porque de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco, ésos de José Trigo, ya no existe nada, ni nadie.

Nada bajo el cielo.

Y sobre la tierra,

nadie. (p. 536).

Últimas palabras del capítulo y del libro, pero que podrían unirse, en una lectura circular, con las primeras del capítulo uno Oeste: “Nadie [¿el hombre?]”, y el inicio de la novela responde “¿José Trigo?”. Aludiendo a un tiempo mítico, circular²⁷. Destrucción de una era que permite el surgimiento de la siguiente. La nueva ciudad siempre es erigida sobre los escombros de la anterior.

Los llanos, en estos dos momentos, principio y fin, son el gran espacio abierto que incluye otros espacios menores, casi siempre cerrados, que aparecen en *José Trigo*. Es evidente el éxodo rural a las ciudades, la creación de un nuevo conjunto urbano, nuevas aglomeraciones, asentamientos proletarios, el México en proceso de urbanización y la reforma urbana: la ciudad industrializada y planificada.

²⁷ Si bien puede verse cierta circularidad en la unión del fin con el inicio de ambos capítulos uno, la concepción del tiempo mítico en la novela se problematiza en otros capítulos. En todo caso, la visión que da Fernando del Paso no es la de un círculo cerrado, sino suma de etapas. Cada etapa de la historia, para Del Paso, no inicia de ceros, sino sobre el sedimento de la etapa anterior. La circularidad creo, podría relacionarse con la oralidad misma del texto, opuesta a la linealidad que representa la escritura. Para una lectura del tiempo circular en *José Trigo* cf. Mata, art. cit., Dottori, art. cit., Gambetta, art. cit.

El narrador llega a la cotidianidad de los ferrocarrileros; no habla en estos capítulos de los hechos de la historia de México, ni de la participación de los diversos personajes en ésta; pero sí se ve la transición, el cambio producto de los diversos movimientos obreros y revolucionarios.

Las detalladas descripciones de ambos capítulos uno no son gratuitas, sino que son factor de contraste del México en proceso de urbanización y el de la superurbanización. Permiten la reflexión sobre lo transitorio: el caminar constante de José Trigo, el rodar del ferrocarril, las sucesivas construcciones y destrucciones de ciudades en un espacio en continua evolución donde se manifiesta el modelo eminentemente oral del relato. Ante la destrucción de los objetos, hechos y personas, surge el medio que fija y da permanencia a los acontecimientos, tanto cotidianos como históricos: las palabras.

Los personajes que aparecen deambulando en los llanos, y este narrador en primera persona, importante elemento que estructura la novela, se desarrollan con más voz y presencia en el resto de los espacios de *José Trigo*. Estos capítulos son la presentación y el cierre de lo que será —y fue— la compleja red de voces de los capítulos intermedios y el principio y fin del movimiento ferrocarrilero.

Como ha podido observarse, en este primer momento los acontecimientos narrados en los llanos están mucho más cercanos a la historia y la narración es más “convencional”. Esto responde a la peculiar estructura de la novela; los capítulos que se encuentran en la base de la pirámide (de ambos lados) están más cercanos a la realidad histórica. Los capítulos que están a la mitad de la pirámide presentan una compleja interacción entre el mito y la historia y, conforme se asciende la pirámide los capítulos superiores tocan lo mítico-poético y presentan una estrategia narrativa más elaborada; finalmente, se llega a la cúspide, donde se despliegan todos los elementos míticos. Esto es, la base histórica sostiene al mito; primero debe conocerse la histo-

ria de los llanos de Nonoalco para poder acceder después al conocimiento de lo sagrado²⁸.

Los llanos y el mito

Si en los capítulos uno accedemos a unos “llanos históricos” descritos con detalles y objetividad, en los capítulos nueve —el previo y el inmediatamente posterior al Puente— el lector se encuentra ante unos llanos mitificados. Ambos capítulos conforman la narración de una nueva caminata por los llanos de Nonoalco-Tlatelolco. El narrador de estos capítulos parece conversar con José Trigo: “De paso, ¿saludaste hace rato a Luciano? ¿Lo miraste? No se te olvide su cara la volverás a ver en mala sea la parte” (p. 242), aunque nunca hay una respuesta de este misterioso interlocutor.

El estilo de la narración, si bien comparte características con el de los capítulos uno: insistencia en la descripción y la mirada, recursos del habla oral, recorrido que sigue el mapa de la cuarta de forros... no es una continuación de esos capítulos. Los capítulos nueve manejan un discurso más elaborado, que acentúa la experimentación con el lenguaje. Óscar Mata afirma que “son los capítulos con más presencia de José Trigo, también los más experimentales, aquellos en que resaltan sobremanera los artificios retóricos y lingüísticos [Del Paso] emplea la enumeración caótica y prescinde de la puntuación [son ambos capítulos nueve] una suma y síntesis del carácter experimental de su obra”²⁹.

Efectivamente, sí hay un rompimiento parcial de las normas de puntuación, aunque la enumeración caótica es representativa de casi todos los capítulos, no sólo de ambos capítulos nueve. Su ca-

²⁸ Volveré al análisis de la estructura piramidal en el capítulo cuarto, una vez que hayan sido estudiados todos los apartados de *José Trigo*.

²⁹ Mata, *op. cit.*, p. 31.

rácter experimental se afirma con la estructura de la narración. Con un texto en mayúsculas, alineado a la derecha, Del Paso inicia el capítulo con: “PASA UN TREN DONDE VIAJAN/VATICINANTES VATES”, después de un fragmento de la escritura convencional en mayúsculas y minúsculas, prosigue, siempre a la derecha: “EN OTROS TRENES VAN CULTOS/FACULTATIVOS TALADRO”, y así prosigue enumerando fragmentariamente una serie de cosas y personajes que viajan en el tren, hasta terminar, al fin del lado Este con “Y LOGOMAQUIAS”.

El texto con tipografía convencional es en el que el narrador se dirige a José Trigo: “en este furgón del Campamento Oeste nos esperará Eduviges mientras tú y yo aunque nada nos venga en ello anda que andaremos un buen espacio” (p. 240). Al final de cada enumeración alineada a la derecha, hay una ubicación del narrador de la calle por la que va pasando y que anunciará, digamos, el título de una pequeña descripción o relato; dicho título, también en mayúsculas, se distingue de la enumeración del ferrocarril en que el primero está alineado a la izquierda y entrecomillado. Después del título, aparece el relato que se refiere a la persona o espacio, relacionado de uno u otro modo con José Trigo, ubicado en las calles apuntadas; al terminar el relato, de nuevo una enumeración a la derecha, una nueva ubicación espacial, título y relato. La escritura se presenta del siguiente modo:

MALABARISTAS TODO GÉNERO DE
ENGENDROS

En el Campamento Oeste. El furgón de Buenaventura y de su palomero, colombófilo viejo

“ES NUESTRA BUENAVENTURA”

(hay cáusticos de indiferencia, sinapismos de agur y vaya con Dios, cataplasmas del olvido, defensivos de nuevo amor).

Ya vendrás a verla ya vendrás a ver a la vieja herbolaria y abusionera así como vienen a verla los hombres cuando tienen gota del soldado [...]

HOCES CAGAFIERRO BEDELES

En el Oeste: humilladero de la Crisantema y los Gallos.

“QUIÉN LES MANDA”

(Hay gradíolos, albarranas, las imágenes que imaginemos, con marcos de azófar aluciados como oro de tibar).

Así que más vale que te encomiendes... (pp. 241-242).

El resultado es una escritura fragmentaria: enumeración, pequeña descripción, enumeración... pero lineal al mismo tiempo, ya que la enumeración sigue sin pausa, claramente con un principio y un fin. Y las pequeñas descripciones siguen puntualmente el mapa de Nonoalco, primero el recorrido por el Oeste (por la calle de la Crisantema y sus diversos cruces), el cruce del Puente y después el lado Este (aunque sin precisar las calles). Una vez descubierto este juego narrativo, que se repite invariablemente a lo largo de los dos capítulos, la lectura se vuelve más fluida.

Cada descripción es relacionada con sucesos del presente, pasado o futuro de José Trigo; se vive en una atemporalidad mítica. La descripción de estos capítulos va desde el arribo de José Trigo a los campamentos, escondite en el furgón de Eduviges, extravío del zapato, testimonio del asesinato de Luciano, hasta sus posteriores escondites en los furgones de los guardacruceiros: “Salúdalo ¿eh? que en cuanto te persiga la muerte por andar avistando lo que no debes/ quizás quien sabe/ te dé una mano Anselmo” (p. 243)³⁰. Información que, para el

³⁰ Aunque el manejo del tiempo de la historia no es tan simple. Afirman Mata y Sáenz, que en estos capítulos se da la narración del recorrido de José Trigo en un solo día, iniciando el capítulo nueve Oeste con el título “Desde que Dios amanece” y terminando el nueve Este con “Hasta que Dios anochece”, mientras transporta un ataúd hacia los “Funerales Pescador” (Mata, *op. cit.*, p. 31, y Sáenz, *op. cit.*, p. 78). No obstante,

capítulo nueve, ya ha sido contada en el resto de los capítulos que les anteceden. Aquí se narra de otro modo los acontecimientos protagonizados por José Trigo, que ya han sido consignados por el grupo del furgón de Buenaventura y que están asentados en las Cronologías. La información es la misma, pero no así el estilo ni la perspectiva. En estos capítulos el discurso del narrador privilegia la perspectiva del personaje José Trigo y desarrolla una síntesis de su paso por los llanos de Nonoalco; por lo tanto, tiende más a lo poético.

El conocimiento del narrador es mayor en lo que al lenguaje se refiere. En su relato, aún utilizando convenciones del lenguaje oral como en los capítulos uno, se suceden las enumeraciones, las oraciones acumulativas y fragmentarias. Utilizando el tono de una conversación coloquial: “¿saludaste a Luciano?” (p. 242) o de un paseo por el vecindario: “¡Qué tal don Anselmo!” (p. 243), recogiendo a su paso el vocabulario de la calle: “señoras y señores dispónganse a contemplar la maravilla del siglo El hombre que traga fuego Aun con Peligro de mi vida y la vida señores es nuestro tesoro más preciado...” (p. 279),³¹ y lenguaje coloquial —tanto el dicho por él como el que recupera de otras voces— “ea, pícale antes de que te afile”

atendiendo a las Cronologías de los capítulos seis, se sabe que el recorrido se hace en dos días: “Dos veces hará el mismo camino: *este día de junio, y el 2 de noviembre*” (p. 152. El subrayado es mío). Así también el 2 de noviembre: “José Trigo lleva una caja, *por segunda vez*, a los “Funerales Pescador”. Mira, con sus ojos reventones como ovezueros, algo que lo perderá, que lo hará abandonar estos campamentos para siempre [el asesinato de Luciano] (pp. 382-383. El subrayado es mío). De este modo, la narración de ambos capítulos salta, de manera casi imperceptible, de uno a otro día.

³¹ Además del tragafuego, en estos llanos aparecen otros personajes populares: el boquerito, el barbero, las lavanderas, el zapatero, el afilador, el ropavejero, limosneros y algunos otros personajes con tintes carnavalescos. Así el “Carbonero cabrón” que se masturba en plena calle a la luz del día; el matrimonio de borrachos; el titiritero de la carpa Buenavista que anuncia el espectáculo con una muñeca desnuda; un par de homosexuales y sus amoríos en la calle; Guadalupe emborrachándose; y una albarrada donde, en una orgía escatológica, se defeca al aire libre: “Camaradas en cámaras y en cuitas cagan a pedúo los hombres en fetales y fecales posturas que les permiten exonerar sus entrañas de su oneroso y orinoso peso” (p. 276).

(p. 243); variadas onomatopeyas: “Aquí zzzzumban aquí vuelan aquí zzzzzumban los caballitos del diablo” (p. 273) o “tam, tam, tam, tam, tamborileando” (p. 278). Incluso recupera las voces de los habitantes con los errores gramaticales propios del habla popular: “Niervos fuertes”, “Hasta la amanecida” (p. 277), “La lavaron la ropa” (p. 278), “Hay mieditis y se cuenta con priesa” (p. 280); y giros populares: “No quedarás muy católico” (p. 280), “NI HABLAR DEL PELUQUÍN” (p. 245).

También se da la presencia de refranes: “ZAPATERO A TUS ZAPATOS” (p. 240), “TAN TONTO QUE ERES Y TE ATARANTAN TANTO” (p. 275); frases que asemejan trabalenguas: “planta que planta plantillas ponle que ponle clavos a los ponlevís” (p. 241), e incluso alguna reminiscencia de canciones, como en el caso de la canción popular, “La norteña de mis amores”, en “GENOVEVA DE MIS AMORES” (p. 247), y el trazo de una copla en “hay cáusticos de indiferencia, sinapismos de agur y vaya con Dios, cataplasmas del olvido, defensivos de nuevo amor” (p. 24)³².

A la par de este lenguaje tan claramente oral y coloquial, el narrador utiliza un vocabulario culto o rebuscado, muchas veces con acepciones de poco uso o completamente en desuso.

Así que más vale en vista de la quillotranza que guay te aguarda cuando a tu horma te encuentres que te des a la cómpreda de un par de los que arrabiadamente remienda este paupérrimo tiracueros [...] siga el mordallón remendón dándole a la chaira y a la lezna... (p. 241).

Brevemente, repasaré algunas palabras: “Quillotranza”, voz familiar de conflicto o amargura, apunta el diccionario; pero que no parece ser voz familiar en México; “cómpreda”, voz antigua española

³² “Subí al hospital del amor,/ calma le pedí a cupido,/ y me recetó el doctor/ cataplasma del olvido,/ cáustico de un nuevo amor,/ pero seguido, seguido”. Alfonso Moar Prudente, *Versos de la Costa chica oaxaqueña*, [Oaxaca], 1970, pp. 3-4.

por compra; la interjección “guay”, voz natural para lamentarse (de uso frecuente en España, sólo utilizada en algunas regiones de México). En medio, el refrán “encontrar la horma de tu zapato” de uso acostumbrado; “tiracueros”, voz despectiva de zapatero (poco usual en el habla mexicana); “merdellón”, despectivo familiar de criado que sirve con desaseo (no manejada en México); “remendón”, voz familiar para identificar a los zapateros (esta sí utilizada en el habla familiar mexicana); “chaira”, jerga técnica, cuchillo de zapatero; y “lezna”, pequeño hierro con punta para coser. Se nota, en fin, el vocabulario, “de diccionario”, que tanto se criticó a *José Trigo* en sus inicios. La presencia de este léxico no es gratuita, pues responde a la intención de Del Paso de revitalizar el lenguaje.

En relación con este tipo de vocabulario, en el “Corpus lexemático” de *José Trigo*³³ se hace un rastreo de muchas de las palabras utilizadas en la novela en catorce diccionarios y se anota su significado. De este estudio se desprende que la mayor parte de las palabras se localizan en la primera entrada de un diccionario de uso cotidiano, no especializado (me refiero al *Diccionario Enciclopédico Espasa*) y, en menor medida, en diccionarios especializados (de latín, caló, mexicanismos o náhuatl), y ningún diccionario de tecnicismos³⁴.

De igual manera, en *José Trigo* hay diversos juegos de palabras que son más producto de la cultura escrita que de la hablada. En ellos el narrador hace uso de artificios retóricos, como en el siguiente ejemplo donde utiliza el calambur: “que si masturbádo queda él más turbado quedarás tú” (p. 249). O el siguiente juego acerca de un par de mendigos mancos utilizando palabras derivadas: “porque en su manquedad de mancomún acuerdo se han man-

³³ Rebeca Morales, *Acercamiento lexicográfico a la novela “José Trigo” de Fernando del Paso*, tesis de maestría, Universidad de Guadalajara, México, 1988.

³⁴ Afirma Del Paso en una entrevista: “acudí mucho a diccionarios, pero sobre todo de la lengua, incluyendo algunos, como el Corominas, diccionarios etimológicos, de autoridades, diccionarios antiguos”, en Jorge Ruffinelli, “Entrevista con Fernando del Paso”, *Vuelta*, 1979, núm. 37, p. 46.

comunado y piden alimosna al alimón” (p. 272); donde juega también con la paronomasia que surge de “alimosna” (voz antigua por “limosna”) y “alimón”. Juegos en los que en repetidas veces usa la aliteración, en el siguiente caso de fricativas: “A la chusma de muchas y chácharas de rojas y choznas chapetas que chascan la lengua frangollan chapuzan su ropa borracha chafada y chorreante y chotean chacotean charlotean cuchichean y traman chanchullos y chanzas...” (p. 244), semejando un cuchicheo, o trabalenguas; o el siguiente con aliteración en “m”, “b” y “r”: “hombres hambrientos y hembras bronceadas hombro con hombro acogombrados en la sombra” (p. 279).

Hay una convivencia entre el vocabulario coloquial y el culto, entre el habla popular y la poesía utilizados al mismo nivel. Así como en el mismo nivel se encuentran objetos y personas de la larga lista del ferrocarril, desde las cosas más generales hasta las de usos más particulares³⁵: “QUÍMICOS TEXTILES SOBRECARGOS LINGUETES PÉCORAS OVEJAS GORRAS [...] CALIBRADORES ICTÉRICOS HISTÉRICOS EUNUCOS HULLA CANTORALES...” (p. 245).

La estrategia narrativa de estos capítulos —que bien puede extenderse a todo *José Trigo*— es coherente con la afirmación hecha por Del Paso en la entrevista realizada por Juan Carvajal: “Cortázar, en *Rayuela*, habla del diccionario de la lengua como de un gran cementerio, y nos exhibe una serie de cadáveres. En mi libro, todos estos muertos resucitan, pero no de manera definitiva. Reviven temporalmente en la única forma en que lo pueden hacer: todos juntos, de

³⁵ Igual que en los llanos de los capítulos uno, sólo que aquí resaltando más la pertenencia de estas cosas y personajes a una enorme lista atemporal, que, en lugar de cerrar el espacio (como en los capítulos uno, donde se describen los artículos que integran la cotidianidad de los ferrocarrileros) lo abre (refiriéndose a las cosas más inverosímiles que pueden o pudieron transportarse en un ferrocarril en cualquier espacio-tiempo). El carácter atemporal y universal del ferrocarril se subraya aún más en otra enumeración y descripción en el apartado ocho Oeste, donde el autor dedica una oda a este medio de transporte.

una sola vez, de manera exhaustiva, realizan una danza macabra y vuelven a morir, esta vez para siempre³⁶.

De este modo, el enorme corpus de palabras que se encuentra en *José Trigo* no es una exhibición gratuita de erudición y es más que un simple experimento del lenguaje; pareciera que Del Paso pretende dotar de nueva vida a las palabras viejas, rescatar significados en desuso y mezclarlos con neologismos o palabras del habla popular: dotar de vitalidad el vocabulario fundamentalmente escrito o en desuso y ponerlo a funcionar con convenciones de la lengua oral. Resucitar, en fin, las palabras muertas, como resucita Luciano, el líder ferrocarrilero, a través de las palabras de la colectividad, en el capítulo dos Este³⁷.

Esta reactivación de palabras implica también, por obra y gracia de éstas, la resurrección de los objetos aludidos (aunque también se da el movimiento inverso: son los objetos presentes y tangibles los que exigen un nombre), y van, todos juntos, como iguales, en el ferrocarril, así los “AZUDES BÁLSAMOS DE FIERABRÁS POLVOS DE LA MADRE CELESTINA” junto con “VENTILADORES JARABE DE GRANADINA” (p. 270). De nuevo se da en estos capítulos la preponderancia de los objetos y la descripción, la unión entre la vista y la voz a la que me referí en el anterior apartado.

Se amplían las posibilidades del idioma, la voz del narrador parece un manantial inagotable; al mismo tiempo, se abren descomunadamente los ojos, para poder decir todo, incluyendo las palabras olvidadas, ver todo, recordar todo. Porque estos capítulos también funcionan como un testimonio del paso de José Trigo por los campamentos, y más aún, de la traición suprema del movimiento ferrocarrilero, ya que únicamente José Trigo presencia el asesinato de Luciano

³⁶ Citado en Juan Carvajal, art. cit., p. III.

³⁷ La resurrección de palabras sobrepasa el mero alarde de virtuosismo gratuito: “los aspectos lingüísticos se adecuan perfectamente al contenido de la novela que formula y da cuerpo a una poética de recuperación”. Más adelante afirma que las palabras son “estímulos y agentes de una resurrección simbólica”. Fiddian, “Fernando del Paso y el arte...”, pp. 156-157.

a manos de Manuel Ángel. Y si bien José Trigo, prácticamente mudo, es un testigo visual, el narrador, también testigo, es el encargado de narrar estos hechos a su destinatario, el lector-oyente.

Sin embargo, estos capítulos, con una clara intención oralizante, no son una representación lingüística de la realidad; no se trata de una transcripción exacta de un cierto modo de hablar de las clases populares de los años sesenta, sino de una representación poética mucho más abarcadora que pretende vivificar el lenguaje y agotar todas las posibilidades del idioma. La acción ocurre, al igual que en los capítulos uno, en los llanos de Nonoalco, aunque en otro lapso.

Si en ambos momentos de los llanos se privilegian el recorrido, la mirada y la descripción, ambos con recursos del habla oral, son también los polos más alejados: base y cúspide de la pirámide, lo bajo y lo alto. Los uno se refieren a dos momentos distintos, arribo y despedida e inasible presencia de José Trigo; los nueve son unión, síntesis y atemporalidad y un solo momento de enunciación: “Y ahora sí, [...] atraviesa [prosigue el capítulo del Puente] Y ahora [...] que ya cruzaste el Puente” (pp. 250 y 269). José Trigo, personaje, más tangible que nunca, encuentro y escritura experimental.

El personaje José Trigo es más palpable en los capítulos nueve porque adquiere solidez conforme se acerca al mito. El narrador parece haber finalizado la búsqueda que lo llevó a los campamentos ferrocarrileros; puede acercarse al personaje y conformar con él una mancuerna mítico-poética, a diferencia del híbrido ficción-historia (narrador-Buenaventura) que forja al inicio de la novela —es notoria, en estos capítulos nueve, la ausencia de Buenaventura— y que se estudiará en el siguiente apartado.

EL FURGÓN DE BUENAVENTURA: ENTRE LA REALIDAD Y EL SUEÑO

Ya desde el capítulo uno del lado Oeste, el narrador llega al campamento de Nonoalco-Tlatelolco preguntando por José Trigo y es in-

formado de un lugar, casi mágico, donde se responderán todas sus preguntas: el furgón de Buenaventura (capítulos dos Oeste, tres Oeste y fragmentos de ambos capítulos seis). El narrador es guiado al furgón de la vieja en lo que parece haberse convertido en una tradición: “Si le contamos todo esto es porque nos parece bien que usted sepa dónde vive la madrecita Buenaventura, porque todos alguna vez no lo sabíamos y por eso le diremos cómo llegar al campamento Oeste de la misma manera que a nosotros nos dijeron por primera vez” (p. 12). Conocedor de su misión, llega al furgón de la vieja, espacio donde se privilegia el relato oral, apoyado en recursos mnemotécnicos: “En una cultura oral, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión, sino también los procesos de pensamiento. Uno sabe lo que puede recordar”³⁸.

El discurso en el furgón está formado, como dice el narrador, al inicio del capítulo dos Oeste, “con palabras la mitad mías y la mitad de la madrecita Buenaventura” (p.18), este juego narrativo estará presente en toda la obra, como ampliaré más adelante en otros espacios. Cada uno de ellos cumple una función diferente: el narrador se convierte en un cronista de los hechos; él pregunta e investiga, y con las palabras que recoge construye su relato. En cambio, la madrecita Buenaventura es la voz de la autoridad, avalada por haber sido testigo de los hechos y que, por lo tanto, está capacitada para contar un relato “verdadero” apoyado en su memoria. Al ser el relato oral eminentemente conservador y tradicionalista, Buenaventura se presenta como la anciana sabia especializada en conservar el conocimiento; ella está consciente de su poder, lo cual se manifiesta en su forma segura de hablar: “Yo sé lo que digo” (p. 19); autoridad apoyada por un profuso lenguaje gestual: “—¿Verdad que así te dije, viejo aspa-ventero? (mientras agitaba el puño en lo alto y las cuentas rojas como brasas)” (p. 22). Su papel es conservar el conocimiento y ser portavoz

³⁸ Ong, *op. cit.*, p. 40.

de la colectividad, papel que le otorga la misma sociedad a la cual pertenece.

En cuanto al espacio, la autoridad de Buenaventura no está circunscrita a su furgón; se mueve por todo el campamento ferrocarrilero, habla con todos y tiene acceso a los demás furgones. Acude, en sus funciones de madre, partera, sacerdotisa y autoridad indiscutible, al furgón de Eduviges³⁹; conversa con José Trigo y conoce las historias de todos los habitantes de los campamentos.

Resalta en Buenaventura su conocimiento ritual (tanto prehispánico como cristiano; en este sentido, podría ser considerada como *huehuetlahto*, viejos sabios asignados por la comunidad para preservar la religiosidad tradicional nahua con la cultura occidental impuesta por los españoles⁴⁰) y su hablar formulaico pleno de refranes, los cuales, afirma Ong, no son ocasionales en las culturas orales, como he señalado en algunos pasajes. En dichas culturas, las expresiones fijas “son incesantes, forman la sustancia del pensamiento mismo. El pensamiento, en cualquier manifestación extensa, es imposible sin ellas, pues en ellas consiste”⁴¹. Buenaventura los usa de manera “convencional”, trayendo uno o dos refranes a la conversación, o puede llegar también a una extensa enumeración de refranes hilados maravillosamente. El habla sentenciosa propia de la vieja también es imitada por sus oyentes discípulos; como ejemplo, dice

³⁹ Buenaventura utiliza, fiel a esta función, habla ritual nahua: “Ayudad aquí los cinco solares, o los de los cinco hados, que son los dedos, y tú, mi madre, un conejo bocarriba, aquí has de dar principio a un verde dolor; veamos quién es la persona tan poderosa que ya nos viene destruyendo” (p. 465), recitando, literalmente, la fórmula usada por las parteras nahuas: “Ayudad aquí los cinco solares, ó los de los cinco hados, que son los dedos...” consignada en Jacinto de la Serna, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁰ Los consejos de Buenaventura serían entonces *huehuetlahtolli*, “en cuanto composiciones [orales] que dan testimonio de ancestral sabiduría, son la antigua palabra”, Fray Juan Baptista, *Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra*, introd. Miguel León Portilla, Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de dos Mundos, México, 1988, [ed. facsimilar de la de 1600], p. 31.

⁴¹ Ong, *op. cit.*, p. 41.

uno de los guardacruceiros: “todo esto y más le contará al que pregunte y no le dará jarabe de pico, y si el que va a buscarla quiere el remedio y el trapito para sus penas, ella se los dará, llueva o truene” (p. 11); y el propio narrador:

Buenaventura, mientras el viejo dormía a pierna suelta, se la pasó a oscuras, con el Jesús en la boca, sin dar una sola cabeceada, bailando minué y haciendo calcetas y calado en el banco de la paciencia sin poder consultar sus penas con la almohada y con el corazón metido en un puño dándole vueltas (p. 142).

Todos los participantes de la conversación del furgón aceptan la autoridad de la vieja, aunque no son simples oyentes, sino también testigos, en contacto directo con los acontecimientos y con los personajes de los cuales se habla: Guadalupe y José Trigo se embriagan juntos; don Pedro lo emplea; Anselmo y Bernabé conversan con él; todos son amigos de Luciano y lo fueron de Manuel Ángel. Así, su relato no es de segunda mano; el narrador, si bien privilegia la voz sabia de Buenaventura, rescata las otras voces y les otorga también el derecho de participar en la narración. Los relatos de este grupo son repetitivos y fragmentarios; narran como recuerdan y como conversan, con digresiones, en un aparente caos de hechos aislados, evitando la linealidad asociada con la narración escrita. La narración avanza y se detiene, es redundante y ambigua, pero cada detalle responde a una coherencia que da el texto en su totalidad. Se trata de una estrategia narrativa muy cercana a la de la polifonía de la poesía oral tradicional, donde, entre todos los participantes, se construye una historia.

Los hablantes/oyentes del furgón establecen los límites del comportamiento y adoptan, implícita o explícitamente, diversos roles sociales. Presente en el furgón está también el viejo Todolasantos, y, en contraste con Buenaventura, no habla —cuando expulsa a su nieto Luciano del campamento, enmudece y sólo

vuelve a hablar para delatar a José Trigo—. En el furgón, la relación de poder de Buenaventura destaca no sólo por su forma de hablar, sino también por sus actitudes. Del Paso también recrea los juegos de miradas, gestos, movimientos de los personajes e interacción entre los cuerpos, interacción que apoya y refuerza lo que se dice⁴². El grupo del furgón es de oyentes comprometidos; Buenaventura pide la intervención activa de los demás: “Díganme cosas: carajo, huevón, ojos, olvido, vísperas, y yo diré mi mundo con ellas” (p. 21). Y así, efectivamente, con esas palabras, irá construyendo el relato: “hablé con él y lo mandé al carajo y le dije huevón, pero de todas una se me quedó más metido en los ojos y no fue aquella en que llevaba la jaula. Digo, porque yo no olvido” (*id*), en un alarde de dominio de las palabras que no alcanza ningún otro personaje en *José Trigo*. Ahí también se contestan todas las preguntas; el que la respuesta sea “verdadera” no importa, pues, como afirma Zumthor: “la pregunta siempre tendrá sentido. La exactitud de la respuesta importa poco”⁴³. Sin interlocutores el relato no es posible, de ahí que la vieja exija la atención de sus oyentes⁴⁴:

Y se oye el silbato de un tren que pasa, que pasa, ¿qué pasa? Me dijo la vieja

⁴² El narrador describe las actitudes de los personajes y presenta al mismo tiempo una especie de cuadro o escena. En este espacio cada hablante-oyente tiene un comportamiento específico reconocible que se repite a lo largo de toda la obra: “Buenaventura, madre de la tierra, madre de los dioses, vestía su propia piel, aviejada y sucia, y sostenía una escoba en la mano. Anselmo el carilucio, estaba acodillado en la sombra. Guadalupe el tumbacuartillos bebía como una espita. Bernabé, con las manos llenas de ceniza, fumaba una tranca. Y don Pedro el carpintero, señor de la guimbarde, dormía el sueño de los justos. En el fondo del carro, oscuro como el carbón, vi o creí ver al viejo fósil...” (p. 385).

⁴³ Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 221.

⁴⁴ Sólo con la participación de los demás se hace posible esta narración polifónica que construye su memoria colectiva. Afirma Ong que “Un interlocutor resulta virtualmente esencial: es difícil hablar con uno mismo durante horas sin interrupción. En una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con comunicación”, *op. cit.*, p. 40. Se trata, pues, de un relato oral abierto y cohesivo.

BUENAVENTURA

(zarandéandome)

¿Qué pasa? Si viene usted a dormirse, ya no le cuento la historia de José Trigo (p. 67).

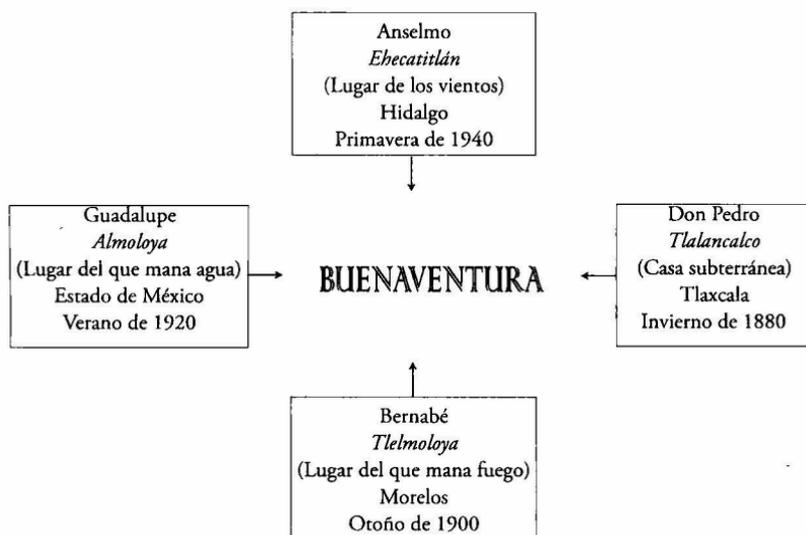
El furgón se encuentra en el lado Oeste de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco y los personajes que hablan son guardacruceiros, un carpintero, Buenaventura, bruja y comadrona, y el narrador; y, de los que se habla, Luciano y Manuel Ángel, ferrocarrileros; Eduviges —ex amante de Manuel Ángel— quien lava ropa ajena; María Patrocinio, ex prostituta, ahora ama de casa; José Trigo, desempleado: Esto es, se trata de las clases populares urbanas, formadas también por la clase pobre rural. Eduviges proviene de Xochiacan, sin referente en la geografía mexicana, Luciano de Acapan, pueblo de Hidalgo; Anselmo, Guadalupe, Bernabé y don Pedro de los cuatro estados que rodean al Distrito Federal. José Trigo es migrante, aunque se desconoce el lugar de procedencia⁴⁵; Todolosantos es originario de Teozulco (lugar mítico nahua, “sitio del dios viejo”). La madrecita Buenaventura, es de Tamoanchan (lugar mítico asociado con el paraíso nahua), que estaría, según la tradición, cerca de Teotihuacan, muy cerca o en el mismo valle de México. De ahí se desprende una importante relación entre ella, los guardacruceiros y el carpintero, sus discípulos, según sus lugares de origen y fechas de nacimiento.

Buenaventura y los cuatro hombres forman un grupo inseparable y significativo. La vieja es el centro; rige, y es custodiada, por los cuatro puntos cardinales⁴⁶; así se ve en el siguiente esquema:

⁴⁵ De lo poco que se conoce de él, se sabe que vivía cerca del mar: “salta y es como cuando era niño y jugaba en el mar” (p. 445).

⁴⁶ Además, el comportamiento característico de estos cuatro hombres se repite constantemente según sus lugares de origen y es invariable. Anselmo cuida las calles del Norte, y al ser su pueblo “Tierra de minerales: cobre, fierro y plata” (p. 161), las calles que cuida son Moldeadores, Fundidores, Latoneros; siempre está a la sombra. Guadalupe se encarga de las calles del Oeste: Mar Amarillo, Mar Tirreno, Mar de Irlanda... re-

Esquema 1



En el relato del furgón cada personaje es una voz inconfundible, cada opinión: “se convierte en un ser vivo y es inseparable de la voz humana que la personifica”⁴⁷. El habla sentenciosa y autoritaria está

lacionado con el agua, es borracho empedernido. Bernabé, fuego, cuida las calles del Sur, en su pueblo “crecen los árboles de maderas preciosas, el flamboyán de color de fuego, los limoneros y los naranjos” (p. 375), de ahí que cuida las calles Peral, Ébano, Roble... fumador y pirotécnico, después de la muerte de su padre, revolucionario, crema su cuerpo y esparce las cenizas. Don Pedro tiene su carpintería en el Este, las calles cercanas: Marte, Mercurio, Luna, “le recuerdan por sus nombres su terruño de tierras grises y secas y de arenas volcánicas” (p. 381); hace ataúdes y vive con su madre, anciana centenaria. Estos cuatro personajes bien pueden también representar los diversos soles nahuas: el sol de la tierra, del viento, del fuego y del agua que flanquean al quinto sol del movimiento en la Piedra del Sol, de ahí la estructura nahua del quince. Simbolismo de especial relevancia en el Puente.

⁴⁷ Bajtin, *Problemas de la poética...*, p. 31.

siempre relacionada con Buenaventura; el habla insegura e inexacta con el más joven de los guardacruceros, Anselmo:

Y esto sucedió, según Anselmo:

— Por ahí de mayo.

Y según Bernabé, Guadalupe y don Pedro el carpintero:

— Apenas cuando llegó, al tercer día. (p. 19).

Esta última versión se confirma en las cronologías, un 4 de abril de 1960, efectivamente al tercer día de su llegada (p. 148). La imaginativa, pero no por eso desautorizada, voz de Bernabé: “Y Bernabé dice que así lo dijo, y nosotros tenemos que creerlo, queramos que no, aunque nos cueste trabajo si consideramos que Bernabé inventa la mitad de las cosas que cuenta” (p. 37); la voz siempre ebria de Guadalupe y la malhumorada y escueta del carpintero don Pedro, en una conversación fragmentaria donde los diversos relatos se exponen sucesivamente y reflejan los distintos matices de un mismo personaje o acontecimiento. Sin embargo, no pareciera que estas voces sean tan independientes una de la otra, ni que los personajes sean autoconscientes —en el sentido que Bajtin otorga al término cuando habla de una estructura polifónica—, ya que para este teórico el héroe polifónico:

Está captando cualquier palabra ajena acerca de su persona, se está mirando en todos los espejos de las conciencias ajenas, conoce todas las posibles refracciones de su imagen en ellas; también conoce su definición objetiva que es neutral tanto con respecto a la conciencia ajena como a su propia autoconciencia, toma en cuenta el punto de vista del “tercero”. Pero también sabe que todas estas definiciones, tanto las parciales como las objetivas, se encuentran en sus manos y no lo concluyen [...] sabe que *la última palabra* le pertenece a él⁴⁸.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 79-80. Subrayado del autor.

Si se atiende a esta propuesta puede verse que los personajes delpasionados del furgón carecen de tal independencia. Hablan todos, efectivamente, y cada uno de ellos tiene rasgos característicos fácilmente identificables. Sin embargo, estos personajes no tienen una autoconciencia total. Buenaventura y el narrador captan las palabras ajenas, de José Trigo, Luciano, Eduviges y Manuel Ángel. Igualmente, los guardacruceiros y el carpintero, o bien repiten las palabras de la madrecita Buenaventura o completan el relato de ésta antes que preocuparse por su autodefinición. El caso de los relatos de sus propias historias, en los capítulos seis, es distinto, ya que confiesan su vida buscando una sola verdad, la del grupo; su propósito es narrar la historia de la colectividad a la que pertenecen.

Las voces del furgón cuentan la historia de José Trigo en los campamentos; la de Eduviges y el abandono de Manuel Ángel y la de la participación de Luciano en la huelga, *in absentia*. Afirma Bajtin que el héroe polifónico de Dostoievski rechaza la penetración ajena: “La verdad acerca de un hombre dicha por unos labios ajenos y que no le esté dirigida dialógicamente, es decir, una verdad determinada en su ausencia, llega a ser una *mentira* mortífera que humilla al hombre”⁴⁹. Sin embargo, en la polifonía que impera en la poesía oral tradicional estas “verdades determinadas en ausencia” no son infrecuentes, sino vehículo para lograr una identificación comunitaria. Así, cada habitante de Nonoalco-Tlatelolco conoce la vida de los demás integrantes de su comunidad; los diversos personajes se refieren al resto, ya ausentes o presentes, porque cada uno de ellos, cada historia, cada detalle, conforma la identidad comunitaria.

Los personajes del furgón están lejos de ser individualidades aisladas. No les importa su autodefinición o autoconciencia tanto como la definición de su grupo, pues sólo en la pertenencia a la colectividad encuentran su fuerza. Las verdades del furgón *in absentia*, de los demás, son dichas sin malicia; recuérdese que las narraciones del fur-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 89. Subrayado del autor.

gón ya han sido vistas y oídas por el grupo, pero, en este caso, las relatan al narrador como parte de un rito de iniciación, éste, después, será custodio, heraldo y escriba de la memoria colectiva.

En los llanos ferrocarrileros la palabra está viva, y, lejos de dañar o humillar al hombre, construye e incluso revive —como sucede en el capítulo dos Este, paralelo de este espacio, donde se acude a la resurrección, oral, de Luciano—. Esta sociedad ferrocarrilera de *José Trigo* no debe verse como una sociedad moderna alienada, sino como una sociedad apegada a la tradición, al rito, a la palabra:

Estaremos aquí, en reclusión, hasta el entremorir de la tarde. Seremos testigos del curso de los acontecimientos, escucharemos sentencias, comentarios festivos, profecías, voces... (p. 42).

En esta sociedad los individuos aceptan la versión de la colectividad. No obstante, en el siguiente ejemplo se cuestiona una versión de la “verdad colectiva”:

DON PEDRO EN LA CARPINTERÍA

¿Entonces qué carajos quiere usted?

DON PEDRO EN EL FURGÓN

Yo nunca digo qué carajos

Pero esa vez lo dije, tendrá que admitirlo si es que no se acuerda. (p. 56).

Esto último lo afirma el narrador, portador de la voz colectiva, quien cuestiona la opinión del mismo protagonista. Recuérdense que en el relato oral no importa la “exactitud” de lo narrado.

En el caso del furgón los distintos personajes no discuten, sino que *completan* un relato: el de la historia de José Trigo, de la cotidianidad de los habitantes de los campamentos y del movimiento ferrocarrilero. Su preocupación es contar lo que se ha visto, y cada uno ha visto diferentes sucesos; al reunir todos los detalles se puede comple-

tar o afirmar la historia. Esto resalta aún más en el furgón teatralizado del capítulo tres Oeste:

ANSELMO

Vamos pues,

GUADALUPE

A contarle a usted:

BERNABÉ

El Este

DON PEDRO

Y el Oeste (p. 42).

La interacción y compenetración de los hablantes-oyentes de este furgón es armónica y cortés, incluso cuando las opiniones son divergentes:

ANSELMO

Luciano tenía un gran jardín.

DON PEDRO

No, no era grande. Era así de chiquito.

Afortunadamente, Buenaventura se encarga de llevar por buen camino la narración...

BUENAVENTURA

No era muy grande, ni muy pequeño (p. 61).

Aunque exista una voz dominante, las otras también tienen derecho a expresarse; esto enriquece el relato y ofrece una multiplicidad

de variantes, típicas del relato oral. El conocimiento de lo relatado es tal que las voces y personalidades pueden fusionarse sin problema:

BUENAVENTURA

Déjeme, déjeme contar a mí, como si yo fuera usted [...]

BUENAVENTURA-DON PEDRO

(Le han salido barbas, se queda calva)

Sí, pero muy grandes...

DON PEDRO-BUENAVENTURA

(Le han salido pechos, le crece el pelo)

Yo no tengo barbas, yo no estoy calvo. (p. 67).

El relato del furgón, pleno de voces de factura oral, puede verse como una *acumulación* del saber colectivo, y, la madrecita Buenaventura, como portavoz de la comunidad. Así, este relato es una convivencia pacífica entre varias voces, testimonios y puntos de vista; es una sucesión de intervenciones que responden a un todo.

Todas estas voces, estas “palabras que me dieron por aquellos rieles” (p. 18) hablan desde la perspectiva del protagonismo colectivo, la versión no oficial de los vencidos. En el furgón, además de las historias cotidianas de los personajes, se intercala también aquélla del movimiento ferrocarrilero que utiliza el narrador de referencia para ubicar la llegada de José Trigo: “O sea, cuando los ferrocarrileros iniciaban la lucha por el aumento de salarios” (p. 19) y enumera una serie de claves relacionadas con ese movimiento que contará después: “Lo de Luciano, lo de la huelga, las bayonetas, el automóvil azul”. Promesa que cumplirá después en el correspondiente capítulo dos del lado Este, dedicado a la narración de la represión del movimiento obrero. Así, en pocas palabras, con “lo de Luciano” se refiere a su condición de líder y a su participación en el movimiento, “lo de la huelga” las luchas por el aumento salarial y mejoras laborales; “las

bayonetas” el movimiento traicionado y posteriormente reprimido, y “el automóvil azul” el asesinato de Luciano.

Aun cuando se busca la verdad, y se cuestiona la información inexacta, en otras, este grupo reconoce que la confiabilidad de lo narrado sólo puede apoyarse en la inexactitud del recuerdo y en la subjetividad de los distintos testimonios; el narrador acoge, pues, las distintas versiones integrándolas en su discurso:

José Trigo fue muchas veces alto y otras tantas retaco, alto para todos aquellos que lo vieron de cerca o bien acercándose: Eduviges, Buena-ventura [...]; y bajo otras tantas veces iguales porque todos los mismos aquéllos lo vieron también alejarse y perderse... (p. 27).

El narrador afirma que tanto él como Buenaventura cuentan la historia “siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían: realidad de su mundo llanero y bajuno de atorrantes y descamisados, y sueño de mi mundo de piedras manantías que brillan al sol de la mañana” (p. 19). Queda hecha aquí una interesante separación: Buenaventura representaría la realidad objetiva, la verdad de la historia; y, el narrador, en cambio, se relacionaría con el sueño, y, al decir de Aralia López González, “parece significar en este caso la imaginación literaria y su transformación en ficción. En la interacción de ambos: realidad y sueño, se establece el espacio literario”⁵⁰. Esto es, la verosimilitud de la literatura que crea una realidad imaginaria. En otro momento, posterior a *José Trigo*, Fernando del Paso vuelve a manifestar su preocupación por una conciliación —reconciliación— entre la realidad —historia— y la imaginación poética —literatura—. Así lo apunta en la siguiente cita de *Noticias del Imperio*, descubierta pertinentemente por John Bruce-Novoa⁵¹ y después citada en múltiples ocasiones por la crítica

⁵⁰ López González, “Una obra clave en la narrativa mexicana...”, p. 137.

⁵¹ John Bruce-Novoa, “La historia apasionada”, en Toledo, *op. cit.*, pp. 160-175.

delpasiana, no sólo para explicar dicha novela, sino también para estudiar el resto de su obra:

uno podrá siempre —talento mediante— hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o de unos personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente [...] ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuando no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido? O mejor: ¿cuando no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de *su* tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede —qué hacer— cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea no plantearse una alternativa [...] sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukács: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica⁵².

Artículo aparecido por primera vez en *Literatura Mexicana*, 2 (1990), 421-438. Cf., además, Claude Fell, "Historia y ficción en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso", en Toledo, *op. cit.*, pp. 111-121; Robin Fiddian, "Fernando del Paso y el arte...", p. 150; López González, "Las historias de la historia, (realidad e imaginación en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso)", en *Varia fortuna. Representaciones de la realidad en la literatura latinoamericana*, ed. López González, UAM Iztapalapa, México, 1997; Elizabeth Corral Peña, *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1997; María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx, Siglo XXI*, México, 1996.

⁵² Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987, pp. 641-642.

Como sucede con *Noticias del Imperio*, en su primera novela Del Paso no ha podido eludir la historia; el que la incluya no significa, sin embargo, que *José Trigo* sea objeto de conocimiento histórico, sino objeto estético, y la única autenticidad posible está en lo simbólico que otorga lo poético. Buenaventura y el narrador marchan justamente “al lado”, como en la anterior advertencia, sin olvidar a los otros discípulos del furgón, dado que interesa en esta novela el protagonismo colectivo. A la realidad objetiva de Buenaventura se agrega el factor poético del narrador que recupera las voces de los héroes, las de los traidores, las voces anónimas, para, a la luz de esta imaginación literaria, redefinir la historia y, por supuesto, cuestionar la Historia oficial, consigna de Del Paso. Intenta “devolverle a la historia el dato individual y cotidiano que humaniza el dato histórico y profundiza el sentido de los hechos incluso con el recurso poético”⁵³.

Esta mancuerna es posible también porque tanto la historia como la literatura comparten ciertas características⁵⁴: ambas son un relato y ambas participan de la imaginación. El narrador-literatura ordena y/o completa aquello que Buenaventura-historia excluye o fragmenta. El relato de la vieja es en ocasiones caótico, como reflejo de la condición caótica de la realidad y de la discontinuidad del proceso histórico. Hay momentos —en otros pasajes de la novela— en que Buenaventura no aparece o, simplemente, habiendo vivido un hecho, se niega a relatarlo; es ahí donde la literatura crea una nueva exactitud que no puede dar la historia. O algún momento —tan significativo como el del Puente— en que Buenaventura es vocera del mito nahua y del cristiano y se convierte en la guía e inspiración

⁵³ López González, “Las historias de la historia...”, p. 149.

⁵⁴ Como afirma Claude Fell a propósito de *Noticias del Imperio*: “aparecen numerosos puntos de contacto entre la narración ficcional y el relato histórico: ‘No hay diferencia —proclama Gilbert Durand— entre el *sermo mythicus*, el relato del novelista y el relato del historiador... toda historia es un relato, merecedor de las leyes del relato, luego de lo imaginario’”. “Historia y ficción en *Noticias del Imperio...*”, p. 112.

del narrador, de donde se desprende la complicada relación entre mito e historia, constante de *José Trigo*.

Estas voces del furgón adquieren complejidad y una función distinta cuando relatan sus propias historias narradas en los metarrelatos que se encuentran en los capítulos de las Cronologías, como se verá en el siguiente subapartado.

Los metarrelatos del furgón: la voz sentenciosa

En ambos capítulos seis, Cronologías, se intercalan, entre las notas de tipo historiográfico, diversos metarrelatos⁵⁵ originados en el furgón de Buenaventura⁵⁶. Se trata justamente de las historias del grupo de este furgón, no ya del presente de los campamentos de Nonoalco, sino de la infancia, juventud y primera madurez de Todosantos y Guadalupe en el lado Oeste; Bernabé y Buenaventura del lado Este⁵⁷. Narraciones que acaban por ser también las historias del migrante, el

⁵⁵ Se trata de relatos que reflexionan sobre la narración misma y adquieren una función de autolegitimación. Uno de estos relatos, incluso, es considerado por Alejandro Toledo como un cuento independiente ("La historia de Guadalupe y Dulcenombre") y lo incluye en la recopilación cuentística de Fernando del Paso titulada *Cuentos dispersos*, UNAM, México, 1999; entre otros, el volumen incluye relatos entresacados de *Palinuro* y *Noticias del Imperio*: "Una bala muy cerca del corazón", "Camarón, camarón...", "Con el corazón atravesado por una flecha". A estos "cuentos" se refiere Elizabeth Corral en su artículo "Entre la polifonía y la totalidad. Fernando del Paso, cuentista", en *Recuadros verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, Conaculta, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1999, pp. 65-76. Si bien estos relatos pueden leerse de manera independiente, coincido con Elizabeth Corral en que "la 'sencillez' de algunos de ellos en tanto que entidades autónomas, se vuelve complejidad cuando se busca entender su función en la novela y discernir las relaciones que establecen con las otras partes", p. 68.

⁵⁶ La estructura que rige es la de "cajas dentro de cajas", propia de las repeticiones temáticas orales, Ong, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ De igual manera hay breves referencias a los días y lugares de nacimiento de Anselmo (p. 161) y don Pedro (p. 381), los otros dos integrantes del grupo, aunque éstos no narran sus vidas. Sí lo hace don Pedro en el capítulo cuatro Este.

trayecto del campo a la ciudad (si bien, como se dijo anteriormente, tanto Buenaventura como Todolosantos provienen de lugares míticos, Tamoanchan y Teozulco, respectivamente, estos lugares son representados en sus propios relatos como poblados rurales).

El espacio de la enunciación es el mismo furgón de Buenaventura, quien conserva la estrecha relación con el narrador, encargado, al igual que en el capítulo dos Oeste, de la descripción de los participantes y sus actitudes:

Estaba yo en el furgón con Buenaventura, madre de nuestras subsistencias, quien encobaba sus narraciones y burlerías entregada a sus quehaceres herbarios. Vestía de rojo: roja falda, roja blusa. También estaba allí el viejo, abecéfalo [...] enconchado, con las encías llenas de flemones y la piel de escrófulas y otros tumores fríos. Y don Pedro cartujo, el cajero, capotudo, de piel apergaminada. Así como Bernabé, Anselmo, Guadalupe cabeza-de-piezo./Buenaventura, que se sabe y fiscaliza nuestras interioridades, tomó la palabra (p. 130).

En los casos de Guadalupe y Bernabé, son éstos quienes aparentemente se encargan de narrar sus propias historias; si bien terminan por ser narradas por toda la comunidad del furgón en un concierto de diversas voces.

Guadalupe nos cuenta su historia:

¿Recuerdas, Guadalupe, aquellas pomas azucaradas y encarnadinas? Que si se acuerda! Manzanas incircuncisas, manzanas serondas que él Guadalupe, y ella, Dulcenombre — así se llamaba —, pertigueaban de los árboles (p. 153).

y

Bernabé cuenta su historia...

Cerca de la que era la casa de Bernabé, hay un cenotafio en memoria de su padre [...] ¿Dónde está, pues, el cuerpo de Sidronio? Por toda la tierra. ¿Cómo es eso? Dejemos que los recuerdos de Bernabé, rehundidos unos en

cima de otros, afloren de una sola vez. ¿Pero acaso soy yo un desentierra-muertos?, se pregunta Bernabé (p. 375).

En el caso de Buenaventura y Todolosantos, es la primera quien cuenta las historias, prestando al narrador, en ocasiones, tanto su conocimiento como su modo de hablar; afirmándose aún más la mancuerna Buenaventura-narrador: realidad-ficción, que en estos metarrelatos se funden, quizá significando que en las historias personales la realidad y la ficción confunden sus fronteras:

Para conocer la historia de mi viejo Vicente [...] tiene usted que imaginárselo en los albores de su vida, tiene que imaginárselo amasando perlotas de caca de perro a manos llenas [...] Y entonces, de la noche a la mañana le fui dando tiempo al tiempo y me imaginé al viejo tal como me dijo la vieja Buenaventura [...] Y entonces me fui acercando paso a pasito y le dije: Tú eres el hijo del español flaco como una espátula (p. 130).

La ficción que encarna el narrador se encarga de aglutinar las diversas voces del grupo del furgón, voces del pasado, a las cuales le otorga —igual que a las “palabras muertas” del diccionario a las que hace referencia Del Paso⁵⁸— nueva vida.

Al tiempo que el narrador escucha la historia de Todolosantos se transporta en el tiempo, y en ese retroceso es capaz de rescatar las voces infantiles y jóvenes del grupo del furgón, con quienes se establece, incluso, algún diálogo: “Y después oyes la voz de tu padre que dice: Anda muchacho, levántate y vete al estanque y etcétera y tú te levantas y vienes al estanque y aquí estás./ Y entonces él me dijo:/ Sí, aquí estoy, y la gente me dice cosas” (p. 134). Lugares y voces que ya no puede rescatar Buenaventura.

Los hablantes, por tanto, se multiplican: Todolosantos niño, joven y adulto. Criollo; mezquino y calculador desde su infancia, con-

⁵⁸ Cf. Juan Carvajal, art. cit., p. III.

denado, por el oficio de sus padres, curtidores de pieles, a vivir entre excrementos y pieles parlanchinas y a comer carne de víbora⁵⁹. El joven, tacaño, de apetitos desordenados, y, al fin, el adulto mentiroso y embaucador que seduce a Buenaventura y que, ya maduro, expulsa a su nieto Luciano del hogar.

Buenaventura, en sus tres edades: niña, joven y adulta (*“mientras ellas, las tres Buenaventuras, escuchaban. La Buenaventura la niña. La Buenaventura la joven que parecía un angelón de retablo [...] y la Buenaventura que dormía dentro, la que ahora está despierta en este lugar oscuro...”* p. 386), cuya desgracia fue enamorarse y contraer nupcias con Todolosantos. De ahí, a seguir con el viejo la vida nómada del ferrocarrilero. La Buenaventura trashumante y ya desilusionada de su marido conoce momentos de felicidad, paradójicamente, gracias al voyeurismo de Todolosantos: es obligada primero, complacida después, a tener relaciones sexuales con el mejor amigo del viejo: Santos, su antítesis, y de quien finalmente Buenaventura se enamora: *“Porque Santos era un inocentón, un muchacho de buena pasta que se caía del nido, era miel sobre hojuelas, era oro en paño bueno...”* (p. 394). Infeliz, de nuevo, al perder a Santos debido a los tardíos celos de su marido y afincada, por último, en Nonoalco.

En esta parte de las Cronologías también se cuenta la historia del joven Guadalupe, enamorado de su hermana Dulcenombre (*“intensas páginas homenaje a Juan Rulfo”*⁶⁰) y seducida finalmente por artes mágico-oníricas. Y la del joven Bernabé, admirador de su padre revolucionario —Sidronio Pérez, después ladrón de trenes— preocupado por cumplir su última voluntad.

Todos, a su vez, rescatando las voces de sus familiares y amigos.

⁵⁹ Producto de la deificación de Todolosantos, tiene características de Huehuéteotl, “el dios viejo”: su doble, la serpiente, y como atributo, lleva un mirador, una especie de cetro, con un agujero, que le permitía mirar sin ser vista su cara; como desde joven Todolosantos es *voyeur* irredento. Cf. Sahagún, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, versión de Miguel León-Portilla, México, UNAM, 1958, pp. 117 y 127.

⁶⁰ Mata, *op. cit.*, p. 30. Referencia a los hermanos incestuosos de *Pedro Páramo*.

Todos, a pesar de sus particularidades, con dos significativas coincidencias: oficios ferrocarrileros y poblados rurales de origen. Todolosantos, en su juventud, peón de vía, después “*líder ferrocarrilero y revolucionario*” (p. 145). El padre de Guadalupe, ferrocarrilero militante del movimiento de 1919⁶¹, memoria viva de los albores de la añeja lucha ferrocarrilera, con más derrotas que victorias, como así lo denuncia Nicanor: “*Aquella fue una de las pocas veces que nos hicieron caso*” (p. 154). El padre de Bernabé, cargador y estibador, después ferrocarrilero-revolucionario, quien, con el tiempo, “amargado y entorpecido” (p. 376) por el fracaso de la Revolución, se convierte en asaltante de trenes hasta que es baleado por la espalda; a su muerte, Bernabé riega sus cenizas desde el tren⁶². Y también del padre de Buenaventura, amigo del ferrocarrilero Todolosantos; ya casada con éste, el peregrinar de la pareja en el ferrocarril: “*todos los pueblos y lugares que conociste antes de llegar a Nonoalco, después de años y felices días de caminar por la tierra, de caminar con tu casa a cuestas, como el caracol chupalandero*” (p. 391).

Todos migrantes rurales, ferrocarrileros de oficio que se establecen al fin en los llanos de Nonoalco-Tlatelolco. Así, el grupo del furgón, en estos metarrelatos se establece aún más como sitio del conocimiento, como memoria viva⁶³; pero también parece ser un grupo aún más cerrado y selecto, cuya entrada no se antoja fácil dado que, como se narra en una historia “sagrada”, ésta sólo puede contarse a los iniciados.

⁶¹ Mismo movimiento que menciona también don Pedro como parte de su pasado ferrocarrilero en el capítulo cuatro Este.

⁶² Visión de la Revolución que contrasta con otra, más festiva y alegre, del capítulo ocho Oeste, donde se escucha una oda al ferrocarril; oda que se extiende al ferrocarrilero revolucionario.

⁶³ Memoria que tienen los integrantes del furgón, y que no se trata de una “memoria natural” (nacida al mismo tiempo que el pensamiento), sino de una memoria educada o artificial “reforzada por el esfuerzo adicional de retener lo percibido por los sentidos, especialmente por la vista y el oído”. Florescano, *Memoria indígena*, p. 229. Cf. además, para otra clasificación de tipos de memoria, Jaques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona, 1991.

Las historias de sus vidas tampoco son fáciles; aunque sí, en su testimonio, parecen coincidir en una idealización de la infancia, la vida familiar y la abundancia rural; utopía del retorno a lo paradisíaco.

Este paraíso rural se presenta, incluso, en el caso de Todolosantos, cuya infancia parece no haber sido tan feliz como las de los otros participantes del furgón. Sometido, por la avaricia de sus padres —a su vez migrantes españoles— a una vida humillante: “fue capaz de llevarte con un curandero, como te llevó, porque a él le podía pagar con pieles, como le pagó, pero no con un médico porque entonces hubiera tenido que pagar sus moneditas lindas” (p. 132); no obstante, gracias al trabajo al que lo somete su padre, es capaz de ahorrar algún dinero, mismo que dilapida en prostitutas. Los casos de Buenaventura, Guadalupe y Bernabé subrayan claramente la idea del paraíso perdido rural. Belleza, abundancia y felicidad⁶⁴:

cuando todavía las mujeres de nuestro pueblo barrían las calles con ramos de hortensias [...] entonces, uno era más feliz. Uno era primorosa como una bendición. Uno era morena porque la había mirado el sol. Uno tenía corazón de carbúnculo guardado en estuche de monerías. Uno, como buena indina, tenía cabellos negros como la endrina (p. 387).

ella con las manos en cuenco llenas de capulines porque al padre le gustaba, luego de besarla y jalarles las orejas a los niños, camino a casa ir come y come capulines y escupe y escupe los huesitos, la boca llena de sangre dulce, el corazón de penas, los bolsillos de tamarindos y soldados de plomo (p. 377).

Esta imagen del paraíso es aún más clara en la historia de Guadalupe: “*las vacas con muescas en las orejas que tu padre tenía; de los zacatales donde se daba la hierbabuena y por eso las vacas daban leche con sabor a menta; del huerto de las manzanas tan bien comarcado*”

⁶⁴ En diversos momentos de *José Trigo* el pasado es idealizado, mitificado, para, con el recuerdo, construir un futuro promisorio que se aleje del sombrío presente.

(p. 154); lugar de la abundancia donde Guadalupe decide probar el fruto prohibido —las manzanas—pechos de su hermana—⁶⁵. En este paraíso, Dios no es obedecido, sino ridiculizado, burla que ya se nota en los nombres de la familia, a semejanza de una letanía: Nicanor Santamaría, Guadalupe Santamaría, Dulcenombre Santamaría, y que llega a su máximo en la siguiente degradación:

Y una noche él llegó con un corcho quemado y dibujó una cara en el vientre de ella [...] Y él habló: “A los lados 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)⁶⁶.

Después de comer el fruto prohibido y quebrantar las normas divinas, Guadalupe es expulsado del paraíso (al enterarse su hermana de su seducción): “Vete, Guadalupe, y no vuelvas nunca. Y Guadalupe se levantó y se fue” (p. 159). En todos estos paraísos subyace la idea del pecado: avaricia y lujuria en el caso de Todolosantos; robo en el de Bernabé; lujuria y adulterio en el de Buenaventura; incesto en el de Guadalupe... que detona de algún modo el abandono de su terruño, con las consiguientes penurias y sufrimientos del migrante en la ciudad. En otro nivel de lectura, esta migración es producto de la condición nómada propia de los trabajadores del ferrocarril, en constante movimiento. Pero en esta migración subyace una denuncia de tipo social: las condiciones de trabajo de los ferrocarrileros, con los años, empeoran en vez de mejorar; baja en el nivel de vida a la que contribuyen los diversos movimientos sociales. Las clases tra-

⁶⁵ “Sus pechos frutos incircuncisos” (p. 256), se repite a lo largo de la novela, pues, en el rito judío, el incircunciso viola el pacto de Dios. Cf. Gn 17: 11-14.

⁶⁶ Lo que se relaciona con las propias palabras de Del Paso en un artículo sobre Magritte: “¿Y *La violación*, el conocidísimo diseño de un rostro donde los ojos son a la vez senos, la nariz ombligo y la boca el pubis de una mujer?”. “Magritte, o la búsqueda de un rostro”, en *Obras III*, pp. 197-198.

bajadoras son las más frágiles en los diversos movimientos armados, que sólo los empobrecen más. Otro tipo de migración, relacionada de otro modo con el tren, y otra perspectiva de la vida en el campo, se da en el capítulo cuatro Oeste, con la historia de Eduvigis, también narración de factura oral, rural.

En los metarrelatos del furgón, destaca la pertenencia a un grupo y el resguardo y transmisión del conocimiento; aunque, a diferencia del anterior apartado, aquí no se trata de un testimonio (en el sentido de “ser testigo de”), acerca de terceras personas, sino de experiencias directas. No obstante, el poder de Buenaventura no se reduce, sino que se afirma, al cuestionar el narrador la veracidad de algún acontecimiento vivido por otro integrante del furgón, cediendo esta veracidad al juicio de la vieja:

Pero esto no era verdad.

Verdad, la que tú y yo sabemos.

¿Verdad, madrecita, que el muchacho no cumplía aún trece años y ya le brillaban los ojos...? (p. 140).

Si en el apartado anterior no importa tanto la veracidad cuanto el testimonio, en éste, la fuerza de la “verdad”, hecha de palabras, anula incluso la volición de Todolosantos, predeterminando su carácter en la infancia. Así hablan las voces del pueblo de Teozulco:

Y sin embargo ella es un ángel y él es un alma de Dios, y son felices, pero el que quién sabe cómo salga es el hijo, porque yo digo y sostengo que ese alimento no es de cristianos, no señor; dicen y yo los oigo, me dijo [...]

Y entonces yo le dije:

Yo digo que si la gente dijera eso, sería verdad (p. 135. El subrayado es mío).

Los asistentes al furgón buscan desesperadamente la certeza de su grupo a través de las palabras. Hablan de sus propias historias no

porque persigan su autodefinición, sino porque buscan un Credo, “*Y todo esto es verdad como Dios es uno y trino. Verdad de Dios*” (p. 392).

En efecto, el grupo de Buenaventura es cuidadoso de las formas y gusta de los ritos (en la Cristiada, la vieja se presentará como católica practicante), por lo que acude día con día a la ceremonia que preside la vieja en su papel de sacerdotisa: “*Y aquella noche, la madre-cita Buenaventura vio el libro de las adivinanzas y dijo ‘El día es bueno, la hora es buena’, y nos contó, muy en secreto, los pecados de su talega. Nos contó su historia*” (p. 385) o, incluso, de divinidad: “*Perdóname madre de mis pecados, diosa de las siete culpas y de las ocho bienaventuranzas, si te imaginé con ira y te dije con pereza, si te inventé con lujuria y te apacenté con gula...*” (p. 403).

En este rito, para la expiación de los pecados, se necesita la verdad grupal verbalizada, el Confíteor, condición previa al sacramento católico de la Confesión; sólo así, uniendo los propios testimonios, se pertenece a este cerrado grupo-cofradía. Los cofrades no alcanzan la salvación eterna, pero sí una perfecta comunión, en su primera acepción de Comunidad, unión de personas que comparten las mismas ideas. Comunión de fieles oral, puesto que la palabra hablada—el Verbo— hace que los participantes formen un grupo estrechamente unido y se fundan incluso en una sola voz colectiva: “*Tú que eras don Pedro y Bernabé. Y ellos que eran Anselmo y Guadalupe. Y nosotros que éramos el viejo y el viejo que era un muchacho que tenía tantos años como un ciclo solar y que era amigo de mi padre, el padre de Buenaventura, y que me contaba a mí...*” (p. 386) y “*Cuando acabamos de contar la historia de Santos, nos quedamos callados...*” (p. 403). Como después toda la comunidad de Nonoalco-Tlatelolco se unirá en una sola voz en el templo de Santiago.

Si importa la verdad, importa también cómo se expresa. Y se expresa sentenciosamente, acudiendo a la Tradición y a la autoridad de los refranes⁶⁷; llevando al extremo el uso convencional del refrán,

⁶⁷ Entendiendo como tales “expresiones sentenciosas, concisas, agudas, endureci-

normalmente contextual: “Los textos gnómicos son, desde el punto de vista discursivo, textos parásitos [...] Nadie en sus cabales, dice refranes ‘en seco’, el refrán es un tipo textual altamente contextual”⁶⁸. Maravillas de la literatura, los personajes del furgón (principalmente Todolosantos, Buenaventura y el narrador) son capaces de dotar de cierta independencia a estos textos parasitarios creando textos sentenciosos riquísimos y perfectamente entendibles —además de ser un enorme acierto de Fernando del Paso— que se convierten en el rasgo fundamental del habla de estos apartados. Habla que, por un lado, afirma la pertenencia a la comunidad y que, como tal debe dominar el código y, por otro, el carácter experimental y alarde del dominio del lenguaje que caracteriza a esta novela.

Así, el mecanismo usual de los personajes del furgón es hilar las frases sentenciosas según diversos motivos. Por ejemplo, animales:

Sólo cuando bebía estaba como pez en el agua y no le daba agua ni al gallo de la pasión: se pasaba la vida echando sapos y culebras, y por quitame allá esas pajas y en menos que canta un gallo, chillaba como un hurón y se ponía hecho un basilisco porque tenía la cabeza llena de grillos. Y porque daba gato por liebre (y por si las moscas) era mejor no buscarle tres pies al gato ya que el viejo viborezno moscamuerta tenía muy pocas pulgas (pp. 147-148).

das por el uso, breves o incisivas por lo bien acuñadas, que encapsulan situaciones, andan de boca en boca, son aprendidas juntamente con la lengua y tienen la virtud de saltar espontáneamente en cuanto una de esas situaciones encapsuladas se presenta”, Herón Pérez Martínez, *Refrán viejo nunca miente*, El Colegio de Michoacán, México, 1994, p. 29. No entraré en una discusión que pretenda diferenciar el término “refrán” de otros como “proverbio”, “dicho” o “sentencia”, ni de los orígenes populares o cultos de ellos. Siguiendo al mismo autor, me referiré a esta habla como refranes en general, que pertenecen a “la familia gnómica y supondremos que esta familia consta de varios subgéneros que tienen o deben tener un nombre distinto, han tenido un origen distinto, y, desde luego, usos distintos” (*ibid.*, p. 53).

⁶⁸ Pérez Martínez, *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*, El Colegio de Michoacán, México, 1996, pp. 64-65.

O en el siguiente caso, recursos de la escritura:

en unos cuantos párrafos le echaría de apóstrofos y apóstrofes para llamarlo a capítulo y sin ningún paréntesis y sin quitar el dedo del renglón ni darle vuelta a la hoja con el ceño circunflejo le cantaría las verdades al pie de la letra, de la a a la zeta, de pe a pa, y dispuesto a enmendarle la plana le pondría los puntos sobre las íes y los ojos como asteriscos, y, para abreviar, y como era grosero de ordinario, le diría palabrotas que empezarian con cu y con ca, con che y con pe (p. 142).

Y así motivos religiosos, números, frutas, alimentos, música, razas, partes del cuerpo, colores, tauromaquia... Aunque ciertamente, si se llega a la exacta comprensión de estos grandes párrafos sentenciosos es porque también van acompañados por otros párrafos u oraciones que los ubican en el contexto.

Esta habla del furgón se exagera para afirmar una verdad, dado que la verdad del refrán es incuestionable; en este sentido, tanto el refrán como el Credo, son dogmáticos. Ambos, también, son entimemáticos: las sentencias del furgón abrevian el camino de la reflexión, generando verdades rápidamente.

La acumulación de refranes, si bien da concisión al discurso del grupo del furgón, conforma, al mismo tiempo, textos repetitivos:

Comprendió que era un hueso difícil de roer al que tenía que dar cara porque no había modo de tragar saliva, doblar el espinazo, cruzarse de brazos, hacer estómago. Criar callo y bajar las orejas. Y como no era manco ni cojo ni le gustaba dar palos a ciego, decidió enderezar el entuerto, enseñar los dientes y dejarlo, a ti y a Santos, con un palmo de narices, después de tenderles la zancadilla y cortarles la perilla del ombligo (p. 399).

Donde “tragar saliva”, “doblar el espinazo”, “cruzarse de brazos”, “hacer estómago”, “criar callo” y “bajar las orejas” vienen a dar la idea única de sumisión. “Enderezar el entuerto” y “enseñar los dientes” la

nueva postura activa de Todolosantos; y “palmo de narices”, “tenderles la zancadilla” y “cortarles la perilla del ombligo”, de la ruptura que provoca el viejo entre Santos y Buenaventura. Así se generan textos redundantes que rompen con la característica fundamental del habla sentenciosa: la concisión; sin embargo, esta redundancia cumple de algún modo con una función del refrán: la de ornato⁶⁹ y que en los hablantes del furgón demuestra la creatividad, el dominio, uso y abuso de la palabra hablada.

Palabra hablada en tanto que el refrán funciona principalmente en el diálogo entre dos o más hablantes, una de las formas privilegiadas del habla cotidiana⁷⁰. La oralidad de estos metarrelatos es extrema: hablan las pieles de animales (“*ellas hablan, y hablan también con la voz de mi madre, y las voces se quejan dulcemente*” p. 133); los árboles (“*y la sombra de los árboles te pesaría en los hombros, y ellos te hablarían y sus voces dirían ‘te pesará’*”, p. 135); hablan las monedas y los trenes y, en fin, se recrea la atmósfera oral de los poblados: “*y cien bocas o más no se cansaron de meter malillas y decírselo al viejo*” (p. 400).

Por lo demás se utilizan recursos del relato oral tradicional: “Total, que para no hacerte el cuento largo”, la ilación de oraciones se da por medio de introductores lógicos: “Y”, “Y entonces” (recordando también las acumulaciones de la palabra sagrada y de la poesía); recursos que subrayan la interacción comunicativa de un grupo que, basado en la memoria, busca y crea la verdad alrededor de la cual se integra. Grupo oral y tradicionalista, aún más cerrado en estos metarrelatos que en momentos anteriores, pues necesita de la fe y el compromiso de sus miembros para su supervivencia: “*Que hoy, conté tu historia por ti, y mañana, tú la contarás por mí. Que al fin y al cabo no*

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 61 y 75.

⁷⁰ Sin perder de vista que en la transmisión y supervivencia del refrán mucho ha tenido que ver la cultura escrita, fuente en la que, en parte, debe haber abrevado Del Paso para la construcción de estos capítulos. Las fuentes de Del Paso son diversas, ya que se caracteriza tanto por el dominio de referentes escritos y eruditos como orales y populares.

tenemos la vida comprada ni la muerte vendida. Hoy por ti y mañana por mí" (p. 403). Grupo en donde surge de nuevo, como centro, de manera majestuosa, la realidad encarnada por Buenaventura, que guía, constantemente, ya fuera del furgón, la ficción del narrador: "*La sombra de la vieja Buenaventura, densa y grande como la sombra de un águila, me acompañó por los campamentos*" (p. 404), la sombra de la Tradición.

EL PUEBLO DE EDUVIGES: LAS VOCES RURALES

En el capítulo cuatro Oeste la narración se ubica en Xochiacan de las Flores, el pueblo de Eduviges; no su lugar de origen, sino donde vive una vez que ha sido recogida por Felicitas y Casimiro, sitio donde conoce a Manuel Ángel, quien la lleva después a "su otra querencia": los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco.

Este capítulo, con su correspondiente cuatro Este, han sido generalmente ignorados, cuando no menospreciados, por algunos críticos de *José Trigo*. En 1969, Nora Dottori afirmaba que la historia de Eduviges era prescindible "puesto que Eduviges no resulta un personaje muy decisivo, y a los fines de la novela da exactamente lo mismo que su historia sea ésta u otra cualquiera"⁷¹. Y ya en los años noventa Óscar Mata continuaba:

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

⁷¹ Dottori, art. cit., p. 275.

de un campesino para transmitirle al lector sus vivencias hay mucha distancia⁷².

Se utiliza un relato de factura oral, apoyado en la memoria, que utiliza modismos del habla rural: “aquerenciar”, “campeada”; se apoya en deícticos: “Los viejos la habían prohijado cuando estaba así de mirruña” (p. 68); incluye errores gramaticales propios de la lengua oral: “¿qué estaba como magullada por la lluvia? Como mallugada, así estaba. ¿Por toda esa lluvia que se había derramado del cielo? Redamado. ¿Como polvareda de agua? Como polvadera. ¿Y se la llevaron al jacal para que se le derritiera el frío con la calor del tlecuil? Sí, para que se le reditiera” (p. 88). Este último ejemplo da cuenta también del diálogo que entabla uno de los narradores rurales con un interlocutor anónimo que hace la pregunta correctamente; el primero le contesta pero con variaciones propias de una oralidad que claramente marca una diferencia cultural y social.

Se trata, en todo el capítulo, de un relato que es repetitivo, acumulativo y formulaico. El habla formulaica es también importante, al igual que en los metarrelatos del furgón, aunque difiere de dicho espacio en que aquí su función no es para afirmar una autoridad, sino para describir; es más entimemática y simplificadora: “Eduviges fue flor de un día, como el cacomite [...] Yo siempre dije que animal mesteño al cerro tira [...] Como el pato algarabí, vino de no sé dónde y se fue a donde no quisiera saber” (p. 71).

El relato está a cargo de diversos narradores; de éstos, cuatro, que llamaré rurales, hablan de lo que ven; describen paisajes precisos: “una cosa es que no hubiera ríos, y otra cosa es que aquello fuera un eriazo. Antes al contrario, las dehesas reverdeaban y el sol se prendía en las flores del colorín” (p. 72). Hacen referencia a ocupaciones y objetos específicos del campo: “los boyeros se embrocaban sus gabanes por la bocamanga y arreaban a los bueyes con su garrocha de

⁷² Mata, *op. cit.*, pp. 29-30.

otate, con el gorguz los puyaban” (p. 73); e incluso incorporan en su discurso distinciones botánicas: “se amusgaban los encinos con musgo color cuapastle [...] agachada a la orilla del apantle, para que el agua se llevara por la achololera” (p. 73).

La crítica delpasiana afirma que el habla rural no es el aspecto más logrado de *José Trigo*; afirmación que, en cierta medida, es justificable: Del Paso crea una lengua rural culta un tanto forzada, donde es bastante notorio el vocabulario de diccionario. Pero, también es cierto que el recurso del léxico de diccionario es evidente en toda su novela, no solamente en los apartados rurales —como parte del proyecto de “resurrección” de palabras muertas— y es producto del uso de diversos artificios poéticos. Asimismo, los capítulos dedicados a lo rural no son un simple apoyo o historias secundarias; en la estrategia narrativa de *José Trigo* nada es gratuito, ya que se presenta como un libro que logra la perfecta integración de sus partes en un todo coherente.

Los capítulos cuatro son los más divergentes entre sí —no comparten ni el mismo espacio ni la misma habla— (Cf. “El furgón de Eduviges y la casa de Don Pedro: tiempo de nacer, tiempo de morir” de este trabajo, donde analizo el capítulo cuatro Este). En este apartado me referiré exclusivamente al capítulo cuatro Oeste.

La crítica que pretende ver a *José Trigo* exclusivamente como una novela urbana, excluyendo cualquier tema que no se ajuste a tal criterio o aludiendo a las deficiencias del habla rural recreada por Del Paso, olvida que la pobreza rural es responsable directa del crecimiento urbano. La importancia de la novela está también en poder hablar del drama de la clase popular urbana: la migración rural.

En este capítulo cuatro Oeste se presenta un importante principio estructural de Del Paso: el centro de la narración es Eduviges —o el recuerdo que de ella se tiene—; a su alrededor, cuatro diferentes narradores cuentan la historia de la mujer. Estos narradores, migrantes rurales, acuden al centro, Xochiacan, y se convierten en los cuatro puntos cardinales que rodean a Eduviges, de manera similar a

lo que sucede con Buenaventura y los guardacruceiros. Dichos narradores provienen de diferentes poblados miticopoéticos llamados Atenco de las Orillas, Amanalco de las Albercas, Apozonalco de las Espumas y Cosamaloapan de los Colores.

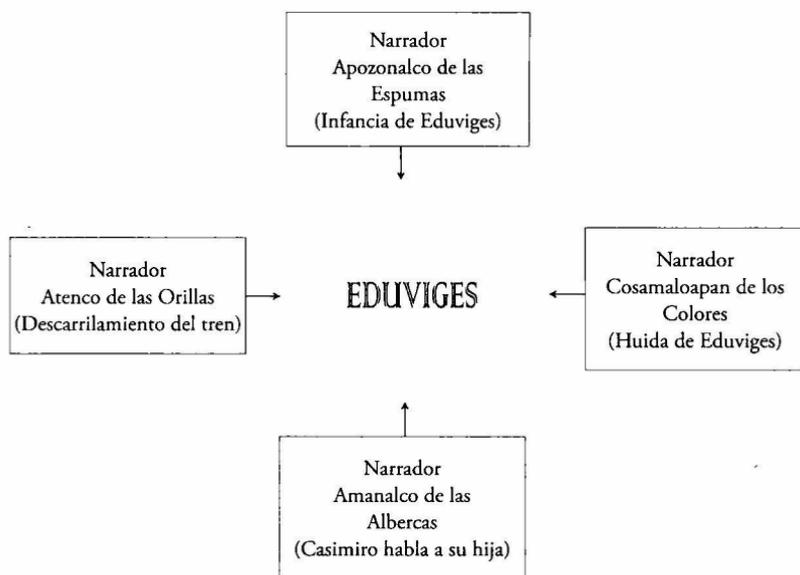
Estos narradores parecen estar juntos y conversan entre ellos (presentándose como un grupo selecto, al estilo del furgón de Buenaventura: “Él mismo nos cuenta, cuando le da por versar su vida”, p. 70) y también aparece una quinta persona que, aunque sin voz, mantiene una presencia constante. Ésta es evidente ya que los narradores rurales entre ellos se hablan de “tú”, mientras que guardan el “usted” para el quinto que parece ser fuereño en busca de noticias sobre Eduviges (misma función del narrador que llega a los campamentos ferrocarrileros preguntando por José Trigo): “Así como ve usted al viejo Casimiro de chocho y de ruco, no siempre lo vimos. Él mismo nos cuenta, cuando le da por versar su vida, que en un tiempo estuvo acasillado...” (p. 70). Este recurso narrativo es similar al de “Luvina” de Rulfo, donde el narrador protagonista da “su lección de vida a un interlocutor cuya presencia promueve el discurso, pero que no tiene voz. Es el ‘otro’ y es cada lector que se asoma al texto”⁷³ se subraya la importancia de un interlocutor para que exista el relato. Hay aún una sexta voz narrativa a la que me referiré adelante.

No es que los narradores rurales relaten cuatro historias diferentes, sino que estos relatos de la memoria oral completan una sola historia. El primer narrador, gallero de Apozonalco de las Espumas, pretendiente de Eduviges en su juventud, narra la historia de los padres adoptivos de la mujer y de la llegada de ésta al pueblo de Xochiacan. El siguiente narrador, arriero de Atenco de las Orillas, se ocupa del descarrilamiento del tren, llegada de Manuel Ángel al pueblo, seducción de Eduviges y posterior huida. El siguiente, de Amanalco de las Albercas, quien es el propio Casimiro, padre adoptivo de

⁷³ Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 2ª ed., FCE, El Colegio de México, 1990, p. 102.

Eduviges, habla de su relación con ésta como si estuviera hablando con ella, en segunda persona del singular: “Porque no creas que porque no eres m’hija y me ves viejo de años, por eso no soy tu padre y muy tu padre. Imponte de lo que te digo y no me faltes al respeto” (p. 83). Por último, el narrador de Cosamaloapan de los Colores, anciano compadre de Casimiro, habla de la noche en que huyó Eduviges y del estado en el que se encuentra el pueblo desde su partida. Véase el esquema 2.

Esquema 2



Así, sucesivamente, un narrador cede la palabra al otro en un relato ordenado, acumulativo, prácticamente cronológico. Cada uno relata lo que vio o lo que oyó, y entre todos completan la historia de Eduviges.

En otras ocasiones, no obstante, la narración de los lugareños, apoyada en la memoria, se vuelve también ambigua, pues dialogan entre ellos cuestionando o agregando detalles a la versión que se relata:

¿Que venía cargado de pulque el tren en el que se fue Eduviges? Yo creía que de vacas. ¿Que no se fue en el tren, dices? ¿Que se fue en la grúa que vino a componer el descarrilamiento? Yo creía que se había ido en el tren (p. 75).

¿Dices que llovió cuando el descarrilamiento? ¿Qué no se desbordaron los jagüeyes? Entonces estoy confundido. Pero no me negarás que poco faltó para que lloviera (p. 78).

Estos testigos, quienes conocieron a Eduviges de un modo más o menos cercano⁷⁴, coinciden al afirmar que la vida urbana no es comparable a la del campo. Su visión del campo es idílica (por eso los nombres de sus poblados: Espumas, Orillas, Albercas, Colores) igual que las visiones del pasado de Buenaventura, los guardacruceiros y el carpintero: “Digo así aunque por allí no había ríos porque yo soy de donde sí los hay, de Apozonalco de las Espumas, donde todavía los ciervos comen flores de cazaguante, amarillas de oro” (p. 72). Los narradores describen detallados paisajes rurales asociados con algún acontecimiento de la vida de Eduviges; hermosos cuando ella vivía en Xochiacan:

Todos los días, Eduviges se levantaba a la hora del alba, cuando el cielo se ponía como bajío de conchaperla [...] Así de temprano la veíamos caminar por la tierra alombada, ir a las zahurdas para ver que maman-

⁷⁴ Desde un pretendiente hasta su padre adoptivo. Al igual que en el furgón de Buenaventura, son narradores de diversas edades. La relación entre ellos, sin embargo, no es tan clara; Casimiro y el narrador de Cosamaloapan de los Colores son compadres, aquellos de Atenco y Amanalco sólo parecen haberse hospedado alguna vez con Casimiro.

tearan los lechones [...] Ya para la tarde, cuando el sol se desangraba, o ya para la noche cuando volvían a verse las estrellas, chiquitas como granos de anís plateados, la veíamos hacer un fuego con leña de pirú para que se calentaran sus viejos (p. 69).

Fatídicos cuando se va del pueblo: “Toda la noche, por así decirlo, estuve pensando de dónde salía tanto aguacero. Yo creo que de las nubes no, sino de más arriba, y que las nubes sólo lo cernían” (p. 86). Estériles cuando ya se ha ido: “Lo mismo ya casi no llueve. Las nubes, harcinadas, se siguen de largo y sólo una que acuerda de nosotros y nos da de llover. Menos vemos el arcoiris...” (p. 90).

Los narradores oponen a esos paisajes rurales, prósperos o estériles, una descripción urbana que habla de la insalubridad de la ciudad:

En una ocasión fui a la ciudad. Pero no me gustó [...]. De las calles de la ciudad, a los arroyos, prefiero los arroyos. Por agüitados que estén, arrastran agua y no polvo. ¿Dicen que aquí también hay terroríos? Bueno, en cierto modo. Pero son de un polvo no tan polvoso. Por otro lado, de los árboles de la ciudad, que son como raizales y además no hay, prefiero los árboles de aquí... (p. 89).

La ciudad es despreciada y considerada maligna, al igual que sus habitantes, de ahí que los habitantes de Xochiacan consideren a Manuel Ángel como el prototipo de la brutalidad urbana:

Te decía que lo pensamos cuando nos llegaron los bufidos del hombre. ¿Has oído el canto de los alacranes cuando llaman a la hembra? Pues así no eran, pero eran parecidos. ¿Que por qué no hicimos nada, dices? [...] No sea que nos fueran a clarear a balas, pensamos actualmente: ese hombre y sus valedores son ocasionados, se les veía (p. 77).

Estos hombres del campo no han sido seducidos por la ciudad⁷⁵. Eduviges, en cambio, es la campesina que mira con deseo el “mundo del progreso”; desde niña ha soñado con el tren y no cree en los valores de la vida del campo, pues a ella le representan trabajos y penurias. Debido al crecimiento y desigualdad de la gran ciudad, las condiciones en las que vive después en Nonoalco no son mejores que en Xochiacan, pero la urbe le sigue fascinando.

Eduviges no tiene ningún futuro en la ciudad. Si Buenaventura es la diosa madre Tonantzin como se verá con detalle en el Puente, Eduviges es asociada, en el mismo sitio, con Xochiquétzal, versión joven de la misma Tonantzin. Joven madre tierra, diosa de la fertilidad, de la naturaleza, patrona de las hilanderas y de las prostitutas. No sólo eso, más que deidad terrena, debe considerársele como diosa celeste, tanto del sol como de la luna (no es raro, pues, que su partida de Xochiacan —según el mito nahua el noveno cielo era su morada— trastorne la naturaleza)⁷⁶.

Del mito nahua, sólo se rescata en este capítulo cuarto la relación de Xochiquétzal-Tezcatlipoca (Eduviges-Manuel Ángel), donde ésta es raptada por el segundo. Igual que Eduviges, la maternidad de Xochiquétzal “dimana del concúbiteo”⁷⁷. Ya sin referente en el mito nahua, Eduviges, la fertilidad, es cancelada cuando va a la ciudad; no como resultado de la esterilidad, sino que los frutos de sus entrañas mueren inexplicablemente. La presencia de Xochiquétzal es fundamental para que se inicie un nuevo ciclo en los campamentos de Nonoalco Tlatelolco, ya que esta deidad “es uno de los cuatro movers del quinto sol”⁷⁸, según *La leyenda de los soles*, intertexto fun-

⁷⁵ Es probable que de ahí provenga la diferencia estilística entre el habla de estos pobladores netamente rurales y el habla de los otros personajes rurales que, sin embargo, sí han sido atraídos por la ciudad.

⁷⁶ Cf. Salvador Díaz Cíntora, *Xochiquétzal. Estudio de mitología náhuatl*, UNAM, México, 1990.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁸ *Idem.*

damental en el Puente, que da cuenta de la concepción temporal de la novela.

La voz de Eduviges está presente: opuesta a la exaltación rural se da la otra visión, de la propia Eduviges, hastiada de la vida del campo y quien encuentra en el tren y en Manuel Ángel, la vida que le faltaba:

Como si por sus ojos pudiera también oír y respirar y recibir toda la vida que se le ofrecía ahora, a marejadas, y que ella no conocía porque por años y años sus ojos se habían llenado de polvo y de viejos arrugados que tenían que mirar por los ojos de ella, porque los suyos estaban llenos de eduviges-novayasalpueblo, eduvigesescarbalatierra... (p. 80).

En la ciudad, sin embargo, sus sueños no se realizan, pues es abandonada por Manuel Ángel y, posteriormente, los hijos que concibe con éste mueren, de ahí que su salida de Xochiacan pueda leerse como la pérdida del Paraíso.

A cada fragmento en prosa de uno de los narradores sigue un segmento poético en cursivas que da la visión de Eduviges, mas no contada por ella, sino por un sujeto lírico que se refiere a la mujer en futuro y en tercera persona: “*Cerrará entonces sus ojos/ y la noche, / la noche se le quedará adentro...*” (p. 82). Este narrador lírico también cuenta la misma historia de Eduviges: narra la vida de ésta cuando tenía cuatro años, antes de ser recogida por Felícitas y Casimiro, mientras la pequeña, abandonada y hambrienta, devora pollos crudos. Este narrador cuenta puntualmente los acontecimientos narrados también por los narradores rurales, pero desde una visión más íntima donde son constantes el amor y el dolor; también se refiere a la vida de Eduviges en la ciudad, información a la que no tienen acceso los demás narradores. La función del narrador lírico parece similar a la del narrador-ficción del furgón de Buenaventura. También parece llevarse a cabo la misma estrategia narrativa en ambos espacios. Buenaventura, realidad objetiva, y narradores ru-

rales, relatan sus testimonios, mientras que el narrador-ficción del furgón, y el narrador lírico de Xochiacan completan, vía la poesía, lo que la realidad histórica no puede decir. Así, si los narradores rurales ven en Manuel Ángel un ciudadano pendenciero, en la visión de Eduviges —feminidad mítica— éste será su contraparte masculina: “y verá como adrede, el hombre aquél, Manuel Ángel, será el hombre más fuerte y el más hombre, y el más sucio [...] Y después de besarla se levantará, reirá la sombra, con las manos en jarras columpiará su torso amplio y oscuro, boya de piel en su cadera, navegante reirá” (p. 77).

Eduviges, centro cósmico nahua, es también, según el narrador lírico —y adelanta una visión que se dará después en el Puente— centro cristiano, como se lee en el siguiente Padrenuestro:

Padre Nuestro, cuando la traigas aquí⁷⁹, tú que estás así en el Cielo como en la Tierra, y en el Puente veas reflejado tu divino rostro [...] te pido: y al Sur la iniquidad y las piedras, que perdones: y al Norte la yerba verde que creaste al tercer día, sus deudas: y más allá el azul de tus montañas, y no la dejes caer en tentación; y al Oeste tus campamentos, y en uno de los brazos de tu cruz, Eduviges... (p. 90).

EL VOLCÁN DE COLIMA: LA VOZ IRÓNICA

Los capítulos cinco Oeste y Este corresponden a la narración del movimiento cristero (1926-1929), titulados por Del Paso “La Cristiada I” y “La Cristiada II”, respectivamente. Estos capítulos inician y cierran con una “Ficción geográfica”, descripción del volcán de Colima que tiene su correspondiente en el mapa que incluye el autor en el segundo plano interior del libro. Después de la ficción

⁷⁹ Deixis significativa de la que se deduce que el narrador lírico habla desde los llanos de Nonoalco-Tlatelolco.

geográfica se presenta una “Noticia histórica”, obtenida, según afirma Del Paso, de periódicos de la época⁸⁰, misma que da opiniones categóricas acerca de los acontecimientos históricos narrados. En medio de estas ubicaciones, tanto geográficas como periodísticas —breves y en letra cursiva— se encuentra la narración del movimiento cuyos protagonistas son los habitantes ferrocarrileros: Buenaventura, Todolosantos, sus doce hijos y su nieto Luciano. Del Paso utiliza aquí uno de sus recursos narrativos característicos: contar la historia pretextando las pequeñas historias cotidianas, las historias familiares.

En este espacio también se encuentran algunos rasgos del habla de factura oral, como por ejemplo, el habla formulaica en boca del narrador, esta vez adecuada a motivos religiosos:

Así que le entró la filandria del mitote, y porque Dios lo quiso, pues Dios quiso que sus hijos subieran a la palestra; y porque Dios proveyó [...] Dios mediante se fue mucho con Dios a armar la de Dios en Cristo, a bregar por la Gloria perenne del Señor (p. 95).

Pero, sobre todo, en este espacio prevalece un lenguaje culto, apoyado en diccionarios, que utiliza cierto tono ampuloso asociado con el lenguaje eclesiástico:

en medio de una paz octaviana y con la venia del cura, así las moji-gangas y mascaradas de carnestolendas, alboradas y saraos, como los oficios de la Semana Mayor, incluyendo el mandato o pediluvio de los doce mendigos [...] el pastor, a quien de tarde en tarde le daba por imponer una disciplina jesuítica, amonestaba a aquellos que festejaban los gaudeamus con la eutrapelia debida, e inclusive les imponía castigo de baquetas (p. 116).

⁸⁰ Se trata de “noticias históricas y periodísticas de la época (como en la trilogía de John Dos Pasos)”, “Las posibilidades de la novela”, *Metapolítica*, 2002, núm. 21, p. 42.

Esta peculiar manera de hablar se presenta principalmente en boca del cura cristero (quien durante toda la lucha “cargó con un lexicón de la lengua española” p. 106⁸¹), Todolosantos y el narrador. El cura, español; Todolosantos, criollo; y el narrador, conocen el código, de ahí que estén capacitados para hablar⁸². Es el narrador, voz con el suficiente dominio del lenguaje, con el testimonio y legitimidad necesarios, quien se ocupa de contar el relato y de permitir que se escuchen las otras voces de los protagonistas: la voz infantil de Luciano, la concisa del indio mayo, la autoritaria de Todolosantos y el cura y, aunque narra lo que le sucede a Buenaventura, ésta —la que será después portavoz de su comunidad— prácticamente no habla, ni hablará jamás sobre el tema. Esos acontecimientos no han sido guardados en su memoria porque “vieja y cellenca, ciega y loca, acrisolada su alma por tanta aflicción que el señor plugo darle, Buenaventura ya no recuerda la Guerra de los Cristeros, los muertos, los hijos perdidos...” (p. 439).

Si Buenaventura funciona como memoria histórica, también es cierto que esta memoria es limitada. Parte por olvido, parte por no haber sido testigo de todos los hechos (es excluida de la lucha por el cura y Todolosantos debido a su conducta inmoral), no puede y no quiere narrar los acontecimientos. Esta lucha tampoco es narrada por algún posterior habitante de Nonoalco-Tlatelolco (Todolosantos

⁸¹ En los capítulos seis, Cronologías, se intercalan también breves notas sobre el abuso del vocabulario rebuscado del cura, quien prefiere la escritura: “Solos en solemne sesión con nuestras propias conciencias, debíamos hacer cesión de nuestra perfidia, poner coto censorio a nuestros sensorios apetitos, abatir la intensidad de nuestras malas intenciones, abalar la cerviz para avalar con humildad nuestras ofertas...” (p. 368).

⁸² Si bien pudiera pensarse que el cura y Todolosantos podrían ser representantes del clero y el catolicismo —en la construcción de ambos personajes Del Paso vierte muchas de sus opiniones negativas acerca del movimiento cristero: los presenta como hipócritas, interesados y grandilocuentes— considero que estos personajes, que conforman el sector más bajo de la Iglesia, son, de hecho, víctimas de ésta. La verdadera parodia de la Iglesia se efectúa de manera carnalesca más adelante.

está mudo, Luciano tiene de ésta escasos recuerdos, el resto de los hijos murió en el volcán)⁸³.

La voz autoritaria de Buenaventura está ausente en el volcán, pero hay, en cambio, una voz tan importante como la de la vieja, la del indio mayo, ex revolucionario: “Era un indio mayo, amalvezado a las lides, que había combatido en las filas de un bienfamado batallón de flecheros, en los albores de la Revolución” (p. 24). Este indio, en una actitud genésica, al hablar, crea⁸⁴:

De allí en adelante, el indio mayo se dedicó a ponerle nombre a todas las cosas que veía, de manera que Buenaventura, el viejo y sus hijos, pasaron por lugares por los que nadie, como ellos, conoció antes ni después el Valle de la Circuncisión, el Lomerío de Corpus... (p. 97).

⁸³ Aunque, algunos fragmentos de la historia de la Cristiada —que tienen que ver con el cura— sí son relatados al narrador por, quizás, integrantes del grupo del furgón, como se lee en las Cronologías: “Un día cualquiera/ me cuentan que el cura de los cristeros, hombre de verborrea proverbial...” (p. 163). No hay más datos al respecto en la novela.

⁸⁴ El intertexto bíblico está presente en ambos capítulos cinco, en este caso, el Génesis. Afirma Del Paso que, además, estos capítulos son “una ficción cuyo andamiaje interior o esqueleto está basado en la mitología hebreo-cristiana, ya que recrea el Éxodo, el Cantar de los Cantares, el episodio de David y Betsabé, y, sobre todo, la expulsión del paraíso”, Del Paso, “Las posibilidades de la novela”, p. 42. De este modo, el ingreso de la familia de Todolosantos y Buenaventura en la lucha cristera y en la espesura del Volcán de Colima, puede equipararse a la huida de los judíos del reino de Egipto y posterior elevación del tabernáculo: “Con la harina que se había traído del pueblo especialmente para el pan ázimo de las hostias, las mujeres amasaron las obleas, y los cristeros encontraron un hermoso lugar, apartado del campamentos como debía ser, para consagrarlo como tabernáculo de reunión [...] Al pie de los árboles mayores se instaló un altar sin gradas hecho de piedras sin labrar [...] El cura vistió de pontifical una estola de lino torcido exornada con cuatro manojos de flecos, una capa blanca y rozagante, y calzó sandalias a manera de abarcas” (p. 107). Del Éxodo, véanse: “El tabernáculo” (Ex 26: 1-37), “El altar de bronce” (Ex 27: 1-8) y “Las vestiduras de los sacerdotes” (Ex 28: 1-43). Cito por la versión de Casiodoro de Reina, *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, 1960.

La voz del indio es importante también por ser portadora de la memoria de la Revolución; ésta permanece viva y con ella educa al pequeño Luciano, a quien toma bajo su tutela. La relación entre ambos personajes es estrecha. Luciano ha llegado al Volcán a la edad de siete años, su madre ha muerto y su padre, Leandro, morirá después, por lo cual queda a cargo de Buenaventura. Sin embargo, en el Volcán el pequeño es cuidado y educado por el indio, quien le enseña los secretos de la naturaleza y de la guerra:

Gustaban mañanear y pervagar por el Volcán y las tierras cercanas. Iban al arroyo y bebían en los restaños de aguas redundantes [...] El niño aprendió el nombre del hongo que crece en las crústulas de las encinas: el agárico; aprendió también las artes de la montería venatoria, y a subir a pulso por los peales, a tejer aljabas con mimbres (p. 117).

—¿Y las piedras las meten en el cañón? [pregunta Luciano].

—No. El cañón tiene sus balas. Si los federales llegan a pasar por abajo —le dijo el indio mayo—, les echamos todas esas piedras desde aquí arriba (p. 118).

El que será después líder ferrocarrilero recibe sus enseñanzas no de su abuelo, el criollo, sino del indio portador de la memoria revolucionaria y de su abuela Buenaventura, memoria histórica. El Volcán, para Luciano, es el lugar del aprendizaje, él no participa en las diversas batallas.

La geografía que presenta Del Paso en el mapa del Volcán, ficcional, es simbólica; se trata de una montaña, espacio sagrado y atemporal, dividida en tres planos: lo divino, lo terrenal y el inframundo. El primero, lo sagrado (parte alta del plano, lugares marcados en el mapa con los puntos 1 al 13) hace referencia a lo divino: Cristo Rey, Divina Providencia, Asunción, Espíritu Santo... El plano terrenal (del 14 al 24, en medio del mapa) alude a episodios de la encarnación de la

divinidad: Reyes Magos, Santos Inocentes, Epifanía, Circuncisión, Santa Cruz, Corpus, Resurrección. Del 25 al 28, parte baja del plano, el inframundo: Réprobos, Matanzas, Luzbel, Infierno.

En este lugar habrá personajes que saldrán renovados: Luciano y Buenaventura. El episodio del Volcán es también expiación y sufrimiento, el Éxodo que les permitirá acceder después a la tierra prometida: “pastizales y sequedades del bíblico desierto por donde pasarían él [Luciano] y sus padres” (p. 121).

Sin embargo, no todos los acontecimientos ni las actitudes de los personajes del volcán de Colima son producto de una santa lucha por Dios. El espacio creado especialmente por el indio mayo para una guerra en defensa de la fe se convierte en un escenario adonde acude la familia Todolosantos-Buenaventura no precisamente por convicción, sino por acceder a la petición de Crisóstomo, su hijo, cabecilla de la rebelión en un primer momento⁸⁵. Los protagonistas de la Cristiada carecen de grandes virtudes morales. Casi todos ellos —excepción hecha del indio mayo y Luciano niño— son ridiculizados por el narrador.

Una constante de la obra narrativa de Del Paso es la inclusión de recursos humorísticos. Éstos se encuentran no sólo en *José Trigo*, sino también en *Palinuro de México y Noticias del Imperio*⁸⁶. Miguel Ro-

⁸⁵ Es, sin embargo, el propio indio mayo quien va a buscar a Buenaventura y Todolosantos a los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco para avisarles de la lucha cristera: “En las calendas de 1927, un hombre de carne momia y descolorida, de nariz rostrada y cabello motilado, llegó al campamento [...] tenía los pies tintos en sangre y traía una carta misiva” (p. 94).

⁸⁶ Cito, de *Palinuro*: “de la misma manera que usaban jalea *Ramsés* para lubricar sus relaciones vaginales, y margarina *Acco* para sus relaciones anales y mantequilla no, de ningún modo, porque tanto Estefa como yofa estamos muy conscientes de los peligros del colesterolfa, dijo Palinuro haciéndose el chistosofo”, p. 322. Y de *Noticias...*: “como nuestros muertos eran muchos y estaban desperdigados, mejor me puse a contar a los legionarios, y como en la canción de los perritos dije De sesenta legionarios a uno lo mató una bala, y me quedaron cincuenta y nueve, de cincuenta y nueve legionarios a otro lo mató otra bala...” p. 216.

dríguez Lozano afirma que el humor en los capítulos de la *Cristiada* es un humor carnavalesco, siguiendo la teoría bajtiniana de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, aunque basando principalmente su estudio en los capítulos siete de *José Trigo*, a los que me referiré también en el punto siguiente como espacios festivos⁸⁷. Efectivamente, sí hay un carnaval presente en la *Cristiada*, incluido aquí como parte de la liturgia cristiana.

Este pequeño carnaval —en medio de la lucha armada— ocurre el día de la fiesta de San Antonio en el campamento cristero; día en que, efectivamente, como parte de la tradición religiosa, se acostumbra vestir a los animales para su bendición. Estos acontecimientos suceden apenas cuando Buenaventura, Todosantos y familia han llegado al campamento cristero y antes de que los hijos de la pareja se preparen para la lucha del día siguiente; día en que, muy de mañana, como una momentánea huida de las normas de la vida cristera, en una escena que en un principio pareciera ser sólo una descripción humorística, “una runfla de chiquillos desarrapados luchaban con un pobre burro al que querían ponerle una levita” (p. 100). De ahí la fiesta tradicional evoluciona y adquiere notas carnavalescas. Sigue el desfile hacia la iglesia; desfilan los cristeros y sus animales disfrazados parodiando quizás a la alta burguesía, evidentemente católica, pero que no está presente en esta lucha religiosa protagonizada por el pueblo:

Por la calle empezaron a desfilan cristeros y cristeras, militares del Ejército Libertador y militares de las Brigadas de Santa Juana de Arco y de las Congregaciones Marianas. Y todos ellos llevaban consigo a sus animales. Un par de bueyes con sombreros de tres candiles y capas dragonas a manera de albardas, arrastraban una carreta cargada de cabras con corsés [...] Y otros hombres y otras mujeres llevaban cerdos con calzoncillos bombachos, mirlos con caperuzas blancas, cacaúas con calcetines, puercoespines cubiertos de lentejuelas, loros con pelucones,

⁸⁷ Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 99.

perros con salacots, lechuzas con pavonados chalecos de holán, ocas con bufandas y gargantillas, conejos con corpiños y kepís, gatos con cofias y enaguas y viejos caballos con barbas postizas y jubones remendados (p. 101).

Una vez que los federales llegan a la iglesia y huyen los cristeros, los primeros luchan contra los animales disfrazados y abandonados. El general, representante del Estado, se mezcla en el carnaval para desestructurarlo: “empezó a dar tajos a diestra y siniestra degollando gatos, ovejas y gansos. Las gallinas revolotearon, se pararon en las cabezas de los santos, y las llenaron de cagarrutas” (p. 102). El general mantiene su mismo aspecto grave; cree mantener su antiguo poder, sin embargo, se ha convertido en un títere del carnaval participando en escenas de batallas y golpes absurdos propios de esa fiesta. La iglesia se convierte en plaza pública donde se insertan imágenes de la cultura popular oponiéndose a las de la cultura oficial de las clases dominantes.

Esta escena hace referencia a lo inferior material cuando las gallinas ensucian con excrementos las imágenes de los santos; ya que en la degradación carnavalesca se da una “transferencia del plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”⁸⁸. Degradación y destrucción: el general ordena fusilar a un burro, a un mono y a un perro disfrazados⁸⁹. La destrucción carnavalesca, ambivalente, donde “los golpes e injurias no tienen una cualidad individual y cotidiana, sino que son actos simbólicos dirigidos contra la autoridad suprema, contra el rey”⁹⁰, se destrona y fusila a los representantes del clero y la burguesía católica; dicha destrucción es el fin abrupto del carnaval y el inicio, propiamente, de la lucha cristera: comienzan los combates, sacrificios, muertes y emboscadas. Termina el carnaval y, siguiendo puntualmente el calendario litúrgico —aunque sin aban-

⁸⁸ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 25.

⁸⁹ El disfraz no oculta, sino que deja al descubierto las cobardías e hipocresías de los protagonistas del movimiento cristero.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 178.

donar la inversión— viene el sacrificio y la muerte: la Cuaresma, con su pasión y crucifixión: “Un donnadie y dos hijos de Buenaventura, que en un templo de Nonoalco solían actuar como turiferarios (Raúl y Rodolfo), dieron sus vidas en el holocausto. El cristero desconocido quedó en el campo, con los brazos en cruz y los ojos abiertos viendo a los gallinazos revolotear en el cielo” (p. 104).

Los hijos de Buenaventura, modernos Dimas y Gestas, mueren al lado de un nada glorioso Jesucristo, un cristero ignorado por todos. El sacrificio es estéril; no hay resurrección salvadora y los cristeros pronto se olvidan de los muertos, preocupados por disfrutar el botín de guerra.

La estructura de estos capítulos, el lenguaje utilizado y la voz del narrador, quien deja al descubierto los falsos valores de los protagonistas, parecen ser elementos de los que se compone la ironía⁹¹. La figuración irónica utiliza variados recursos para manifestarse, entre ellos el uso de lýtotes, perífrasis y eufemismos que sirven para presentar los hechos distanciadamente, o, como en el caso de *José Trigo* donde se elige la hipérbole, adecuada a la exuberancia verbal característica de Del Paso, en una descripción exagerada en comparación con lo nimio de lo contado⁹²: “Era la Guerra de los Cristeros. Y Crisóstomo el apacible, el justiciero, el concienzudo de Crisóstomo, era

⁹¹ Me refiero a una figuración de carácter irónico, siguiendo la tesis de Pere Ballart: “Toda ironía [...] debe satisfacer, para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos: 1) un dominio o campo de observación; 2) un contraste de valores argumentativos; 3) un determinado grado de simulación; 4) una estructura comunicativa específica; 5) una coloración afectiva y 6) una significación estética [...] Solamente cuando concurren esos seis factores podremos hablar con propiedad de que el texto se amolda a una figuración de carácter irónico”. Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1994 (*Biblioteca general*, 18), p. 311.

⁹² Cf. *Ibid.*, en especial, los capítulos “Aspectos objetivos del fenómeno, el ‘mínimum’ irónico”, pp. 309-324 y “El contraste como principio estilístico de la figuración”, pp. 324-355.

el paladín, el adalid que enseñaría el camino a los milites de Cristo Rey” (p. 94).

La voz del narrador descubre grandilocuentemente una situación mucho más banal: la total inexperiencia de Crisóstomo y, en general en estos capítulos, la falta de fe de los cristeros, en especial de Todolosantos, preocupado por el poder terrenal, “llegando con el tiempo a creerse internuncio de Su Divina Majestad, y vicediós” (p. 112); la soberbia y doble moral de Todolosantos es constante en toda la novela, no sólo en estos capítulos.

El rebuscado vocabulario eclesial llega al exceso de nombrar paródicamente a los militares cristeros: Domingo Ramos, Régulo Reyes, Doroteo Diosdado, Pablo de la Cruz y Anunciación Salvatierra, además del nombre del propio Crisóstomo.

Como en el resto de *José Trigo*, no son sólo las voces las que adquieren importancia; a la par de éstas, son fundamentales los contrastes, tanto espaciales como de los personajes. En diferentes planos se sitúa la narración en un espacio específico, con un cierto tono, en este caso la batalla final ordenada por el viejo, y la cual perderán; dice el narrador: “fueron inertes las tentativas para reconquistar las posiciones, el enemigo, paso a paso, estrechó el cerco de fuego” (p. 432). Contrastando con esa escena, Todolosantos busca desesperado a su mujer, desentendiéndose de la batalla. En el camino, se encuentra con el indio mayo, su eterno rival por el poder que ejerce sobre sus subalternos y su familia y, en una terrible lucha, el viejo mata al indio⁹³.

⁹³ Hay una pugna simbólica entre Todolosantos y el indio mayo “emisario de los dioses” (p. 96). Siguiendo la lectura del Éxodo, podrían ser reescrituras de Moisés y Aarón quienes sacan de Egipto, e instruyen en las leyes de Dios, a su pueblo. Como Moisés, Todolosantos tiene dificultades con el habla, mientras que Aarón, como el indio mayo, es hábil en la oratoria. Moisés y Aarón son complementarios y presentan una cierta rivalidad que si bien en la Biblia no llega al fratricidio, como Caín y Abel, sí puede leerse como un complejo fraterno. En la novela, ambos personajes se complementan, incluso desde lo social, criollo e indio, pero la relación acaba violentamente dado que en ese momento de la historia de México, es imposible la unión de las dos categorías que componen la identidad nacional.

Todolosantos continúa su camino, en el cual encuentra a su hijo Crisóstomo agonizante quien muere con la bendición de su padre; se escucha la voz de Todolosantos: “Ve en paz al tribunal de Dios”. En contraste, Buenaventura, mientras muere su hijo, ha estado bebiendo y fornicando: “Allí adentro, embriagada y casi desnuda, con el cuerpo salpicado por las inmundicias de los pájaros, dormía Buenaventura. El viejo supo entonces que había fornicado en la jaula como antes lo había hecho junto a la fuente” (p. 436).

La seriedad de lo excelso de los motivos de la lucha es constantemente cuestionada al intervenir, en otros planos, una significación distinta. La lujuria de Buenaventura⁹⁴, el egoísmo y soberbia de Todolosantos, las debilidades del cura, contaminan, y convierten en ridículo, el discurso de la lucha cristera. Como ridículo es también el comportamiento de los federales del carnaval ya mencionado; dice el narrador:

⁹⁴ Buenaventura mantiene relaciones sexuales con buena parte de los cristeros, creyendo que se trata de su ex amante Santos: “Buenaventura se incorporó [...] Salió de la barraca. Extendió los brazos y esperó tocar a alguien. La cerrazón de la niebla era tal que no pudo ver sus propias manos. Caminó sin saber por dónde o hacia dónde caminaba [...] Busco a Santos —dijo ella [...] ¿A cuál Santos? Aquí no hay ningún Santos” (pp. 112-113). Anécdota en la cual se percibe la huella del *Cantar de los Cantares* que destaca Del Paso como intertexto de su *Cristiada*; seguramente se refiere al apartado bíblico de “El ensueño de la esposa”: “Por las noches busqué en mi lecho al que ama mi alma; Lo busqué y no lo hallé./ Y dije: me levantaré ahora, y rodearé por la ciudad; por las calles y por las plazas buscaré al que ama mi alma; lo busqué y no lo hallé./ Me hallaron los guardas que rondan la ciudad, y les dije: ¿Habéis visto al que ama mi alma?...” Cant 3: 1-3. En otro momento, Buenaventura es equiparada a la Betsabé bíblica: Todolosantos, con un catalejo, observa cómo se baña su esposa: “Buenaventura se descalzó y caminó de puntillas sobre las pedrezuelas lamidas por el agua. La falda, arremangada, dejaba ver la carne pálida y blanca de los muslos. El viejo vio, o creyó ver, que del arroyo se levantaba un vapor luminoso formado por gotas pequeñísimas que se prendían a los talones...” (p. 420). En la Biblia: “Y sucedió un día, al caer la tarde, que se levantó David de su lecho y se paseaba por el terrado de la casa real; y vio desde el terrado a una mujer que se estaba bañando, la cual era muy hermosa”, 2 Sam 11: 2.

No conforme con esto, dispuso que sus soldados bajaran a los santos de las hornacinas y les cortaran las cabezas. Y ordenó después que se fusilara a un burro que vestía levita y sombrero de copa, a un mono vestido de monacillo y a un perro vestido con polainas y kepí, por considerarlos representantes simbólicos del clero y la aristocracia. Por último, él y sus sardos se dedicaron al saqueo y se embriagaron (p. 102).

Si el discurso irónico puede exagerar a veces un determinado hecho en contraste con su importancia real, también puede hacer lo inverso, omitir o desvanecer la presencia de un hecho trascendental para la narración. Irónicamente, en la *Cristiada* de *José Trigo* no hay lugar para Dios. Tantas veces nombrado y nunca presente en un mundo sin fe. El poder de Dios no queda cuestionado, sino la falsedad de los hechos de los hombres. No hay sitio para la piedad ni el sacrificio; parece, como afirma Lukács, que “la ironía es, en el mundo sin Dios, la más alta libertad posible”⁹⁵.

Pere Ballart afirma que la ironía, vista como “la yuxtaposición de lo más abstracto y lo más cotidiano socava cualquier meditación metafísica con la alusión más pedestre”⁹⁶, como sucede en el siguiente ejemplo de la novela:

En seguida ordenó que se soltara a los caballos y que remataran a aquellos que estuvieran heridos. Y mientras un hombre les rompía el cráneo con la mocheta de una segur, y otro embastanaba el ropaje del cura, el viejo escanció en su cantimplora los remanentes del sanguis y Buena-ventura guardó en el pecho la Sagrada forma (p. 437).

La ironía puede moverse, como en este caso, de un plano profano a uno sagrado o hacer el movimiento inverso: descenso de lo abstracto a lo más concreto. Lo mismo sucede con el cofre lleno de

⁹⁵ Georg Lukács, *Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966, p. 75.

⁹⁶ Ballart, *op. cit.*, pp. 339-340.

eucaristías, cálices y demás instrumentos eclesiásticos, el cual es robado por los federales. Los cristeros, desolados por la pérdida de efectos tan importantes (es el mismo Dios quien les ha sido robado) demuestran no obstante su regocijo cuando descubren, una vez recuperado el cofre que:

a excepción de las vestiduras sacerdotales y de las hostias, todas las joyas estaban indemnes. Más todavía, los federales habían usado el cofre como receptáculo del fruto de muchos saqueos [...] encontraron una talega con cuatrocientos cincuenta del águila, suficientes para mercar tres caballos finos a razón de ciento cincuenta piezas de plata cada uno (p. 104).

Además de los contrastes internos, estos dos capítulos cinco contrastan con la historia oficial y también con la literatura cristera, lo que los incluye en el terreno de la parodia: “al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad [debe inferirse] en la anécdota, tono o estilo, de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto entre ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica —y un incremento de sentido— a favor del texto parodiante”⁹⁷.

Las ironías en la *Cristiada* nacen de la parodia de un estilo específico de hablar y de escribir, de prácticas religiosas, de textos bíblicos y de determinados hechos históricos. Acerca de la literatura sobre la *Cristiada*, es quizá Del Paso el primero en ironizarla⁹⁸; en su *Cristiada* no da la visión oficial del Estado y algunas novelas anticristeras de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁹⁸ Aunque otros escritores contemporáneos a Del Paso reescriben dicho momento histórico. Al respecto, encuentro ciertas coincidencias entre esta *Cristiada* y la que plasma Elena Garro algunos años antes en *Los recuerdos del porvenir*. Garro también se vale de algunos recursos humorísticos para reescribir su *Cristiada*; sin embargo, su visión no es tan irónica como la de Fernando del Paso. Para un análisis del movimiento cristero en ambas obras, cf. Carmen Álvarez Lobato, “Perspectiva crítica de la *Cristiada* en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *José Trigo* de Fernando del Paso”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 2004, núm. 22, pp. XXVIII-XL.

la época: un pueblo fanatizado y hostil, luchando, manipulados contra las firmes y racionales fuerzas federales. Tampoco da la visión de la Iglesia y que promovió la literatura cristera de la época: un ejército de mártires luchando contra el demonio; no es la reproducción fiel de algún libro cristero, si bien parodia algunos de sus elementos⁹⁹.

La parodia se apoya en una ominosa realidad contrastada con la seriedad de los motivos de la lucha que da la visión oficial de la Iglesia. Esto puede verse en el siguiente ejemplo, en el cual el cura y cristeros llegan al pueblo, según ellos llamados por un inexplicable tañido de las campanas del templo aparentemente vacío. Entra el cura, solo, y descubre que el sonido es producido por “Un caballo albar atado a la cuerda de la cigüeña de la campana y una hermosa yegua negra. Cuando el señor cura entró a la iglesia los encontró en

⁹⁹ Como afirma Jean Meyer en su célebre *Cristiada*, sobre la novela de Del Paso: “Utilización muy buena de la materia histórica por los jóvenes novelistas. Las páginas 92-127 y 408-443 vienen de *Los Cristeros del Volcán de Colima*, de Spectator; pero aunque con un espíritu anticlerical tradicional, la hinchazón del estilo no da nueva vida al tema”. (*La Cristiada*, t.1: *La guerra de los cristeros*, Siglo XXI, México, 1973, p. 405). Afirmación un tanto apresurada, pues, si bien es posible encontrar detalles tomados indudablemente del libro de Spectator —dado que él es el único que los menciona—, la cronología y acontecimientos de *José Trigo* no son una reescritura de dicho libro. Cito sólo un ejemplo de similitud entre ambas obras: *José Trigo*, a propósito de Buenaventura: “Pronto dejó de acompañar a las cabalgaduras que almogavareaban por las faldas del Volcán. Dejó de ser la heroína y la amazona que recorría los campamentos en un caballo blanco para alentar a los hombres” (p. 113). Y su correspondiente en *Los cristeros...*: “Además, es cosa completamente cierta que muchos heridos y sanos declaraban que en lo más rudo de la batalla habían visto una señora, en un caballo blanco, que recorría la trinchera animando a los soldados de Cristo Rey y levantando a sus pies, con las patas del animal, tan gruesa nube de polvo, que impedía que los cruzados fuesen vistos por ello”. Francisco de Paula Vicente de Azevedo (Spectator), *Los cristeros del volcán de Colima*, t.1, 2ª ed., Jus, México, 1961, [1ª ed. en español, 1942], p. 174. Clara ironía, pues la adúltera Buenaventura es comparada por Del Paso con alguna advocación de la Virgen María, como así lo insinúa Spectator; además, el caballo blanco que supuestamente montaba esta aparición, es en *José Trigo*, según palabras del cura, el “brioso caballo blanco” (p. 106) del apóstol Santiago, cuando no se trata más que de un caballo olvidado por los federales.

plena cópula, bañados por un rayo de luz polvorienta que caía desde un ventanal descolorido” (p.106).

En una clara referencia a la literatura cristera, que creía ver la presencia milagrosa de Dios en el detalle más nimio, el cura contó a sus hombres que: “al entrar al templo había visto al señor Santiago, montado en un brioso caballo blanco, tocando a rebato la campana, mientras el demonio, derrotado, huía montado en una espantable y formidolosa yegua, negra como el ébano. Aquella visión, les dijo, sólo había durado unos instantes” (*id.*)¹⁰⁰.

El narrador de la *Cristiada* cuenta su relato en pretérito; los acontecimientos ya han sucedido, aunque la voz narrativa finge no conocer el desarrollo de los mismos debido a la simultaneidad entre el tiempo de la historia y el de la narración. Es finalmente quien se encarga de ironizar el texto, pues constantemente opone situaciones, como el caso de la falsa imagen que se hacen los personajes de ellos mismos en contradicción con su imagen real, la cual es denunciada por el mismo narrador en la totalidad del relato. El discurso del narrador no es fidedigno; da finalmente una falsa perspectiva, pero el juego de la ironía permite descubrirla fácilmente.

La perspectiva de este narrador acentúa constantemente la parcialidad de su información; su postura distanciada no es producto del desinterés: el enunciado oblicuo denuncia la infinita desproporción entre lo que se es y a lo que se aspira, pues la ironía deja al descubierto el enorme abismo entre la realidad interior y la exterior. En este espacio del volcán de Colima los cristeros no se comprometen con lo que piensan, ni siquiera con lo que dicen. Es el espacio de las hipocresías.

El narrador ironista descubre las contradicciones del movimiento cristero y toma una posición —si bien oblicua— de denuncia. Este discurso central está enmarcado, como dije al principio de este

¹⁰⁰ Ridiculización de Santiago apóstol que contrasta con su exaltación en el capítulo ocho Este. Coincidentemente, el nombre colonial de Colima era Santiago de los Caballeros; así también con esta advocación bautizan los cristeros de *José Trigo* su precario templo en las montañas.

apartado, por las noticias históricas de tipo periodístico de cada principio y fin del capítulo. Las noticias, en cambio, no son ambiguas; la opinión periodística es de una evidente factura anticlerical:

La Guerra de los cristeros, nada galana por cierto y vergüenza del linaje humano, matadero que fue y refugio así de clérigos vulnerarios como de bigamos, de fanáticos maniqueos y seglares sandios [...] pretexto para asonadas, complots, rebeliones pretorianas y cabildazos... (p. 440).

O, con sesgo irónico:

Quien estaba por Dios no se detendría en matar a su hermano, su amigo y su pariente: negarse a ello hubiera sido pecado indispensable para el cual no habría compunción posible (p. 93).

De esta manera, la parodia que se presenta en estos espacios se define más como negativa que positiva: “La tierra no dio a sus muertos. Los huesos nunca reverdecieron” (p. 439), afirma el narrador al final de su relato.

Desde el punto de vista histórico, para Del Paso no hay nada rescatable en la Cristiada; se trataría de un episodio donde prevalece la hipocresía y la muerte innecesaria. Sin embargo, desde el punto de vista mítico adquiere preeminencia: es el Éxodo, el sufrimiento y el aprendizaje. Del Paso condena la hipocresía y la maldad: muere la mayor parte de los hijos de Buenaventura, cristeros, federales, el cura y el indio mayo. La destrucción en el Volcán —el castigo— es total: “Pronto se escucharon ruidos soterraños y la tierra del Volcán que había permanecido intrépida por largo tiempo, se conmovió en forma tremebunda y cayó para no levantarse. El santoscali quedó bañado en cardañas y arenas volcánicas” (p. 439).

Luciano y el albino son salvados de la destrucción por el indio mayo: “Allí encontró a Luciano y el albino. El indio mayo los había traído sanos y salvos” (p. 436). El indio, sin embargo, muere.

Se hace una depuración de donde salen únicamente cuatro personajes: Buenaventura, Todolosantos, Luciano y el albino. A éstos se les permite un nuevo ciclo: “hasta que el viento oportuno los condujo de arribada a un puerto bañado por el mar Pacífico” (p. 439). Ante las aguas de la renovación Todolosantos jura venganza, con lo que la maldad e hipocresía del viejo sigue viva. Buenaventura sí ha sido renovada; sus “excesos” son redimidos; así, en la siguiente imagen: “embriagada y casi desnuda, con el cuerpo salpicado por las inmundicias de los pájaros, dormía Buenaventura” se advierte cómo la mujer es objeto de la degradación carnavalesca y finalmente salvada. Posteriormente, en los campamentos de Nonoalco, no recuerda la Cristiada; en efecto, ella ha estado en el Volcán de Colima en una especie de ensoñación: mantiene relaciones sexuales con varios cristeros —creyendo que se trata de su amado Santos—, de alguno de ellos concibe al albino, quien nace en el Volcán unos días antes de la llegada de Luciano al campamento cristero.

Se establece aquí la importante dualidad Luciano-Albino (Quetzalcóatl-Xólotl, este último el perro, la parte terrenal del numen nahua). Así son descritos en las Cronologías: “Luciano el avenible, el prototipo, Luciano el unigénito” (p. 348) y “el embeleco del albino, sosia del viejo, semihombre, samarugo y otras monerías” (p. 370). Luciano amado por Buenaventura, repudiado por Todolosantos, a la inversa del albino.

Del Volcán de Colima emerge la dualidad divino-terrenal: la lucha sigue. Igualmente los conflictos de Todolosantos-Buenaventura: el traidor y la memoria histórica. El Volcán es, de este modo, lugar simbólico donde se da la purificación de Buenaventura, la enseñanza para Luciano; ahí se prepara el líder con el conocimiento de la historia, la lucha y la naturaleza. El indio mayo, fuerza de la Revolución, le cede la estafeta. Para Luciano la lucha cristera ha sido —si bien movimiento histórico fracasado— el rito de iniciación que lo forma como líder y lo capacita para la lucha ferrocarrilera. Así termina el

capítulo cinco Este: “Más allá de la Nava del Infierno, seguía la tierra campa” (p. 442). Después de la catástrofe, la renovación.

LA CASA DE LUCIANO, LA OSTIONERÍA, EL BURDEL, LA CARPA,
EL BILLAR... LAS VOCES FESTIVAS

En *José Trigo* se alude constantemente al movimiento obrero; sin embargo, es en los espacios de ambos capítulos siete y algunos del tres Este donde se hace referencia a los momentos más álgidos de éste. Son varios los espacios que se incluyen en estos capítulos; se trata tanto de los hogares de algunos personajes como de sitios populares de diversión de los campamentos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlaxelolco, en orden cronológico, del capítulo siete Oeste: la casa de Luciano (que cotejo con ese mismo espacio en otro momento: capítulo dos Oeste), la ostionería “El Edén”, el furgón de Rosita, el burdel y el billar “La Bola de Oro”. Del capítulo siete Este: la feria, los llanos, la carpa Buenavista, y el furgón de Atanasio. Del capítulo tres Este: el burdel de la Calle de la Estrella, la vecindad de Calzada de los Misterios y el furgón de la prostituta amiga de María Patrocinio.

Miguel Rodríguez Lozano afirma, apoyándose en la teoría que Mijail Bajtin propone en su célebre estudio sobre Rabelais¹⁰¹, la pertenencia de algunos de estos espacios a la carnavalización bajtiniana:

¹⁰¹ La crítica se ha referido principalmente a la carnavalización en Del Paso en *Palinuro de México*, aunque también está presente en *Noticias del Imperio*. Cf. Claude Fell “Sexo y lenguaje en *Palinuro de México*”, en Toledo, *op. cit.*, pp. 101-110; Martin Steenmeijer, “Rabelais en México”, *Vrij Nederland*, Holanda, 22 de enero de 1994; Anne Muratori-Philip, “Fernando del Paso: un Rabelais mexicain”, *Le Figaro*, París, 11 de octubre de 1985; y Lilia Leticia García Peña, *Intertextualidad e historia en Palinuro de México*, tesis de doctorado, El Colegio de México, 1997, pp. 104-132; Elizabeth Corral Peña, *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1997 y “Palinuro en la escalera, una comedia sobre el 68”, en *Recuadros verbales*, pp. 47-63.

La degradación es permitida lentamente a lo largo del capítulo. Lo correcto ha sido desalineado, lo popular, a través de esa degradación, ha llegado a su apoteosis [...] No se trata de solemnizar un proceso social, puesto que se está dentro de la ficcionalización, sino de distinguirlo, de clarificarlo de manera distinta. Del Paso logra una visión diferente que rompe con la formalidad y se acerca más a lo lúdico¹⁰².

En efecto, Fernando del Paso se asume como gran lector de Rabelais y Joyce, como también se lee en su obra y lo reitera en su artículo sobre Marechal: “En lo que concierne a la pretendida ‘suciedad’ del texto, creo pertinente subrayar que de este magnífico libro [Adán Buenosayres] están totalmente ausentes el erotismo y la pornografía [...] Lo demás es escatología de pura estirpe rabelesiana, que procede de la misma fuente de la que se alimentó la escatología joyceana, y nada más”¹⁰³.

En los espacios mencionados se traiciona al movimiento obrero mientras los personajes comen, beben, orinan, defecan, tienen relaciones sexuales, hacen chistes obscenos y se refieren a enfermedades sexuales y digestivas. Efectivamente, se producen algunos rasgos de la “degradación carnavalesca” que parte de la cultura popular y se contrapone a la cultura culta, la cual mantiene una organización social que la primera pretende romper a través de las actitudes y el lenguaje. La degradación carnavalesca implicaría: “entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de los alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales”¹⁰⁴.

¹⁰² Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 98. La idea de la carnavalización ya había sido sugerida antes por Patricia Down Borgman, *op. cit.*, pp. 188-191 y 208-212, aunque sin mayor examen.

¹⁰³ Del Paso, “Mi *Buenosayres* querido”, p. 21.

¹⁰⁴ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 25

Bajtín elabora su teoría de la cultura popular para explicar a un autor, estudiando el contexto en que se genera su obra. Su teoría, sin duda, se ha vuelto fundamental para el estudio de otras obras literarias; creo, no obstante, que es aquí donde la crítica sobre *José Trigo* debe ser cuidadosa. Bajtín centra su teoría en las imágenes populares de la obra de Rabelais, dejando implícitas las referencias cultas de esa misma obra, mencionándolas genéricamente como cultura oficial, contrapuesta a la cultura popular que le interesa destacar. Sin embargo, en la lectura de *Gargantúa y Pantagruel* se observa la avenencia de ambas concepciones del mundo: el cuerpo y el espíritu conmemorando el renacimiento de un nuevo ciclo —como así sucedía en la cultura medieval—¹⁰⁵. Creo que esta misma convivencia se da en *José Trigo*; a la par de las escatologías y alusiones sexuales hay en estos espacios carnalescos, conviviendo pacíficamente, como parte de un todo, la presencia constante de la cultura escrita, eufemismos y hasta censuras —considerando diversas zonas de umbral— como sucede también en *Gargantúa y Pantagruel*¹⁰⁶. Llamo entonces espacios carnalescos a los que se presentan en *José Trigo*, en tanto el carnaval es parte de un rito del calendario pagano y del calendario litúrgico cristiano. Es esta condición litúrgica escatológica y ritual del carnaval la que está presente en estos espacios, y que trasciende el aspecto meramente lúdico que propone Rodríguez Lozano. No es gratuito que, en éstos, las imágenes carnalescas se den a la par de la deifica-

¹⁰⁵ La transgresión cómica del carnaval sólo era disfrutada por aquellos que realizaban los actos oficiales durante el resto del año “Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval. Durante la Edad Media, los contrarrituales como la Misa del Asno o la coronación del Tonto se disfrutaban precisamente porque, durante el resto del año, la Sagrada Misa y la coronación del verdadero Rey eran actividades religiosas y respetables”. Umberto Eco, “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, en *Carnaval!*, comps. Eco, Ivanov y Rector, FCE, México, 1998, [1ª ed. en inglés, 1984], p. 16.

¹⁰⁶ El carnaval sólo puede existir como transgresión autorizada, como son autorizados los diversos espacios de diversión popular (significativamente cerrados, a excepción de los llanos y del espacio sí abierto, pero desierto, de la feria) que conforman los espacios carnalescos de *José Trigo*.

ción de los personajes según características de los númenes nahuas. En menor medida la deificación también corresponde a la religión cristiana.

En los espacios carnavalescos de *José Trigo* se da, en alguna medida, una liberación transitoria, como afirma Bajtin: “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto”¹⁰⁷. Pero el carnaval presente en *José Trigo* adquiere también características que podrían asociarse con el grotesco romántico o con la carnavalización cervantina, ambos conceptos planteados también por Bajtin¹⁰⁸.

El protagonista de estos espacios es Luciano, un líder menor del sindicato ferrocarrilero y cuya principal característica es su apego a la cultura escrita¹⁰⁹: “Allí había empezado a politiquear, a escribir las

¹⁰⁷ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 15.

¹⁰⁸ Bajtin subraya que el carnaval, “en el sentido del conjunto de todos los festejos diversos de tipo carnavalesco, no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual” por lo que introduce el término de carnavalización literaria, esto es, la “transposición del carnaval al lenguaje de la literatura”, *Problemas de la poética...*, p. 172. Me referiré en adelante no a dicha carnavalización literaria, sino al carácter litúrgico y ritual del carnaval que, a mi juicio, destaca en *José Trigo*.

¹⁰⁹ En este caso, el Luciano de la cultura escrita parece ser producto de su representación como Quetzalcóatl, quien era dueño de dos saberes de la cultura mesoamericana: el calendario y la escritura. Enrique Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, FCE, México, 1993, p. 91. En el mito, Oxomoco y Cipactonal, abuelos de Quetzalcóatl, deciden organizar el tiempo, para lo cual piden consejo a su nieto. Entre la vieja y Quetzalcóatl crean el calendario. Cecilio Robelo, *Diccionario de mitología nahoá*, Porrúa, México, 1982, p. 360. En otra parte del mito, Quetzalcóatl niño pierde a su padre a la edad de nueve años, como Luciano lo pierde a los siete y queda al cuidado de su abuela, *Ibid.*, p. 371. Luciano y Manuel Ángel, son presentados continuamente con otros atributos de ambos númenes: Quetzalcóatl: blanco y crédulo; numen de la paz y la concordia. Tezcatlipoca: negro y malo, deidad de las guerras, enemistades y discordias. La eterna lucha de contrarios. Del Paso, además, afirma que “también Luciano representa a Luzbel, el ángel rebelde, y Manuel Ángel al arcángel San Miguel, que lo expulsa del paraíso”, cita-

diatribas en contra de líderes charros que en vano dio a la prensa, pero que después publicó en panfletos impresos en mimeógrafo, así que no se quedaron inéditas” (p. 166). En el furgón de Atanasio (sitio de la cultura oficial al que me referiré más adelante) Luciano lee un manual de ferrocarril, memorias de un ferrocarrilero, documentos sindicales:

Con lo mal que está haría mucho ruido y lo oirían todos. No le hagas caso, dile: “Ya estará dolor de estómago...” Ruega por una prórroga. Todos excepto Atanasio. Hojeó el libro: ... el club deportivo durante nuestra gestión, que cuenta con una piscina, pista de baloncesto, parque de beisbol, terrazas o solarios, casilleros individuales... (p. 342).

Además, afirma, su capacidad de recordar es escasa: “pues no se tomó el trabajo de analizar qué obvia asociación de ideas traía tal especie a su memoria, por lo común flaca” (p. 339); aquí se da la oposición tópica entre la oralidad y la escritura, donde la segunda adquiere proporciones negativas: inhumana, objetual y desestructurante de la memoria¹¹⁰. Se ve después a Luciano recordando los sucesos del día en la feria, de ahí que no sea completamente ajeno al recuerdo, pero sí hay en él un predominio de la memoria escrita, o de oralidad con apoyo en la escritura: “Buscaba un estilo armonioso, concino. Y conciso. ‘...pertenece a una asociación filantrópica que se dedica al fomento de hombres independientes...’ Sería bueno ensayarlo frente al espejo. Tono autoritario, buena dicción. Memorizarlo grabándolo en la mente con buril” (p. 310).

La cultura popular y la culta no siempre se presentan en los diversos espacios de manera similar, hay constantes movimientos de una a

do en Marco Antonio Campos, “Un novelista por la totalidad, entrevista a Fernando del Paso”, *Revista de la Universidad*, 1992, núm. 497, p. 40.

¹¹⁰ Ong, *op. cit.*, p. 83.

otra; se va de atmósferas solemnes a “mundos al revés”, sin que unas se impongan a los otros. Me detendré, pues, en cada espacio, en estricto orden cronológico, para hacer un breve estudio de estas gradaciones.

El narrador inicia con la descripción del hogar de Luciano, formado no por uno, sino por cuatro furgones en cuadrángulo con un jardín al centro¹¹¹, sembrado con gran variedad de flores y árboles al cuidado de su esposa, María Patrocinio. En su condición de líder sindical, su casa-furgón se describe como la más próspera de los campamentos de Nonoalco, símbolo de *status*:

Claro que Luciano podía haberse mudado del campamento en cuanto aumentaron sus ingresos y vivir holgadamente, si no en una residencia al menos en un departamento de varios aposentos. Pero se empeñó en no hacerlo [...] decidió agrandar su casa, amueblarla más, acondicionarla, en fin: subir su nivel de vida en los propios terrenos donde estaba tan arraigado (p. 166).

Es aquí, en estos furgones habilitados, donde el lector asiste a la cotidianidad de la familia modelo formada por Luciano, su esposa e hijos. El narrador presenta a Luciano como el líder honesto enamorado de su esposa; y a María Patrocinio como ama de casa intachable. Así son presentados también en el capítulo dos Oeste, primera aparición de la casa de Luciano en *José Trigo*.

En ese capítulo segundo destaca la detallada descripción del aseo de Luciano, ejemplo de pulcritud y honestidad: “un Luciano de todas las mañanas a la hora de la salida para el trabajo en punto: recién descañonada la barba, recién alisado y descaspado el cabello lacio y marcada la partidura, o recién que levantó a uno de sus hijos cogiéndolo de las sienes y diciéndole: ‘Cuándo crecerás muchacho’” (p. 30). Mientras que María Patrocinio es dibujada como ama de casa inta-

¹¹¹ Como Quetzalcóatl tenía “Cuatro casas de oración, orientadas hacia los cuatro rumbos del cosmos”, Florescano, *op. cit.*, p. 65 y Robelo, *op. cit.*, p. 371.

chable: “batalladora y muy de su casa, dechado de virtudes, o bien desvaha las plantas de los tiestos y les quitaba el malhojo o bien freía los huevos para el almuerzo” (*id.*).

José Trigo acude a este honesto Luciano para pedirle trabajo y contarle su historia, la cual es, no obstante, menospreciada por el líder, revelándose sus primeros rasgos de egoísmo: “José Trigo empezó a hablar sin que Luciano dijera nada, sin que le importara un bledo lo que pudiera decir, pero él siguió hablando y Luciano no oía” (p. 32). Es también aquí, en este primer momento, que Luciano es descrito con los atributos propios de Quetzalcóatl: “la playera y el cinturón constelado de estrellas de latón colgados del antebrazo...” (p. 30), al ser justamente el símbolo de este numen nahua el planeta Venus, la estrella de la tarde y también estrella matutina¹¹²; así también se lee en el Puente: “que tenía un gorro de piel de tigrillo y un cinturón de estrellas” (p. 254).

Retomando el furgón del capítulo siete Oeste, dicho espacio comienza a fundirse con la narración de los acontecimientos sucedidos en la ostionería El Edén (adonde acude Luciano con Manuel Ángel, Atanasio y González) y posteriormente con la casa de Rosita, la mesera de la ostionería. El narrador alterna y funde uno y otro espacio:

María Patrocinio puso a calentar más café. Planchuela.

— ¿Qué hay de nuevo?

— Ai nomás pasándola —contestó Luciano de mala gana. Desmenuzó una galleta soda.

Seguía el flirteo con la meserita. Fajando. Ahora pasaba bajo un arcoiris de tirillas de papel. Serpentinás. Luciano se levantó. Me ando meando. Vejiga a reventar, y dolor en las verijas (p. 172).

¹¹² De ahí también la pugna Quetzalcóatl-Tezcatlipoca, al ser este último asociado con la luna (“espejo negro que humea”): la lucha cósmica de la luna y la estrella de la tarde. Cf. Robelo, *op. cit.*, pp. 365-367 y Florescano, *op. cit.*, pp. 32-33.

Comienza el carnaval, presente en las imágenes del banquete de la ostionería, el cambio de lenguaje y la actitud de Luciano. Se contraponen ambos espacios pero en el mismo nivel, en tensión contradictoria: el paraíso terrenal representado por el jardín interior de la casa de Luciano, sitio de las buenas maneras y limpieza de la cultura oficial, por un lado, y la suciedad, injurias, enfermedad de Luciano y comilona de la ostionería por el otro.

El paso de uno a otro espacio marca la transición de Luciano, de un modo de vida estable, seguro y honesto, a otro estilo radicalmente opuesto; se da la inversión de posición social característica del carnaval¹¹³. Esta alternancia responde, en la novela, a la narración de factura oral que mantienen los diversos narradores, apoyada en la inexactitud del recuerdo: “Fue en el furgón de Luciano, un 29 de mayo” (p. 165); “Se reunieron en ‘El Edén’, y fue un 29, sí, pero de junio. Anacronismo” (p. 166); “Sí, fue el día en que enterraron al niño, pero fue en junio, te digo, el día anterior al paro de ocho horas” (p. 167).

El mismo día, Luciano acude, solo, a la casa de Rosita, mesera-prostituta. Vuelven a alternarse los espacios: se ve a Luciano tanto en su furgón con su esposa, como con Rosita. Alternadamente, mantiene relaciones sexuales con ambas mujeres y a ambas da dinero, la misma cantidad; a una para el gasto, y a la otra por sus servicios:

—Toma. Son catorce pesos, para tu permanente. Pero primero dame un beso [...]

— No me has dado lo del gasto —le dijo María Patrocinio.

—Toma, es todo lo que tengo.

Le dio cuatro pesos de plata y un billete de a diez. La semblanteó.

De veras, cómo se parecía María Patrocinio a Rosita (pp. 192-193)¹¹⁴.

¹¹³ Cf. Vselvolod V. Ivanov, “Teoría semiótica del carnaval”, en *Carnavall*, p. 35.

¹¹⁴ La promiscuidad sexual de Luciano puede provenir también de su deificación, al ser Quetzalcóatl un numen fálico. Cf. Díaz Cántora, *op. cit.*, pp. 41-42.

La comparación, y la alternancia de lugares, no es gratuita, como puede leerse en el capítulo tres Este en un nuevo espacio: un furgón de la Calle de la Estrella, y que incluyo aquí por ser también un espacio carnavalizado¹¹⁵ y el antecedente de la casa de Luciano: en una analepsis de este capítulo tercero todo el pueblo de Nonoalco-Tlatelolco narra la historia de la juventud de Luciano y María Patrocinio: “¿Tanto así? ¿Veinte años ya? ¿Cómo se pasa el tiempo! Sí, parece mentira, pero el tiempo vuela. Es cosa sabida. ¿Quieren venir con nosotros? Vamos a la Calle de la Estrella, años abajo...” (p. 472). No es infundado que el carnaval de Fernando del Paso prosiga en un capítulo a semejanza —experimental— de un texto dramático. Recuérdese que el carnaval popular tiene más relación con el teatro que con la Iglesia: “Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento *de juego*, se relacionan [las formas carnalescas] preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral”¹¹⁶.

Las voces —el coro teatral— dan una nueva información: este furgón es un burdel y, dentro, amándose, están Luciano y una prostituta: María Patrocinio. Luciano se casa con ella, lo que le acarrea el enojo de su abuelo Todolosantos; la pareja huye después a Cholula¹¹⁷ pero regresan a la postre a los campamentos, donde terminan por ser aceptados: “casados por la Iglesia, y con desembarazo, todas las de la ley, los perdonamos. Ni modo de descasarlos. Amor vivaz y ella tan batalladora. Los gratulamos también...” (pp. 476-477).

En el furgón de la Calle de la Estrella se subrayan las características de Luciano como joven luchador y justo, y de María Patrocinio como la buena prostituta arrepentida: Jesucristo el Salvador y María Magdalena; ambas imágenes se repetirán más adelante.

¹¹⁵ “¡Guácara, guácara!, hacían los borrachos: gargantadas, arqueadas, y las putuelas, ¡cómo abundaban!” (p. 473).

¹¹⁶ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 12. Subrayado del autor.

¹¹⁷ Es justamente en Tollan-Cholula donde se originó el culto a Quetzalcóatl, y donde se supone reinó veinte años. Cf. Robelo, *op. cit.*, pp. 348-349, 356.

Hay aquí, entonces, diversos movimientos, cronológicamente, en el furgón burdel de la Calle de la Estrella, Luciano como joven, perfecto y próspero, y María Patrocinio como mujer de “baja extracción” (p. 473); al casarse con Luciano asciende de status, tienen hijos y forman un hogar modelo, pertenecen a la “estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta”¹¹⁸ que continúa, ya en los tiempos del movimiento ferrocarrilero, capítulo dos Oeste, con la pormenorizada descripción del aseo diario de Luciano, ayudado de su mujer. La imagen de Luciano comienza a descender en el capítulo siete Oeste, cuando se mezclan los diversos espacios; en la ostionería se presenta desaliñado, comiendo, bebiendo y visitando el baño, con los inicios de diversas enfermedades estomacales y sexuales; posteriormente, en el furgón de Rosita, como adúltero, promiscuo y despilfarrador. Al tiempo que la imagen de Luciano es paulatinamente degradada, remonta la de María Patrocinio, al ser descrita por el narrador como mujer buena y luchadora. Los movimientos no se detienen aquí, proseguiré con ellos más adelante.

A pesar de la superposición de espacios y tiempos y la narración fragmentada, la anécdota es fácil de leerse. Un día lluvioso —de mayo o junio— acuden Manuel Ángel y su suegro Atanasio al furgón de Luciano para llevarlo a comer a la ostionería El Edén; en la ostionería, se les une González, sujeto del gobierno, con quien pactarán los dos hombres. En ese sitio, Luciano coquetea con Rosita y, mientras éste va al baño, González ofrece dinero a Manuel Ángel y Atanasio¹¹⁹. Si bien González es el hombre del gobierno, es pintado en estos capítulos como un hombre pusilánime, sin interés por el éxito o fracaso del movimiento ferrocarrilero. Se trata de una traición interna al movimiento ferrocarrilero. Por supuesto se nota detrás la voz del Poder, pero los ejecutores, los que se venden por un puñado de dinero o

¹¹⁸ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 29.

¹¹⁹ Es clara la relación Manuel Ángel-Judas. Manuel Ángel vende al mesías ferrocarrilero, Luciano, por unas monedas.

privilegios, pertenecen a los mismos trabajadores. Los traidores intentan comprar a Luciano. Cuando Luciano regresa del baño, Manuel Ángel le sugiere que detengan la huelga, a lo que el primero se niega.

Luciano va después a la casa de Rosita, donde ésta le informa de la traición de Manuel Ángel. Luciano no cree en las palabras de la mesera. Mientras tanto, los tres traidores van al burdel de los campamentos. Se encuentran todos en los llanos, y, en la madrugada, deciden continuar la parranda en el billar La Bola de Oro. La narración va, de nuevo, alternadamente, del billar al burdel. En el billar, Luciano es aún más degradado: “Pero Luciano no jugaba: no por bolsón ni por apretado, sino por maleta. No hacía una carambola ni de chiripa. Pichón de todos. Además, estaba en la prángana, en la chilla: arrancadísimo. No estaba como para que lo despelucaran. Se limitaría a ver, el collón” (p. 198).

La imagen de este Luciano débil es confrontada con la fuerte y agresiva de Manuel Ángel en el burdel, donde, a la par de una pelea de box por televisión, casi mata a golpes a un maestro (en otra degradación de la cultura oficial). En el billar, Manuel Ángel intenta de nuevo sobornar al enfermo y débil Luciano, sin éxito.

La anécdota continúa en el capítulo siete, lado Este, día de agosto, canicular; se ve a un Luciano aún más degradado. Aquí, desde la feria, último lugar donde Luciano termina su jornada, recuerda lo vivido en ese día. Primero, su furgón; no es ya el Luciano que se lava y afeita, sino un Luciano envejecido, sucio y enfermo¹²⁰

¹²⁰ “Tener amígdalas grandes como almendras; padecer astenia por causa de no solitarias ascárides; tener escozor de herpes o de serpeante y chincualero salpullido; un uñero en la uña [...] una infección en los bronquios, de difícil diagnóstico, concreciones renales; estar diabético; tener carraspera y latosa tos contumaz” (p. 314). Luciano se mira en el espejo, como también lo hace Quetzalcóatl: “Luego que se vio Quetzalcóatl, se arrojó espantado y dijo: —¿Cómo es posible que mis súbditos y pueblos me vean y contemplen con calma? [...] cómo podrá permanecer entre ellos un hombre cuyo cuerpo está lleno de pudrición, su cara de arrugas, y toda su figura espantosa?”, Robelo, *op. cit.*, p. 372. La coincidencia entre el numen nahua y Luciano se da también en cuanto a la edad: ambos tienen cuarenta años cuando mueren.

que pasa buena parte del tiempo en el retrete. María Patrocinio comienza a adquirir características asociadas con la vejez y lo sexual: “Con los años, se le ha vuelto dominante el carácter. Amor y aborrecimiento. Se le ha agriado. Sí, vidita, no, vidita, viejorra. Intransigencia y tiranía hogareña [...] A lo mejor tenía un tumor histérico” (pp. 310-311).

Ambos son degradados. En su casa, Luciano es informado por su compadre del provocado descarrilamiento del tren de Laredo, hecho para sabotear la huelga. En el retrete, prepara un discurso que dirá posteriormente en la reunión en casa de Atanasio.

Luciano recorre después los llanos ferrocarrileros, esta vez, carnalvalizados: “Baboseada, la botella. No era asqueroso. Pero si no hay quinto malo. Quintos, las vírgenes. Pese a eso, bebió. Licor, poción, dulce tormento. Se reanimó con el reconstituyente. Y se guardó la botella en el bolsillo, asentadera izquierda. Ya no muy en sus cabales, sino a medios chiles” (p. 325).

Pasa por delante de todos sus queridos furgones, el de Buenaventura, aquél de la Calle de la Estrella, la casa de don Pedro, las ruinas arqueológicas... justo ahí, se topa con Manuel Ángel, éste invita al primero a la carpa, donde lo embriaga. Las pirámides de Tlatelolco y la forzada borrachera son clara referencia al mito nahua. Tezcatlipoca, en compañía de otros dos dioses, decide expulsar a Quetzalcóatl del pueblo, para lo cual, estando Quetzalcóatl en plena penitencia y enfermo¹²¹, lo engañan, emborrachan y luego lo incitan a pecar con su mujer (con su hermana, según otra variante del mito). Cuando Quetzalcóatl se da cuenta de que ha roto su penitencia, avergonzado, decide irse.

Luciano, borracho, mira la variedad de la carpa; hasta ahí llega un ferrocarrilero a advertirle de la inminente quema de los Talleres Centrales, que terminará por sabotear la huelga. Luciano no da im-

¹²¹ “No la puedo tomar porque estoy enfermo, porque es una bebida que hace perder el juicio, y acaso me haga morir”, Robelo, *op. cit.*, p. 373.

portancia a dicha advertencia¹²². El líder sufre otra degradación. A pesar de haber sido advertido una y otra vez de diversas traiciones, ha preferido no escuchar, se ha decidido por la negación, la falta de decisión, el aislamiento y, en fin, la alineación. Situación que ubica a este carnaval más cercano al grotesco cervantino: “Ya no es lo inferior positivo, capaz de engendrar la vida y renovar, sino un obstáculo estúpido y moribundo que se levanta contra las aspiraciones del ideal”¹²³. Y es eso, finalmente, lo que se verá después, la muerte de los ideales de Luciano, verdad que será declarada en boca de una prostituta. Aunque el líder es degradado, no llega a los extremos de venderse; jamás acepta dinero ni la traición del movimiento.

Borracho y enfermo, Luciano se dirige al furgón de Atanasio, sitio de la cultura oficial: las hijas de Atanasio haciendo jabón, olor a limpio, modales burgueses: “Y Geno, palidez lunaria, les diría: ‘Tomen posesión de su humilde casa’. Pompas de jabón. En una bandeja: ¿Gustan una copita? Jerez” (p. 320). Los objetos en esta casa son también distintivos de la cultura oficial: “un escritorio, antiguallas, un pisapapeles y papel secante, un tablero de ajedrez, una carpeta, tabaco curado con manzana” (*id.*).

Ambos espacios, carpa y furgón de Atanasio, se mezclan en el discurso del narrador. Luciano, en su papel de líder sindical, debe pronunciar un discurso ante los ferrocarrileros reunidos en el patio del furgón. Discurso que, aunque festejado por los ferrocarrileros, es dicho sin convicción, mientras Luciano es asaltado por fuertes dolores estomacales; en el baño de Atanasio se aproxima su degradación final:

Y una vez ya en el excusado, sintió náuseas. ¿Por entrambas canales?
No, era el poco de rabia, de violencia, que se le habían quedado aden-

¹²² Ubicándose este personaje como héroe trágico-absurdo: anonadado, regido por el “no hacer”, dueño de una existencia absurda.

¹²³ Bajtin, “La cultura popular...”, p. 27.

tro. Cantar la huácara. Se acordó entonces [...] de un muchacho que vio pasar por el Este, un día, cargando la taza de un excusado. También, llegado cierto momento, se cansó, puso la taza en el suelo y se sentó en ella. Cualquiera hubiera dicho que estaba exonerando a la luz del mundo. Y así se sentía Luciano ahora (p. 349).

Mientras defeca, el líder escucha una explosión. Los talleres han sido incendiados. Este momento coincide con aquel del descenso del movimiento ferrocarrilero: la huelga ha sido declarada inexistente y la traición es clara. La historia del movimiento ferrocarrilero y la de su líder son, paralelamente, degradadas. Luciano es destronado como líder:

Aguanta, aguanta, espera a que pase un tren expreso, a que alguien grite, algo [...] Allá viene. Ni modo. Sale. ¡Puuuuuum! ¿Qué fue eso? Una explosión, cercana y roja. Tembló la tierra [...] Antes, un resplandor sonoro [...] Y no habían pasado dos minutos cuando:

— ¡Fuego, fuego en los Talleres! (*id.*).

Termina la analepsis. De nuevo en la feria, de noche. Feria anticarnavalesca, desierta y silenciosa. Desde ahí evoca otros momentos, imaginarios¹²⁴, y de él mismo, en otro tiempo: el carnaval perdido, trunco, sin renovación posible: “Comprendió que su mundo se venía abajo. Declinación del auge” (pp. 354-355). De la feria, nuevo deambular por los campamentos mientras observa, de fondo, el incendio de los talleres¹²⁵.

¹²⁴ Sí hay un ambiente más festivo en la feria imaginada por Luciano, donde piensa en el feliz romance de Genoveva y Manuel Ángel, amándose en la rueda de la fortuna. Véase pp. 352-355. Destaca de nuevo, igual que en la pirámide del índice y el número de meses nahuas, el número de cabriolés de la rueda de la fortuna: “Eran dieciocho. Increíble” (p. 359).

¹²⁵ Como el numen nahua, antes de irse, observa la quema de sus casas, Robelo, *op. cit.*, p. 354. También se alude al mito nahua en la muerte del albino, misma que

Los granaderos buscan culpables, Luciano piensa en huir: “¿A dónde ir? Una esperanza: el hombre que lo visitó anoche. Oferta lisonjera. Huir” (p. 360), refiriéndose a lo narrado en el capítulo tres Oeste, furgón de Luciano, cuando un agente judicial, que simpatiza con los ferrocarrileros, le ofrece un escondite. Continúa la degradación de Luciano, decide aceptar la propuesta del agente y piensa en la vida efímera y la inaplazable muerte, reflexión carnavalesca: “La mortaja del cielo baja, todo es perecedero, condición de terrenidad” (p. 367).

Hasta aquí lo relatado en el capítulo siete Este; aunque la carnalización continúa siguiendo el hilo de la narración: Luciano se encuentra en la vecindad prometida por el judicial, en Calzada de los Misterios, capítulo tres Este. Ahí, las imágenes carnavalescas repuntan: “¡Fiuuuu... *!(Escandalizadas)!...fiuuuuuu!* ¡Qué descaró! ¡Se agacha y por poco enseña el mucho fundamento! Patatús. Tintinea la morralla en la bolsa. No una fierrada: unos cuantos fierros. Caras vemos, nalgas no sabemos...” (p. 483). Hasta la mugrienta vecindad llega un ferrocarrilero para comentar a Luciano la falsa muerte de Atanasio, arreglada por el gobierno. Luciano ve, por fin clara, la traición de Manuel Ángel al movimiento y sale de su escondite, no para luchar de nuevo por la huelga, sino para vengarse del traidor; la lucha se convierte en personal, ya no social: “Pues voy a arreglar cuentas con él, te lo participo, dijo Luciano fuera de sus casillas y paladeando ya, *rumiando la venganza*” (p. 488. El subrayado es mío).

En los llanos, campamento Este, capítulo tercero, Luciano y Manuel Ángel se encuentran fortuitamente, comienzan a pelear y el segundo mata al líder sindical:

desear Luciano: “la sombra blanca del albino que se acercaba al borde de la paila de jabón” (p. 362), “Y piensa: ‘¿Quién anda por las pailas? El albino. Semiforme. Ojalá se caiga, ojalá se muera. Odio mortal” (p. 363). Según Lilvia Soto esto corresponde a la deificación de los personajes. Xólotl es la dualidad de Quetzalcóatl “la tensión entre materia y espíritu. Debe morir el cuerpo (el albino) para que resucite el espíritu de Luciano”. Cf. Soto, art. cit., pp. 133-134.

Luciano no se cuarteaba, no era rajón, no se patraseaba. Le entró. ¡Vaya que si le entró! Donde ponía el ojo ponía el cate. Trabados de coraje se trabaron a golpes. Imposible desensañarlos [Manuel Ángel] se animó a desempuñar el cuchillo, y a enterrárselo a Luciano, maldita sea, el ojete, en el empeine del bajo vientre, al Sur del ombligo. ¿El desenlace fue fatal? (pp. 491-492).

El aislamiento de Luciano y el posterior encuentro fortuito acercarían la carnavalización al grotesco romántico, “especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento”¹²⁶. Y, en relación con el teatro, el teatro de marionetas del grotesco romántico, que “coloca en primer plano la idea de una fuerza sobrehumana y desconocida, que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas. Esta idea es totalmente ajena a la cultura cómica popular”¹²⁷. Los personajes dejan de tener control sobre sus acciones y comienzan a ser víctimas de los avatares de la fortuna, lo cual, más que en marionetas, los convertiría en personajes trágicos. Continuando con esta misma idea, sin embargo, habría que anotar que, en este mundo moderno de *José Trigo*, las fronteras entre lo trágico heroico y lo trágico absurdo son muy sutiles. En este momento, el héroe Luciano, no es movido por una superior fuerza colectiva, ni por designios de sacrificio. Aún antes, en su irreflexivo errar por los llanos, el proceder de Luciano no es heroico, sino absurdo; igualmente sucede con las náuseas que siente el personaje en el momento de la explosión: “una vez ya en el excusado, sintió náuseas [...] era el poco de rabia, de violencia, que se le habían quedado adentro”; Luciano intuye la verdad y ahora puede ver por fin lo absurdo y lo espantoso de su lucha, de la lucha del hombre moderno al fin, de ahí las náuseas.

En estos capítulos participan los personajes en dos grandes mundos; por un lado en el mítico, elevado, que los lleva a creer en grandes

¹²⁶ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 40.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 42.

aspiraciones ideales: la lucha, el amor, la unión colectiva; por otro, en el cotidiano, utilitario y egoísta que les anuncia la inutilidad de sus esfuerzos. Se relativizan los valores, dando como resultado héroes solitarios que vagan sin rumbo, por los caminos del absurdo, sin conciliación trágico-heroica.

La intención de Fernando del Paso, al degradar así a sus personajes, especialmente al líder ferrocarrilero, es paródica. Más que parodia de un protagonista histórico¹²⁸ o del hecho histórico mismo, se trataría, en términos más abarcadores, de una parodia de la Historia misma. Luciano, inmóvil, contempla la traición del movimiento ferrocarrilero, parece ser la historia de México; dice Del Paso: “la verdad [...] es que en nuestro país esa *simultaneidad* de los tiempos mexicanos se ha traducido en una inmovilidad social. / La historia no se repite, pero a veces se parodia a sí misma”¹²⁹. El final de *José Trigo*, sin embargo, da algún matiz a esta aseveración; al final, por lo menos queda la esperanza.

La anécdota no termina allí: María Patrocinio, quien esperaba a Luciano en la feria —y aún sin tener noticias de su muerte— visita posteriormente a su “prima” en su furgón (capítulo tres Este): “Esto lo cuenta, decíamos, en la casa de su prima (aunque no serán consanguíneas, sino amigas). ¡La hetaira, meretriz! (Pero así se decían de cariño, cuatas de siempre)” (p. 489). María Patrocinio narra sus preocupaciones y tristezas a la prostituta. En este nuevo lugar, donde rige la sabiduría popular, la prostituta hace una importante afirmación que resume el comportamiento y muerte de Luciano, héroe absurdo: “¡Vive Dios! Qué cosas: *Luciano no murió en aras del movimiento, no dio su vida por el triunfo del obrerismo. Pero todo el mundo creyó que fue así*” (p. 496. El subrayado es mío). Última degradación de Luciano, muerto, hasta aquí, de forma estéril. Sin renovación posible.

¹²⁸ No creo que se trate de una parodia de Demetrio Vallejo. Del Paso perfila su personaje más como numen que como personaje histórico real. Lo que está cuestionando es la historia misma de México.

¹²⁹ Del Paso, “Un siglo y dos imperios”, p. 1019.

La opinión de la prostituta resume lo que los diversos narradores habían sugerido tanto en el furgón de Luciano como en los capítulos siete y en los espacios del capítulo tres Este: Luciano no es un líder con convicciones profundas, ni honesto, ni fiel, pero sí, su recuerdo, logrará unir después a todos los ferrocarrileros. Lo que de hecho expresa la prostituta es el origen del mito. En el furgón de esta mujer se ve también la degradación última de María Patrocinio; primero, no ya como el ama de casa respetable (que ya no puede ser al morir Luciano) sino de nuevo como María Magdalena:

MARÍA PATROCINIO

(Se arrodilla frente a un crucifijo y casi con sensualidad musita una oración apenas oíble. Luego, en voz alta y a punto de desbordarse en llanto sentimental:)

¿Y si me lo matan? ¿Y si me lo matan? (p. 496).

Posteriormente, su inminente retorno a la prostitución:

¡María, María Patrocinio! ¿Dónde te has ido? ¿Qué será de tu vida? ¿Qué será de tus hijos? Ay, sí, ¿qué será de mí? ¿Qué será de mis hijos? ¡Ay de mí, ay de mis hijos! Será lo que siempre fue: una mujerzuela. La cabra siempre tira al monte. Una cualquiera. ¿Y cómo se llamará? Quién sabe... Luna, Estrella, Véspera (*id.*).

Después de los diversos movimientos de ambos personajes (Luciano y su esposa), en los que parecían nunca coincidir, llegan finalmente a la degradación última. La caída de la mujer se da en el terreno de lo histórico, pero la reintegra al terreno del mito. En la cita anterior, y en la siguiente: “¿Oyes? ¿Oyes? Es una mujer que anda por las noches, llorona, gritando así. Ni un rayo de esperanza, ni uno solo” (p. 496), María Patrocinio es relacionada con La Llorona, cuya raíz es precisamente Tonantzin, la madre de los dioses, llorando por

sus hijos¹³⁰. En diversos momentos de *José Trigo* se ve cómo Eduviges y Buenaventura se funden en la imagen Tonantzin-Xochiquétzal, y aun en la Virgen de Guadalupe. María Patrocinio comparte también algunos rasgos de Xochiquétzal, quien preside el acto carnal, de ahí que se considere a este numen, en ocasiones, como patrona de las prostitutas¹³¹. El mito nahua une a estas mujeres en inseparable tríada sexual, y también carnavalesca: la fecundidad joven (Xochiquétzal-Eduviges), la prostituta madura (Tonantzin-Xochiquétzal-María Patrocinio) y la madre vieja (Tonantzin-Buenaventura)¹³².

Luciano y María Patrocinio ya no pueden regresar al mundo de lo cotidiano; el hombre está muerto, la mujer ya no tiene futuro sin su marido —es una ex prostituta—. La caída histórica reintegra a ambos al mito; ambos personajes cuestionan como inexistente la posibilidad de un orden histórico pero también, después, termina en Nonoalco el tiempo del mito y se reintegra al histórico.

En lo que respecta al estilo de la narración de los espacios de los capítulos siete, éste es bastante complejo. Inicia con un narrador en

¹³⁰ “Cuéntase que uno de los malos agüeros de los últimos días de gobierno de Motecuhzoma Xocoyotzin consistió en la recurrente aparición de una mujer que por la noche andaba gritando inonopilhuantzitzin, ¿campa name chnohuiquiliz? que el *Códice Ramírez* traduce: ‘oh hijos míos, ¿a dónde os llevaré?’ Desde hace tiempo se ha identificado aquella aparición con la Llorona”. Díaz Cíntora, *op. cit.*, p. 55.

¹³¹ Como así lo afirma Selser, citado por Díaz Cíntora: “Selser también observa una conexión entre Xochiquétzal y las relaciones ilícitas, y llega a llamarla diosa del pecado, de las soldaderas (maqui), si así puede llamarse a las de entonces, y de las ramerías (ahuianime)...”, *op. cit.*, p. 15. Además, puede verse a la joven María Patrocinio relacionada con las flores, atributo propio de Xochiquétzal: “Y los nombres [de María Patrocinio] caen como las hojas de un calendario exfoliador que se despeta: Hortensia, Violeta, Clemátide” (p. 474). Lo cual coincide también siguiendo la historia de Quetzalcóatl, casado con Tonacacihuatl, otro de los nombres de Xochiquétzal, Robelo, *op. cit.*, p. 634. Cf., además, el Puente: “*Y vi a María Patrocinio, nueva y otra señora de las flores*” (p. 263).

¹³² Las tres mujeres de la novela parecen ser distintas versiones de una sola mujer, la representación de las diversas edades de la mujer: juventud, madurez y vejez, y comparten las mismas actitudes; por citar sólo un ejemplo, desinhibidas sexualmente en la juventud, madres amorosas después, vejez sabia —sólo en el caso de Buenaventura— al final. Además, las tres comparten su vida con parejas infieles y desobligadas.

tercera persona que describe los diferentes espacios y cede la palabra a los personajes (cuyos diálogos están marcados con guiones o comillas); pasa después a una narración de estilo indirecto libre, donde el narrador cuenta “tratando de asumir la conciencia, y aun, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje acercándose a él lo más posible aunque sin prestarle la palabra—. Hay aquí un debilitamiento de la voz narradora, tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes”¹³³.

Confluyen en este discurso las voces de los personajes y la del narrador; las características distintivas del habla o pensamientos de los personajes se inscriben en un discurso más amplio, el del narrador. Estos dos estilos de narrar se ven interrumpidos por una tercera narración, en primera persona, que remite al relato oral del narrador discípulo del furgón de Buenaventura. El relato, fragmentario, se detiene para contestar las preguntas producto de la interacción entre los diversos integrantes del grupo: “Pero entonces ¿fue en la ostionería? ‘No, no, en el furgón de Luciano’. Bueno, bueno, concédeme el beneficio de la duda. ‘Te lo otorgo, pues’” (p. 325). El relato de este narrador, afirma, es producto del recuerdo de muchos hombres, testigos que presenciaron los acontecimientos: “Porque la gente recuerda. Cada quien a su manera, cada quien unas cosas sí, porque las sabe, y otras no, porque no las sabe o se le han olvidado. Cada quien unas cosas primero y otras después, y otras al mismo tiempo” (*id.*). Este narrador, incluso, da sus propios juicios: “Para mí que Luciano estaba equivocado” (p. 202), “¿Ya ves, Luciano? ¿Ya ves? Te lo dije. Atrición: la arrepentida del siglo. Entonces, ¿Para qué haces eso?” (p. 194). Resalta, en este narrador, su conocimiento tanto del vocabulario culto como técnico, popular y de los habitantes de los llanos, constante de todo *José Trigo*¹³⁴.

¹³³ Tacca, *op. cit.*, p. 81. Cf. también Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984, (*Estudios y ensayos*, 340), pp. 230-280.

¹³⁴ A la par, los mismos acontecimientos son narrados, escritos, en las Cronologías: “29 de mayo de 1960/ [...] Manuel Ángel y otro se reúnen ¿En la edénica ostionería?

También, en uno y otro tipo de narración, aparecen constantemente alusiones a José Trigo y Eduvigis, aunque no son tomados en cuenta por los personajes carnavalizados; ignorados por ellos pero rescatados por el narrador:

Manuel Ángel volteó.

— Ahorita —dijo el gordinflón.

— Nomás que pasen esos dos.

“Esos dos” eran: un hombre de cabello retortijado, con pantalones ra-bones [...] Más una mujer, con un ramo de girasoles [...]

La puta se alzó las faldas. Encuadró. Sicalíptick. ¡Click!, dijo el dispa-rador. La fotografía salió la mitad velada, la mitad demasiado oscura. Manuel Ángel. No, no es ése. Con una lupa. Atanasio. Ése es. Y otros dos. Ésos no importan tanto (p. 182).

Estas acciones protagonizadas por José Trigo y Eduvigis sirven al narrador —como en el furgón de Buenaventura— de referencia temporal para ubicar las fechas de la lucha ferrocarrilera. Aunque se trata de tres estilos diferentes de narración, todas parecen ser producto del ya tradicional recorrido del narrador fuereño, que construye su relato con las diversas voces de los testigos de los hechos, y que, al tiempo que contestan la pregunta sobre José Trigo, van construyendo el relato de la lucha obrera:

Unos y otros recuerdan. Que si vieron a José Trigo: caja blanca, girasoles en sazón, un siete en el zinco. Que si lo oyeron: ándele, buenos días. Que si lo vieron venir por el Oeste, nubes arborescentes, aire manso, bullir de flores, con una caja blanca al hombro [...] Ahora estaban en el lecho de los hechos (p. 187).

¿En el furgón de Luciano? ¿En el burdel? ¿En los llanos? ¿En el billar? Día de escenarios múltiples” (p. 151).

Además, aparecen, intercalados entre estos diferentes tipos de narración, fragmentos de las lecturas de Luciano.

La narración de los espacios carnavalescos del capítulo tres Este es distinta; en ésta se utilizan convenciones teatrales donde diversos personajes se alternan para contar la historia: un hombre, un joven, las voces, o los mismos Luciano y María Patrocinio. Y donde la colectividad de Nonoalco-Tlatelolco funciona como inmenso coro teatral que guía la narración:

¡CUÁNDO NO! ¡YA ME LO IMAGINABA!

Fueron muchas, pero muchas, las voces que dijeron:

(Concertantes)

¡Cómo es posible! Que Luciano. ¡Tan buen muchacho! Con tanta disposición para el estudio. Se haya enamorado. ¡Por vida! ¡Y de por vida! De una mujer así. Dios nos valga (p. 472).

Uniéndose en una sola voz colectiva que narra los acontecimientos y que constituye un prelude de lo que será después la única voz de los habitantes de los campamentos ferrocarrileros.

En estos espacios carnavalescos se hace una enumeración de personajes urbanos: “un concripto (dijo ser) vestido de civil, un cinturita con cara de rorro y anteados zapatos de ante, el avezado vicioso, un chafirete ruletero, un bracero pocho, etcétera. Montoneros, furcias orcifores” (pp. 219-220). Constantemente se alude a la prostituta (puta, güila, pizcapocha, mujer de la vida galante, piruja, marota, hija de la mala vida, la tía de las muchachas, prima, hetaira, meretriz), a nombres vulgares de genitales o al acto de defecar, y se acumula una gran cantidad de verbos y calificativos injuriosos, groserías, dobles sentidos, albures y bromas soeces. Si el ambiente condiciona el lenguaje, también la cantidad de estos elementos ejerce una pode-

rosa influencia sobre el entorno. Este lenguaje le otorga al ambiente un nivel diferente, ajeno a las convenciones, fuera de las reglas del lenguaje oficial.

Según la teoría bajtiniana, las groserías y juramentos gozaban en las plazas públicas de la Edad Media y el Renacimiento de “un cierto derecho de ‘extraoficialidad’ dentro del orden y la ideología oficiales”¹³⁵. Efectivamente, se trata sólo de un “cierto derecho de extraoficialidad”, no de una extraoficialidad total. De este modo, si bien el narrador relata fielmente los hechos y presenta las diversas voces con sus hablas características, su narración no está exenta de censura: “Yo quiero morir de horquitis, o sea cuando se me hinchen...Censurado” (p. 175); “levantó el pulgar, le mentó la ...” (p. 220); “vete a hacer gárgaras con...el improsulto de los insultos” (p. 221), pues la censura es tan representativa de la cultura oficial como de la popular.

En la cultura popular el lenguaje va acompañado también de diversos sonidos y géneros verbales propios de los espacios carnavalescos; en la ostionería se escucha un organillo y un mono; en el billar la televisión prendida en un canal que transmite el box, y un loro malhablado: “Pendeeeejooooos... pendeeeejooooos...rrr, dijo el lorito cabrón” (p. 207). En el burdel, las prostitutas bailando con la música a fuerte volumen y los ferrocarrileros oyendo “voces aisladas: cuánto porque te dejes meter el chucumite por el camino tostonero” (p. 213). En la casa de Rosita, Luciano y ella tienen relaciones sexuales con la radio prendida y, en la carpa, el ambiente carnavalesco es obvio: mujeres serpientes, la mujer sin cabeza, títeres bailando al son de una pande-reta, el espectáculo de la bailarina nudista, hombres bebiendo y drogándose, vendedores: “¡Cácaro, muéganos, churros, chicles...” (p. 330); gritos: “¡Nalgaaa!¡Chicheeeee! —a grito pelado” (p. 331); los cómicos de la carpa: “El-marido-de-la-señora-Putiérrez-se-hizo-fosfatina-o-sea-colgó-los-matracas [...] ¿De-qué-murió-el-difunteado? [...] De-una-cogida-señor [...] Ajá-de-lo-mismo-que-nació...” (p. 335).

¹³⁵ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 139.

Si en todo el libro de *José Trigo* se incluye de uno u otro modo el hablar sentencioso —la voz de la autoridad de Buenaventura—, los espacios carnalescos no son la excepción, mucho menos si el habla formulaica abunda también en *Gargantúa y Pantagruel*, origen de la intertextualidad de estos capítulos¹³⁶. En el furgón de Luciano, el de Atanasio y los llanos el narrador y los personajes utilizan esta habla de manera “tradicional”: “Aprendiz de todo sin especializarse en nada” (p. 166), “Amar a Dios en tierra de indios” (p. 476), “Mientras menos burros más olotes” (p. 179), “le fue como al cohetero” (p. 221), “A buen santo te encomiendas” (p. 478), “Con el tiempo y un ganchito” (p. 365), “la mortaja del cielo baja” (p. 367). Aunque, en otras ocasiones, los refranes aparecen invertidos —sobre todo en los espacios con mayor presencia de imágenes festivas— como producto de la desviación propia de lo carnalesco. Se parodia el habla sentenciosa de la vieja como ruptura, reacción de los líderes ferrocarrileros ante el saber colectivo. Rige la sabiduría carnalesca y los refranes se transforman para adaptarse a esta otra realidad.

El conocido refrán “Caras vemos, corazones no sabemos”, se transforma en el sabio y carnalesco “Caras vemos, nalgas no sabemos” (p. 483) en una trasgresión que sustituye el corazón por la parte inferior, y sexual, del cuerpo. Otro refrán: “Suerte te dé Dios que el saber poco te importe” se convierte en un breve “Suéter te dé Dios” (p. 357), súplica más concreta. El litúrgico: “Esposa te doy y no sierva”, se transforma en “Esposa te doy y no sirve” (p. 180). Igual sucede con “Lo único que vale es nadar en lana, sin salir trasquilado” (p. 343), que alude al “Ir por lana y salir trasquilado”; con “Otra vez la burra al trago” (p. 169) por “Otra vez la burra al trigo”; o con el cambio de la canción popular “Se me reventó el barzón” por “Se me reventó el barzón... el calzón” (p. 217). O los ya de por sí carnales-

¹³⁶ “De tous poissons, fors que la tanche, prenez l’aesle de la perdrys ou la cuisse d’une nonnain” (De los pescados la tenca, de las perdices las alas y los muslos de las beatas), François Rabelais, *Ceuvres completes*, Bibliothèque de la Pleiade, Bélgica, 1938, p. 137.

lescos “Cada quien hace de su culo un zumbador” (p. 327), “porque la ley de Herodes” (p. 477), o el humorístico “silencio, ranas, que va a predicar el sapo” (p. 206). Por otro lado, el narrador, que, como apunté arriba, no está exento de censura, se corrige a sí mismo para que su habla sentenciosa no salga de los cánones: “Calamar que se duerme... No, no dice así el adagio” (p. 179).

Acorde con la cultura popular mexicana, los narradores y personajes incluyen en sus relatos diversas canciones y juegos infantiles, a la par del habla sentenciosa, dobles sentidos y groserías. Cito algunos ejemplos: “— Te vinieron a buscar. / Pero no perros y gatos, lo podía jurar, en un costal” (p. 307); “bebidas debidamente alteradas. Éste es el juego de juanpirulero” (p. 216); “¿Cómo decían? A comer, a comer, soldaditos del cuartel” (p. 321); “Una mujer pasa: cubeta con carbón abajo y jitomates arriba. ¿Qué es cosa y cosa?” (p. 197), “Escuincles con cohetes. Tito, tito capotito” (p. 211)... juegos y cancioncillas que abundan en el capítulo cuatro Este, el furgón de Eduviges, por ser ahí la infancia tema recurrente, no así en los espacios carnavalizados. Estas cancioncillas y juegos sí acercan la anécdota, por momentos, a un terreno lúdico. Con la inclusión de imágenes y lenguaje carnalesco, así como con las canciones infantiles, se acelera la degradación del personaje y se desolemniza el hecho histórico.

Como reflejo de la cultura popular mexicana, en estos capítulos también se incluye algún albur: “Se inclinó por el camino diagonal, sesgo sosegado, y cogió por Saturno. Por lo que tú gustes y mandes” (p. 325) o “el esposo del tomate es la tomatesa” (p. 221) y dobles sentidos, como en el sainete de la carpa: “¿por-dónde-lo-cogió-el-toro? [...] Por-atrasines-señor” (p. 336)¹³⁷. Muchas veces, estos do-

¹³⁷ A pesar de que el narrador se refiere a este sainete como “albures calambureros” (p. 337) se trata más bien de juegos de palabras con doble sentido que no alcanzan las reglas del albur (ni las del calambur), mucho menos tratándose de un sainete ensayado, cuando el albur exige espontaneidad. Entre otras condiciones del albur, debe haber improvisación, un interlocutor (que se dé por aludido), e ilación de palabras. “El albur se crea por modificación de palabras, sílabas y sonidos, mediante prolepsis [Mela se ca-

bles sentidos son de tipo formulaico: “medirle el aceite a una tal” (p. 185); “Por el chiquito entonces, te almidono los oxiuros” (p. 216); “Como quien no quiere la cosa, le buscó la cosa” (p. 188); “¿A quién le doy batería?” (p. 218)¹³⁸.

También aparecen constantes frases soeces: “Pasó el joto remilgado. Pícale el culo. Descolón” (p. 218); “no estaba tan mamado como para esas sibaríticas mamadas” (p. 189); “El palo era la única forma de aplacar los apetitos” (p. 179); “Coño que les ruge a caño” (p. 195), o “ya no te la estés jalando” (p. 334). Expresiones coloquiales: “Lero, lero” (p. 203); “École, écolecual” (p. 479); “Me ando meando” (p. 172); “A los tacos de barbacoa” (p. 195). Igualmente caló urbano: “Simón-simón-simondor” (p. 184); “Yo merodio, Miguel” (p. 185); “moquetes hasta sacarse el mole” (p. 317); “Caifás al chaz chaz” (p. 331); “Poninas-dijo-Popochas” (p. 337); “la chota que chuta para calmar la chicantana” (p. 339); “Vidrios al rayo. Sí, al ratón” (p. 329); “era su detalle, o su wisa, si wisa xida, tal como dicen los que chamucan el jeringlés” (p. 193).

A la par del lenguaje popular, personajes y narradores utilizan juegos de palabras sexuales o digestivos, pero de índole culta: “Ero-tismo, eretismo, erectismo. ¡Firmes!” (p. 188); “Caras caricias que no

sará, metátesis [Tulanguillo], sinalefa [El señor Memo Herdez el Grande], contracción [el salón del techo blanco], sinéresis [Alma María Dehesa], rima, derivación, apócope, interversión y síncope. Dichas alteraciones, a veces superpuestas o combinadas, conllevan cambios semánticos”, Julie Lavertue, *El albur en México: descripción y percepción*, tesis de maestría, Universidad de Laval, Canadá, 1998, p. 32. Ejemplos tomados de A. Unda Vergara. *El coyote cojo*, Galsón, México, 1975. Cf., además, Noé Gutiérrez González, *Qué trabajos pasa Carlos: la construcción interactiva del albur en Tepito*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 1988.

¹³⁸ A pesar de su clara carga sexual, no dejan de ser eufemísticos; el tabú forma parte de la cultura oficial y de la popular por igual. Resalta la coincidencia de estos dobles sentidos formulaicos de *José Trigo* con otras obras literarias mexicanas que incluyen diferentes discursos populares: *Los hijos de Sánchez*, *Los albañiles*, *Las memorias de Pancho Villa*, *La región más transparente*, entre otras. Obras estudiadas por Larry M. Grimes en *El tabú lingüístico: su naturaleza y función en el español popular de México*, CIDOC, México, 1971, (Cuaderno 64); el estudio incluye a *José Trigo*.

costean las acostadas” (p. 193); “paladina papalina muy respetable” (p. 212); “Tentáculos-tientaculos” (p. 332); o simplemente juegos de palabras cultos: “cascada de cáscaras, cascos, cascajo, cascote” (p. 324); “Paseo onomatop. Top. Topéyico” (p. 203) o “zarrapastrosas zarpas rampantes” (p. 304), donde también introducen neologismos: “las palomas [...] se columpiaban. Se columbiaban” (p. 327); o “Filete de robalo [...] Piscicolabis regio” (p. 169). También se encuentran diversas menciones de slogans: “Mexolub Mejorado con Aditivos” (p. 360) y “donde elaboraban entre otros productos, el ‘Jabón Gu-san-i-llos’” (p. 323). Y aun claras referencias a la escritura: “Solecismos, barrabasadas, gazapos, rimas arrimadas y perogrulladas. ¿Qué importan? Lo esencial era magnetizarlos” (p. 347), subrayando la importancia de las normas del lenguaje: “Pero se los suerbe, dialectalmente hablando” (p. 311); “O coctel de camarones, \$2.50. Coc-tel, no coptel, así estaba escrito en la carta” (p. 169) y “Debe de ser él. O debe ser él, sin el ‘de’” (p. 313).

Al final de la anécdota de estos espacios Luciano y María Patrocinio, los personajes principales de éstos, son degradados: Luciano como un títere sin convicciones, asesinado, su esposa volviendo a la prostitución y el movimiento ferrocarrilero aparentemente disuelto. En la narración hay aspectos cómicos y sí se remite, a propósito, a imágenes carnavalescas, pero, hasta aquí, carentes de la ambivalencia regeneradora, la verdadera regeneración se realizará después: hasta este momento sólo hay desesperanza, completamente ajena a la comicidad, se trata de una “Cabrona tragedia” (p. 339) como afirma el narrador, lo cual se subraya aún más con los fragmentos intercalados de la historia de José Trigo y Eduvigés, pasando por los espacios carnavalescos, o siendo recordados, llevando a enterrar al niño.

Si se atiende la propuesta de Bajtin, el carnaval: “No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta, sino también inmersión en lo inferior productivo”¹³⁹. Pero el carnaval *per se* no salva;

¹³⁹ Bajtin, *La cultura popular...*, pp. 25-26.

el carnaval es sólo transgresión y liberación momentánea, preparación para algo más. La verdadera salvación, la regeneración positiva, se da después del carnaval, con el sacrificio de la Cuaresma y hasta la Pascua de Resurrección; el carnaval no puede deslindarse de esos dos momentos posteriores que conforman la verdadera liberación.

Si, en efecto, como he dicho anteriormente, en el carnaval de los espacios festivos se pierden muchas veces las características regeneradoras propias de esta fiesta; si el lector asiste a la degradación de un héroe alienado, si efectivamente “Luciano no murió en aras del movimiento” se tendría sólo negación y disolución en la nada. Sin embargo, como también afirma la prostituta, el líder obrero “no dio su vida por el triunfo del obrerismo. Pero *todo el mundo creyó que fue así*”, ese simple “creer”, fe y dogma de la colectividad, instauran de nuevo en este carnaval negativo su función salvífica. Queda integrado el carnaval en el calendario litúrgico y seguirá después la Cuaresma y la Pascua de Resurrección —de Luciano— que sí salvará al pueblo, como puede leerse en el capítulo dos Este.

Rodríguez Lozano afirma que Fernando del Paso intenta desolemnizar la historia: “para no caer en nuevos mitos, se trata de desolemnizar con base en un discurso que toma en cuenta el lado humano de los personajes, quienes, liberados, se enlazan con una realidad que aún ficcionalizada resulta más concreta y cuestionada”¹⁴⁰. En efecto, la inclusión de imágenes carnalescas desolemniza el proceso histórico, y, por supuesto, acerca al lector a la cotidianidad de los personajes, pero considero que la propuesta de Fernando del Paso —así como la de Bajtin— trasciende el planteamiento lúdico. Recuértese que las fiestas tienen una estrecha relación con el tiempo: “En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico”¹⁴¹. Además, como prosigue Bajtin y puede desprenderse de *José Trigo*,

¹⁴⁰ Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴¹ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 14.

fiestas y carnavales siempre han estado ligados a periodos de crisis, tanto de la naturaleza como de la sociedad y de la vida individual¹⁴². Así, Fernando del Paso, además de desolemnizar la historia, busca reintegrar al carnaval su función de fiesta, no aislada, no salvífica *per se*, sino como parte de un tiempo litúrgico, justamente en el momento de crisis del movimiento obrero.

He mencionado la relación de estos espacios festivos con los llanos míticos del Puente; a diferencia de lo que afirma Rodríguez Lozano, en estos espacios el mito está enormemente presente: la presencia del líder enfermo y borracho, como ya apunté antes, no es sólo producto de la desolemnización de la historia, sino reescritura del mito nahua. El carácter del personaje Luciano está prefigurado según el numen Quetzalcóatl; no es tan “libre” como podría parecer en un principio. Es, en todo caso, la mitología nahua la que es de por sí antiolema.

La relación de estos capítulos con el Puente se afirma con la condición litúrgica ritual que se desprende del carnaval. La oposición Luciano-Manuel Ángel (es decir, Quetzalcóatl-Tezcatlipoca, gemelos cósmicos) se relaciona con la unión de opuestos carnalescos:

Los mismos elementos del sistema mitológico que desempeñan el papel de neutralización (mediación) ritual o la remoción de opuestos bipolares son realizados en el mito por pares de gemelos, y en el ritual por ritos de gemelos y transvestistas (luego, el carnaval), cuyo fin es la unificación de polos de oposiciones binarias. Seres gemelos y andróginos suelen estar ligados en las mitologías¹⁴³.

Los pares de la mitología nahua: bueno/ malo, blanco/ negro, vida/ muerte, principio/ fin coinciden con el carnaval en que no son

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ Ivanov, art.cit., p. 29.

del todo opuestos, sino que se confunden entre sí “como fases necesarias del conjunto vital en perpetuo cambio y renovación”¹⁴⁴.

La coincidencia va más allá, la cosmogonía nahua (*La leyenda de los soles* reescrita en el Puente) subraya el tránsito de un estadio a otro, como el carnaval nunca es estático; la imperfección de lo creado; fines catastróficos que originarán un nuevo sol (el Apocalipsis que dará paso a la Vida Eterna)... en fin, la destrucción que promueve el carnaval seguida de la Pascua regeneradora. En ambos, carnaval y mito nahua, se da el destronamiento del Rey Sagrado. El Puente y los espacios carnalescos relatan la misma anécdota, el hecho es uno solo; estos espacios se complementan y refuerzan la concepción del tiempo mítico nahua y del litúrgico cristiano, que son al fin la concepción de la historia de Fernando del Paso: inicio y fin de las distintas etapas de la vida de México.

EL FERROCARRIL: LA VOZ DE LA REVOLUCIÓN

El capítulo ocho Oeste está dedicado al ferrocarril, el cual se convierte en el centro donde confluyen multitud de personajes, espacios y tiempos. En la atmósfera oral de *José Trigo* destaca, desde las primeras páginas de la novela, el silbato del tren, que da la bienvenida al narrador, incluso antes que los habitantes mismos, a los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco.

El título de este capítulo es “Una oda”, aunque inmediatamente después el narrador afirma que también se trata de “(Oda o corrido, valona, tonada, inventario, romanza, aria)” (p. 223), y agrega al final del capítulo: “Que ésta es la canción, el estribillo, la odisea, el sonsonete, la canturía, el sartal, la salmodia, la retahíla del ferrocarrilero” (p. 239), donde inventario, sartal y retahíla coinciden en el significado de serie de cosas o eventos y sonsonete y estribillo aluden a una

¹⁴⁴ Bajtin, *La cultura popular...*, pp. 50-51, n. 1.

lirica iterativa. El carácter lírico —popular y culto— se afirma con la inclusión de oda, tonada, romanza, canturía, aria y canción; por último, la presencia de elementos épico-narrativos en valona, corrido y odisea¹⁴⁵.

El sartal y el inventario inician de inmediato con la enumeración de los pasajeros del tren (serie que guarda cierto parecido con aquella de los capítulos nueve). Los furgones son una especie de plaza pública donde conviven los personajes más disímbolos; las clases privilegiadas —la cultura oficial— y el pueblo, la cultura popular:

El obispo de muceta morada y roquete bordado con imaginería. El ladrón de relojes con leontina de plata [...] El oficial de la armada con su cutó plateado. Una caravana de amapolados homosexuales que regresan del carnaval, del antruejo, con los cabellos moteados de confeti [...] Así como todos aquellos hombres y mujeres de todas las razas, negros o blancos, huicholes, babispes, chochopopolacas, tarahumaras, acafes. Que van de viaje. De jira campestre. De negocios. De veraneo... (p. 223).

Personajes urbanos y etnias alejadas de la capital, en todo tipo de oficios y actividades: “saluciones y besamanos, charreadas, jaripeos y novilladas, solemnidades y relaciones...” (p. 224). A esta enumeración le sigue otra, amplísima, de los orígenes y pormenores del ferrocarril a través de la historia.

El narrador adquiere tintes eruditos (ya antes se había notado en los capítulos de los llanos y de la Cristiada). Este capítulo es una muestra del despliegue de conocimientos de Fernando del Paso —retomando uno o varios temas que reescribe, describe y analiza porme-

¹⁴⁵ Cf. para la definición de estas formas poéticas, *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1984, [ed. facsimilar]; y para corrido, valona y canción, Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, FCE, México, 1976, (*Colección popular*, 139), [1ª ed. 1954] y, del mismo autor, *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*, FCE, México, 1988, [1ª ed. 1961].

norizadamente— estrategia que repitió el autor en *Palinuro de México* con el tema de la medicina, el cuerpo y la literatura y en *Noticias del Imperio* con los hechos históricos protagonizados por Maximiliano y Carlota. De esta manera, en *José Trigo* el narrador se apodera del lenguaje técnico del ferrocarril y, como es usual en él, lo integra al resto de sus conocimientos: de la historia, del hombre y de la cultura popular para otorgarle permanencia.

No siempre el narrador raya en lo erudito; su relato, al igual que el ferrocarril, arranca lentamente e inicia su marcha con un enciclopedismo más bien obvio: “En este caso, la locomotora es de vapor. Vapor es la forma gaseosa de una sustancia que a la temperatura ordinaria es líquida o sólida. El vapor que mueve la locomotora es vapor de agua” (p. 224). Para ir aumentando de velocidad —nivel de conocimiento— poco a poco:

Pero triunfó la locomotora que recorrió el camino de Stockton a Darlington con cuatrocientos pasajeros a bordo, el martes 27 de septiembre de 1825. Al frente marchó un hombre, a caballo. Enarbolaba una bandera y en la bandera se leía: “Periculum privatum, utilitas publica” (p. 225).

y mostrándose como conocedor de los últimos avances en la tecnología: “Los ferrocarriles transportan cápsulas de radioactivo cobalto 60 para aliviar a los enfermos del mal del cáncer” (p. 226); aunque aún en un nivel enciclopédico, con una lista de sinónimos tipo diccionario: “o bidés para los burdeles, también llamados congales, donde se han de lavar vulvas, ninfas y clítoris las rameras o mozcarras, por otro nombre gamberras” (*id.*). Aumenta la velocidad, el ferrocarril va rápido, como rápido fue el progreso que trajo con él: “los ferrocarriles transportan incubadoras para los niños prematuros” (*id.*). Y ya definitivamente desbordado, habiendo agotado el tema del ferrocarril, prosigue con la transformación de este espacio-objeto¹⁴⁶; ya

¹⁴⁶ Y aquí mismo los objetos y los oficios se ven sujetos a una permanente transforma-

no es sólo el ferrocarril, sino, por extensión, diversos medios de comunicación: “los funiculares y los teleféricos; los monorrieles” (p. 228), y después, ya no la tierra, sino también el mar: “Allí donde se juntan el mar y la tierra, se juntan los barcos y los trenes. Y allí también se separan. Los barcos les prestan su sirena a los trenes, y los trenes se la llevan, con toda su cargazón de tristeza y de nostalgias” (p. 231).

Así, el ferrocarril llega a su velocidad máxima, momento cumbre en que se escucha su silbato y se eleva el canto que anuncia la parte fundamental de este capítulo: la relación tren-Revolución.

Aquí resalta la cualidad del narrador como erudito, condición de portador del conocimiento que asocio también con la figura del trovador, quien despliega toda su sabiduría a través de su poesía oral. Se subraya en este capítulo ocho Oeste la voluntad de escribir la oralidad. Para poder examinar con detalle esta estrategia narrativa me detendré en un significativo fragmento de este capítulo, el que va de la página 229: “Al llegar al campamento escuché, a lo lejos, el silbato de una locomotora” y termina en “Y tú, cuando escuches el silbato de un tren, lo recordarás”, de la página 233, considerándolo, para fines de análisis, como una unidad independiente. La estrategia narrativa de este segmento, que detallaré a continuación, es constante en todo el capítulo.

Dicho fragmento presenta una oralidad tematizada; esto es, la oralidad, voz, entonación, representación, como tema del relato y como forma de caracterizar a los personajes. Se presenta así al narrador, en primera persona, como trovador en una representación tradicional¹⁴⁷. Se dirige a un auditorio (la interacción está implícita,

ción y refuncionalización: “el viento juega con la ropa blanca tendida a secar y la hace ondear como si fuera bandera, o velas” (p. 232), o “dejaron de limpiar con carbonato las incrustaciones de tanino de los vientres de las calderas, para hacer cañones y hacer fusiles para la Revolución” (p. 234), y “Troneras fueron las puertas del tren. Escudos fueron las ruedas del tren” (p. 237).

¹⁴⁷ Entiendo representación como la *performance* que propone Zumthor y a la

nunca se escucha la voz del público¹⁴⁸) y le narra su poema que tiene como tema al ferrocarril y como personaje al ferrocarrilero-revolucionario. Su poema incluye un metarrelato oral: el del ferrocarrilero, a su vez, narrando sus historias al auditorio de Nonolaco-Tlatelolco o, más aún, al lector.

El relato inicia, pues, con una fórmula tradicional que expresa el narrador-trovador: “Al llegar al campamento escuché, a lo lejos, el silbato de una locomotora”. Esta fórmula introductoria funciona como cabeza de esta breve representación; el silbato del tren adquirirá el valor de estribillo —aunque con variantes— que posteriormente se glosará: “Cien, mil veces diarias, se oyen por estos rumbos los silbatos de las locomotoras...” (*id.*), de nuevo el silbato del tren como estribillo y nueva glosa. El silbato del tren funciona de hecho, por sinécdoque, como el tren mismo, así lo sugiere el mismo narrador: “Porque el silbato de un tren es el tren mismo”; esto es, el tren *es* porque se hace oír.

Para ejemplificar mejor esta estrategia, si se quisiera hacer un esquema de la narración (otorgándole a cada inicio de párrafo el valor de un verso) quedaría aproximadamente de la siguiente manera:

Cabeza: Al llegar al campamento, escuché, a lo lejos, el silbato de una locomotora.

Cien, mil veces diarias, se oyen por estos rumbos los silbatos [...]
 Cuando el maquinista abre la válvula de vapor y el silbato deja oír [...]
 El silbatazo suena como un golpe de mar [...]

que me referí en el capítulo uno de este trabajo. Cf. Zumthor, *Introducción a la poesía...* p. 33.

¹⁴⁸ Primer caso de intérprete de la poesía oral que plantea Zumthor: “el intérprete recita o canta solo en presencia de un auditorio; este es el caso de la mayoría de los cantantes profesionales en todas las sociedades”, *Introducción a la poesía...*, p. 232.

1^{er} Estribillo: **El silbatazo de una locomotora es sagrado.**

Sagrado como los bosques, como las montañas. [enumeración]
Qué animal, qué hombre, qué piedra [enumeración] no ha escuchado [...]

2^o Estribillo: *Escuchad. Escuchad al tren. Escuchad el silbato del tren.*

Es una noche fría, negra, noche del Norte [enumeración].
Es el tren. El tren que viene, que pasa [...]

3^{er} Estribillo: *Porque el silbato de un tren es el tren mismo.*

Es una locomotora, que hoy, vieja y torpe, veo caminar [...]
Es el hombre de bigotes blancos [...]
Es el enjambre de mariposas nocturnas [...]
Es la mujer que espulga las ladillas tenaces de su hombre [...]

4^o Estribillo: *Preguntad. Preguntad quién no ha oído el silbato de un tren y quién que lo haya oído no se ha ido un poco con él.*

Los animales de la tierra, lo oyen/ Los monos araña de San Luis [enumeración]
Y también los buras, los berrendos, las tuzas serranas [enumeración] lo han oído.

5^o Estribillo: *Porque no hay lugar que no haya recorrido [el silbato]./ Así como no hay hombre que no lo recuerde./ Porque ninguno, nadie, nunca no se ha ido un poco con él.*

Allí donde se juntan el mar y la tierra, se juntan los barcos y los trenes [...]

Y allí también, donde se juntan el mar y la tierra, donde los ferrocarriles entregan al mar su carga [...]

Porque los ferrocarriles son como los barcos.

Los trenes de carga son como las naos mercantes [enumeración]
 Los carrilanos son también como los marineros: como hay pilotos... [enumeración]
 Y son nuestras Casas Redondas como los astilleros...

6º Estribillo: *Silba el tren.*

Y cuando silba, pienso en él, en el viejo lobo de tierra [...]
 Es de noche, y la luz de sus lámparas hiende el espacio [...]
 Recuerda cuando paleaba carbón en los fogones de las locomotoras [enumeración]
 Él, el viejo lobo de tierra que navegó por la vida [enumeración]

7º Estribillo: *Cuando oigas **pitar un tren**, acuérdate de él.*

Y escúchalo contar sus viejas historias. Él fue capitán de un navío [enumeración]
 Él te lo dirá.

8º Estribillo: *Y tú, cuando escuches **el silbato de un tren**, lo recordarás.*

Esta estrategia bien puede asociarse con aquélla señalada por Zumthor para los poetas orales: “A menudo, el autor subraya la unidad narrativa (escena, episodio, acción) con versos o expresiones con valor de estribillo, introduciendo en la exposición, gracias a pequeñas variaciones, un ritmo interno que lo dramatiza y representa como

el esbozo de un gesto”¹⁴⁹. De este modo, en el caso de *José Trigo*, esta reiteración poética, con su ritmo, dinamiza la narración: “Cien, mil veces diarias, se oyen por estos rumbos los silbatos de las locomotoras. Y sin embargo de su frecuencia, no pierden su sentido”: no son repeticiones fútiles, sino hilo conductor de la representación, lírica, ritmo y dinamismo.

Cada glosa da pie al nuevo estribillo. La glosa de la cabeza describe el silbato del tren hasta ser comparado con una nota de órgano de un templo. De ahí el primer estribillo, el silbatazo es sagrado; su glosa hace hincapié en el acto de escuchar: el segundo estribillo es así una imprecación a escuchar el silbato, y así sucesivamente. Esta representación agrupa cuatro grandes temas: la cabeza, y glosas de los cuatro primeros estribillos, el carácter sagrado y trashumante del silbato, ubicuidad de su sonido. Segundo tema, glosa del quinto estribillo: comparación de los ferrocarriles con los barcos. Tercer tema, glosa del sexto estribillo: nacimiento del marino-ferrocarrilero; cuarto tema, glosa del séptimo estribillo: historia oral del ferrocarrilero revolucionario. Para terminar con la lección que da el narrador en el octavo estribillo: el silbato del tren como memoria histórica.

En este fragmento, el narrador hace su entrada con una fórmula tradicional y proyecta después en la representación los diversos elementos: el “yo” que le caracteriza, presentando, vía el silbato del tren, a un “él” que es el personaje de la representación: el ferrocarrilero revolucionario, dirigiéndose a un “tú” que conforma su auditorio¹⁵⁰.

Fernando del Paso utiliza el estilo oral para recrear, entre el narrador y el tú al que se dirige (que puede ser el mismo lector) una relación comparable a aquella que une al trovador y su auditorio, introduciendo a este último en su relato y conminándolo a que alerte sus sentidos y su capacidad mnemónica. Esto lo logra con un mar-

¹⁴⁹ Zumthor, *La letra y la voz...*, p. 243.

¹⁵⁰ “À l’issue du récit, après une projection dans l’espace du conte, chacun se retrouve à sa place: personnage, conteur et auditeur”, Moner, *op. cit.*, p. 135.

cado énfasis en diversos *verba dicendi*: “escúchalo contar”, “él te lo dirá”, “escuché”, “se oyen”, “deja oír”, “escuchad”, “preguntad”, “para oírlo”, que crean una atmósfera sonora en la que se destaca el silbato del tren y los relatos del ferrocarrilero. Este léxico presenta continuamente la percepción auditiva boca/ oído, que, aunque producto de la pluma, revela la sonoridad natural de la boca del narrador, del ferrocarrilero y del tren y los atentos oídos del auditorio/ lector.

El impreciso “Al llegar al campamento” del inicio adquiere, gracias a deícticos que ubican al lector-auditorio en el espacio tiempo de la enunciación, mayor certeza: desde “se oyen por estos rumbos” hasta el específico “la mujer que espulga las ladillas tenaces de su hombre, *aquí*, en Nonoalco, junto a una caseta de madera roja”. Estos adverbios con valor demostrativo subrayan el dramatismo y la inmediatez escénica: ubicaciones y desplazamientos¹⁵¹. Del *aquí* de Nonoalco el narrador pasa a “*Allí* donde se juntan el mar y la tierra, se juntan los barcos y los trenes”, y ubica también su narración temporalmente: “Es una locomotora que *hoy*, vieja y torpe, veo caminando por los campamentos de José Trigo, pero que *ayer*, *hace diez años*, surcaba los desiertos del Norte...”.

En este sentido, también destaca la importancia de la mirada y del recuerdo; no se trata solamente de un relato, sino de un espectáculo y de una estrategia mnemotécnica: “Bien entendu, le geste a disparu dans le récit d’écriture du narrateur, mais il reste le support verbal: la tournure impérative, l’adverbe ou le démonstratif, qui découpent l’espace et mobilisent le regard”¹⁵². Es el caso de “Y lo veo sentado en un viejo muelle de carga de estos campamentos, rodeado de furgones y vagones...” que subraya la repentina entrada del ferrocarrilero en los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco —su “*entré en scène*”¹⁵³—, y que también resalta la excelente capacidad de evo-

¹⁵¹ Cf. Ana Vian Herrero, “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 173-186 y Moner, *op. cit.*, pp. 118-121.

¹⁵² Moner, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵³ *Idem.*

cación del narrador, pues proyecta en el espacio al personaje destacado por su mirada: “il s’agit, ni plus ni moins que de convoquer le lecteur dans l’e cercle reconstruit de l’auditoire, cet espace primordial —que recouvre l’écrit— où le conteur fait surgir les images”¹⁵⁴. La estrategia mnemotécnica actúa de la siguiente manera: primero es el oído, la atenta escucha estimula el recuerdo y éste permite la irrupción del pasado en el presente. Lo recordado se materializa en el ahora, la aparición del ferrocarrilero revolucionario de principios del siglo xx en los llanos ferrocarrileros de 1960: “Y cuando silba, *pienso* en él, en el viejo lobo de tierra [...] *Y lo veo* sentado en un viejo muelle de carga...” (El subrayado es mío). De igual manera el narrador conmina a su auditorio a que el recuerdo individual se transforme en colectivo siguiendo dicha estrategia: “Él te lo dirá. /Y tú, cuando escuches el silbato de un tren, lo recordarás”.

Toda oralidad implica teatralidad. De ahí el énfasis en ver y describir la disposición: “sentado en un viejo muelle de carga de estos campamentos, rodeado de furgones y vagones que naufragaron hace muchos años. Los niños, a horcajadas en cubas y barriles, se juntan en corro para oírlo. De vez en vez transcurre alguna vieja locomotora fantasma cuyo humo sube hacia el Puente como un remolino de burbujas”. El relato del narrador, demostrativo y sugestivo, visualiza la narración y sugiere la inmediatez de la acción mediante ciertas herramientas verbales específicas por medio de las cuales intenta controlar la atención del público y volver más dinámica su narración¹⁵⁵. Por ejemplo, después de una profusa descripción-enumeración, el narrador desplaza la atención del plano visual al auditivo, instando a su auditorio a aguzar el oído por medio de imprecaciones: “Escuchad. Escuchad al tren. Escuchad el silbato del tren” y “Cuando oigas pitar un tren, acuérdate de él/ Y escúchalo contar sus viejas

¹⁵⁴ Moner, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁵ Cf., para deícticos e imprecaciones, el inciso “La actualización”, de Moner, *op. cit.* pp. 299-304.

historias [...] Óyelo, escúchalo”, dramatizando los recursos del estilo directo, terminando con la pasividad del oyente-espectador transformándolo en actor: “Preguntad/ Preguntad quién no ha oído”; utilizando oraciones más tendentes a la participación que al alejamiento. Insta al mismo tiempo al auditorio a activar su capacidad mnemónica: “Y tú, cuando escuches el silbato de un tren, lo recordarás”.

Los signos de puntuación marcan digresiones, cortes y pausas que pueden funcionar como simples descansos, como mecanismos para crear suspenso o como espacio que permita el diálogo, o por lo menos la atenta escucha, del auditorio:

Preguntad.

Preguntad quién no ha oído el silbato del tren...

Él te lo dirá.

Y tú, cuando escuches el silbato del tren...

O las siguientes, pausas necesarias para ejercitar la memoria:

Silba el tren.

Y cuando silba, pienso en él...

Cuando oigas pitar un tren, acuérdate de él.

Y escúchalo contar sus viejas historias.

El pasado, el presente y el futuro circulan por igual en el relato. Además de los adverbios temporales con función demostrativa mencionados con anterioridad, hay también otros indicadores temporales que ubican la narración. El narrador habla en un primer momento en pretérito, anunciando a su auditorio lo que escuchó al llegar allí, cambia de tiempo y lleva después a los escuchas al tiempo de la enunciación: “Cien, mil veces diarias, se oyen por estos rumbos los silbatos...”. El silbato que interrumpe abruptamente la divagación del narrador, sobre los barcos y los trenes, está igualmente en presente, trayendo al

lector-oyente al escenario, preparándolo para la intromisión del ferrocarrilero, y después viene el tiempo futuro: “lo recordarás”.

El estilo de la narración es dinámico: inicia con una fórmula tradicional y continúa con fórmulas tradicionales como “escuchad” o “preguntad”. Esta imprecación poética resalta el carácter oral del relato y le da el tono particular de una oda, aunque podría funcionar también como una especie de diglosia¹⁵⁶. Y que no sorprende si se atiende que el narrador es caracterizado en *José Trigo* como fuereño y portador de léxico erudito. No obstante las fórmulas tradicionales arcaizantes, su relato va distendiéndose hasta que, al final del fragmento —más aún, al final del capítulo— es mucho más familiar e introduce tópicos y canciones sobre la Revolución mexicana.

El relato del narrador utiliza diversos recursos que sugieren su construcción como un texto oral mnemónico y retentivo. En la escritura, esto se percibe con la presencia de una mayor cantidad de oraciones aditivas más que subordinadas: “Porque él conoció Jauja, conoció el Quiote, conoció Sacramento y conoció Muleros. Él vivió en Tortugas y Dublin Spur. Trabajó en Colombres y en Tamesí. Nació en Presidios de Abajo y lo bautizaron en Balastre Negro”, ya sea divididas por punto y seguido, comas, o por una puntuación léxica rica en conjunciones, de ahí el polisíndeton: “para construir masteleros y cofas, baupreses y botavaras, y coser velas cangrejas y velas mesanas, foques y contrafoques, y allí, donde los barcos entregan a la tierra la carga preciosa del mar” y preposiciones: “El tren que viene, que pasa, que va, que fue”.

En el texto prevalecen las enumeraciones: “La exposición corta el discurso en afirmaciones breves, tiende a cortarlo con exclamaciones, con expresiones imperativas, en series acumulativas discontinuas; en el límite, los verbos desaparecen, ya no hay frases, sino un desfile de elementos nominales liberados”¹⁵⁷: “Los monos araña de

¹⁵⁶ Como así lo sugiere Moner al hablar de la *performance* en *El Quijote*: “la plupart des saltimbanques viennent de l'étranger. Il existait donc une situation de diglossie d'un caractère particulier”, *op. cit.*, p. 308.

¹⁵⁷ Zumthor, *La letra y la voz...*, p. 253.

San Luis. Los quebrantahuesos de Veracruz. Los castores de Sonora. Las comadreas de México. Las nauyacac de Chiapas. Las martuchas y los tapires de Tabasco. Los pecaris y faisanes de Campeche. Los osos hormigueros de Quintana Roo, lo han oído”. Destaca el uso de los sustantivos: qué animales y qué personas han escuchado al tren, qué objetos transporta, qué comparten los barcos y los trenes, qué conforma el paisaje de Nonoalco, qué sitios visitó el ferrocarrilero, qué objetos protagonizaron la Revolución mexicana. Preocupación por la descripción de los diversos entornos y preeminencia de los seres y objetos que son tocados por el silbato del tren antes que por la representación de sentimientos o comportamientos; sus oraciones son más concretas que abstractas. Reflejo del interés del poeta por la sociedad a la que le canta, y de la que, en ocasiones, se vuelve parte, de ahí el nosotros: “Y son *nuestras* Casas Redondas como los astilleros”.

Es un relato iterativo con constantes recurrencias —de ahí que el narrador conforme un texto prácticamente hiperbólico— donde cada “estrofa” se construye sobre el estribillo, o se condensa sobre una palabra retomada en cada verso; por ejemplo, en el siguiente caso, puede verse la insistencia en la anáfora y rima:

Y es todo lo que lleva el tren.

Y es todos los lugares que conoce el tren.

Y todo lo que tiene que ver con el tren.

O el siguiente, donde, además de anáfora, se da una aliteración en m-b-r: hombre/enjambre/hombre:

Es el hombre de bigotes blancos, kepí y reloj, que fuma un habano.

Es el enjambre de mariposas nocturnas y murciélagos narigudos que se estrellan en los fanales.

Es la mujer que espulga las ladillas tenaces de su hombre...

En otros casos se reduplican las raíces e incluso frases enteras: “Escuchad. Escuchad al tren. Escuchad el silbato del tren”, y

Los trenes de carga son como las naos mercantes,
las locomotoras Gran Mogol son como los viejos piróscafos de ruedas,
los trenes estacionarios son como los buques de cabotaje y las mensajerías,
los trenes de recreo son como los yates veleros,
las máquinas de cremallera son como los acorazados,
las locomotoras remolcadoras son como las falúas escampavías [y]
los trenes plateados Diésel son como los trasatlánticos (p. 231).

Donde las mismas palabras son incesantemente repetidas, —es *repetitio*, no sinonimia¹⁵⁸— en rima abcbcb y se produce una aliteración en “s”. Mientras desfila el tren, con todos sus objetos, se establecen simetrías y contrastes que permiten sutiles matices, sí hay repeticiones de palabras y frases, sí es el mismo estribillo, pero cada cierto tiempo, con variaciones de tema. Estas simetrías y contrastes son dados por el narrador como una nueva información a sus oyentes, quienes verán su conocimiento acrecentado. El narrador busca también la variedad formal y de contenido; su relato lineal promueve las repeticiones y redundancias que refuerzan lo ya dicho y crea al mismo tiempo efectos capaces de mantener a los oyentes en estado de alerta.

El narrador introduce, por ejemplo, acumulaciones que guardan cierto parecido con la estructura encadenante de cuentos infantiles tipo: “La mosca al mosquito, el mosquito a la rana, la rana va al agua...”, o trabalenguas: “Rápido corren los carros cargados de azúcar del ferrocarril...”: “el silbato cargado de mar, de tierra, de

¹⁵⁸ De hecho, en este fragmento no hay casos de sinonimia, ya que al narrador le interesa subrayar la diversidad de elementos que están fuera o dentro del tren. Llega incluso al detalle, no es lo mismo una locomotora que un tren, y no se trata sólo de trenes genéricamente sino de trenes de carga, trenes de recreo, trenes de guerra, trenes plateados...

tiempo, y la locomotora cargada de carros y los carros cargados de frutas, de sal, de especias, de hombres, y los hombres cargados de años...” que hace uso de la anadiplosis, repitiendo una misma palabra al final de un segmento y al principio del otro. En otras ocasiones, en sus acumulaciones se escuchan los ecos de una letanía: “Las martuchas y los tapires de Tabasco. Los pecaris y faisanes de Campeche. Los osos hormigueros de Quintana Roo...” y responde: “lo han oído”. Prosigue: “los buras, los berrendos, las tuzas serranas, los conejos castellanos, las ratas canguro y los ratones oco-teros de Oaxaca, Zacatecas [...] lo han oído”. Sin duda, todas estas reiteraciones y enumeraciones —indicios redundantes de su función “fática”¹⁵⁹— no hacen más que fortalecer el estilo poético que intenta el narrador, ya que, “creadora de ritmos, la recurrencia —manejada con vistas a una finalidad expresiva— cimienta el discurso poético”¹⁶⁰.

Todo lo anterior hace de este fragmento un texto ricamente sonoro y rítmico. Destacan las constantes repeticiones de una misma palabra, de una misma frase o construcción, el retorno al estribillo... También las aliteraciones, que reiteran una y otra vez los artículos que preceden todos los elementos nominales protagonistas del fragmento: el, la, los, las; igual las conjunciones que unen todos esos elementos; el énfasis en la reiteración de una sola construcción verbal, en este caso, por anáfora:

Escuchad [...]

Es una noche fría [...]

¹⁵⁹ Término de Zumthor al referirse a la poesía narrativa y dramática, que considera “digresiones prospectivas, retrospectivas, justificativas, detenciones ornamentales, apóstrofes, exclamaciones, preguntas retóricas, pasos del *él ellos* al *yo vosotros*, uso de términos que sirven para designar, tales como *ved, escuchad*, esquematización descriptiva y enumeraciones. De ahí procede una tensión artificial general que permite al lenguaje desviarse de las exigencias del carácter lineal del relato de los acontecimientos”, *Introducción a la poesía...*, p. 14, (subrayado del autor).

¹⁶⁰ Zumthor, *La letra y la voz...*, p. 245.

Son elementos similares por su ubicación sintáctica, es decir, por su relación con el verbo, clara característica de la oralidad¹⁶¹.

Además de los casos de rima vistos ya en anteriores ejemplos: “Los trenes de carga son como las naos mercantes...” pueden verse también, casos de rima interna:

Porque **no hay** lugar **que no haya** recorrido.
Así como **no hay** hombre **que no** lo recuerde.

Y

quién no ha oído el silbato de un tren
y **quién** que lo **haya oído**
no se ha ido un poco con él.

Aparecen las mismas palabras en oraciones que tienden a la simetría, de ahí que en el fragmento prive el paralelismo: repitiéndose oraciones o grupos de oraciones, con la misma estructura o el mismo ritmo, que tienden a lo poético: “La producción oral muestra una organización importante de los ritmos: simetrías de los sintagmas, simetrías inversas, figuras de estilo no conscientes”¹⁶².

La construcción narrativa, redundante e iterativa, colabora en la creación de un ritmo reincidente. Las más de las veces el juego rítmico se da por la sola repetición ya sea de una palabra o de varias. Como si, al igual que en Rulfo, detrás de la reincidencia pudiera hallarse “un placer por reencontrar la misma palabra, la misma sono-

¹⁶¹ “Se conservan todos los ensayos léxicos, porque, en la oralidad, no es posible borrar lo que se acaba de decir. Estas enumeraciones, que no hacen avanzar el discurso, sino que lo dejan en un mismo emplazamiento paradigmático, son exasperantes en la lectura si se presentan en el orden normal de la lectura en líneas sucesivas”, Blanche-Benveniste, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶² *Ibid.*, p. 23.

ridad”¹⁶³. Esta monotonía, o quizás monofonía, que sin duda proviene de una función mnemotécnica y, a la par, de la presencia de recursos poéticos, también hace hincapié, justamente, en el retorno a la palabra misma. En el goce de repetir y así descubrir y paladear una y otra vez cada palabra, de devolver a cada una su derecho de existencia en el texto.

En este fragmento, ordenado por el silbato del tren, se aprecian diversos movimientos marcados por figuras poéticas: un movimiento breve y enérgico provocado por asíndeton, suprimiendo las conjunciones: “El viejo lobo de tierra que navegó por la vida, por la leyenda, por el amor, por la Revolución” o “El silbato deja oír su lamento largo, siempre lejano como la sirena de un buque, oscuro como el grito de un monstruo herido, hondo como el ulular de un vórtice”, donde se percibe la similitud en los adjetivos, o la agilidad de “El tren que viene, que pasa, que va, que fue”. Y ritmos más lentos cuando se detiene en alguna descripción minuciosa: “De vez en vez transcurre alguna vieja locomotora fantasma cuyo humo sube hacia el Puente como un remolino de burbujas” o “El viejo enciende un cigarro, ve cómo el viento juega con la ropa blanca tendida a secar y la hace ondear como si fuera banderas, o velas”.

En esta pequeña representación resaltan, como en la poesía oral tradicional, metáforas y comparaciones, que animan tanto a ferrocarriles como a animales, hiperbólicamente, a veces: “Qué animal, qué hombre, qué piedra, qué árbol, qué río no ha escuchado alguna vez el silbato de una locomotora”. Prosopopeya donde el narrador apunta a su auditorio que el ferrocarril es parte misma de la naturaleza (“suena como un golpe de mar que se quiebra en los farallones, como un trueno”), en comunión con los demás seres: “El tigrillo de Tamaulipas se despierta, hinca las garras en la tierra y aguarda. El lobo de Coahuila yergue las orejas de caracol...”. Y metáforas y compara-

¹⁶³ Julio Estrada, *El sonido en Rulfo*, UNAM, México, 1990, (*Monografías de Arte*, 21), p. 32.

ciones relativas al tren y los barcos: la tierra y el mar; de ahí también la comparación ferrocarrilero/ marino: “Con dedos como garfios de aferravelas, cabellos de humo, boca de caldera, vello blanco que le sube como espuma por el pecho”.

En menor grado, el texto hace uso de antítesis: “Bajo todos los climas: tiempos de secas, de lluvia, de calor. Sobre todos los meteoros y furia de los elementos: tifones, centellas y cataclismos”. Y, entre otros juegos de palabras, polípite: “El tren que viene, que pasa, que va, que fue”, o “porque ninguno, nadie, nunca no se ha ido un poco con él”. Gradaciones: “como los abismos que lo han oído y lo esconden, lo devuelven, lo tragan para siempre jamás”, que funcionan para imprimir un mayor dinamismo a la narración. En todos los casos, el uso de figuras poéticas resalta el poder de evocación de una narración que genera imágenes continuamente: “El viejo enciende un cigarro, ve cómo el viento juega con la ropa blanca tendida a secar y la hace ondear como si fuera banderas, o velas. Los postes del telégrafo emergen de la tierra arenosa como mástiles de barcos sepultados...”, o también: “siempre lejano como la sirena de un buque, oscuro como el grito de un monstruo herido, hondo como el ulular de un vórtice, el hombre y los animales callan”.

Y destaca asimismo, anunciando en este fragmento apenas un esbozo de la técnica que se desbordará poco después, el uso de cancioncillas, variaciones sobre un tema obligado, en este caso la Revolución. Canciones que continúan con el recurso del uso extremo de refranes propio del furgón de Buenaventura, y con la misma función que tiene el refrán en ese espacio: incuestionabilidad de lo narrado, afirmación de una autoridad y pertenencia a una comunidad. Preámbulo de la presentación del ferrocarrilero revolucionario como portador de la voz colectiva, testimonio, recuerdo, transmisión y Tradición de la Revolución:

Escucha su sangre que corre por sus venas como jugo de pólvora, que se le encarabina y le canta como cuando aquella vez un jueves santo

de los años quince (corre corre maquinita no me dejes ni un vagón, nos vamos para Celaya¹⁶⁴): esa Revolución, esa bendita Revolución de capotas azules y carabinas treinta-treinta, de caramañolas de agua con sotol y días y días de no comer sino biznagas y nopales¹⁶⁵ o pinole y agua sucia y de hombres que dormían en las vías abandonadas como balas de canana y de botellas de aguardiente que giraban y saltaban como potros de ti vivo en los corros de los hombres de mitazas de hebillas tintineantes, esa Revolución, ésa que se fue (una mañanita blanca, blanca en los rieles del tren se fue camino del Norte se fue para no volver): esa Revolución, se hizo en tren (pp. 232-233).

Ya fuera del estudio del fragmento como unidad independiente, el recurso de las cancioncillas se despliega hasta la saciedad, acentuando los motivos de lugares, paisajes, mujeres, alcohol, traiciones y decepción¹⁶⁶:

Dijimos *adiós mi chaparrita* a nuestras *chachas Mariquitas lindas*, a nuestras *rieleras* querer nos, prietas malditas mancornadoras, *lloronas de azul celeste y ojos de papel volando*, viejos *amorcitos corazón* que *ni se olvidan ni se dejan*, y de quienes *éramos amantes y seguros servidores* (p. 236. El subrayado es mío).

¹⁶⁴ Del corrido “Los combates de Celaya”: “En mil novecientos quince/ Jueves Santo en la mañana [...] Corre, corre, maquinita,/ no me dejes ni un vagón;/ nos vamos para Celaya/ a combatir a Obregón”, Mendoza, *El corrido mexicano*, p. 53.

¹⁶⁵ Del corrido “Del Coronel Amaro”: “Por tres días que no comieron/ más que biznaga y nopales”, *Ibid.*, p. 39. Según Garza de Koniecki, este corrido es una versión de “Carabina 30-30”. María del Carmen Garza de Koniecki, *El corrido mexicano como narración literaria, Antología*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 1977. El uso del corrido, y otras composiciones musicales, lo retoma de nuevo Del Paso en *Palinuro de México y Noticias del Imperio*. Cf. Corral Peña, *Noticias del Imperio y los nuevos caminos...*, en especial su apartado “Cantemos la historia”.

¹⁶⁶ Subrayo los fragmentos de cancioncillas sin otorgar la referencia. Tampoco hago una distinción genérica, aunque considero que los fragmentos corresponden a corridos, coplas y canciones rancheras.

O

porque *la vida no vale nada y si nos han de matar mañana, rayando el sol nos despedimos [...] veloces y fatigados, tristes y solos cual hojas al viento sin poder a nuestra mansión volver (id.)*.

En los anteriores ejemplos destaca el aspecto festivo y ligero de la Revolución, proveniente de los tópicos de la canción mexicana. Este uso de canciones muestra también que estas composiciones han pasado a formar parte de la poesía popular y la tradición acuñada¹⁶⁷. Este canto, auténtico corrido popular —memoria oral viva de la Revolución mexicana, lista para ser contada y cantada a las futuras generaciones— se contrapone al canto más erudito del inicio del fragmento analizado anteriormente. El uso de estos clichés subraya la importancia de la Revolución en la memoria colectiva; en ese sentido, no creo que estas imágenes festivas apunten a una parodia de dicho movimiento. A pesar de los juicios negativos que puede tener Del Paso acerca de la historia de México, la Revolución mexicana es vista por el autor de una manera positiva.

Destaca en estas canciones el uso de diminutivos, frecuentísimos en el habla y la canción mexicana: *maquinita, mañanita, chaparrita, Mariquitas, amorcitos...* así como repeticiones (reduplicación por aposición): “*corre corre*”, “*blanca, blanca*”, “*días y días*”. Enumeración de elementos nominales, a veces sin el uso de signos de puntuación, lo que refuerza que el relato del narrador está más cercano al habla oral que a la escritura, esto es, las palabras están ligadas como sucede en el flujo natural del habla, o del canto.

Este uso de fórmulas es alusión, haciendo referencia a estas canciones sin nombrarlas explícitamente, de ahí que sea necesario que el

¹⁶⁷ Estrategia usual en la poesía oral, donde hay “retornos a los temas emotivos, a los lugares comunes y a los recursos de una poesía ‘popular’”, Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 272.

oyente añade su propia experiencia auditiva. El canto del narrador determina así la atmósfera social; sólo podrá comprender esta parte cierto público, de donde se espera de su auditorio cierta homogeneidad¹⁶⁸. Muestra también que estos clichés ya han pasado a formar parte del repertorio léxico de los hablantes, código de la comunidad.

El narrador afirma en algún momento que su auditorio escuchará la voz del ferrocarrilero pero, después, completa: la transmisión oral será de todos los ferrocarrileros: “Él te lo dirá. Ellos te lo contarán” (p. 234). La voz de uno es la voz de todos y viceversa. No se trata de voces independientes que dialogan dando cada una su particular visión de la Revolución. Para los ferrocarrileros de este capítulo la Revolución ha sido sólo una, la cantada por su particular corrido, y que debe memorizarse y transmitirse.

El lirismo del narrador trovador se desborda al final:

Y toda tú, tierra de carne de luto desteñido donde afloran los árboles como crespones fúnebres, tierra de los volcanes que no pueden con su alma, tierra de montañas ariscas y barrancas que le llevan la contra, tierra de cielos tropicales enjambrados de luciérnagas... (pp. 238-239).

Corre el tren y se eleva el canto, coral, testimonial, polifónico, del tren, del narrador, de los ferrocarrileros, de la flora y fauna del país, que son también testigos: “la flor de nochebuena, estrellamar de oropel [...] te dirán que los vieron acampar en los estuarios espejeantes de las planicies. Y el girasol, medusa de gónuli, te dirá que los vio, fusil en mano...” (p. 238), en una representación que integra, me-

¹⁶⁸ Esto introduce un problema en el ámbito de la lectura. El uso de este intertexto, sin duda familiar para el lector mexicano, pasará desapercibido para el común de los lectores extranjeros, por lo menos para los no hispanohablantes. Es el mismo problema que enfrenta toda intertextualidad. La total comprensión del texto dependerá de las competencias del lector, en este caso, de su competencia lingüística “donde el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho”, Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispano-americanos)*, UAM-I, México, 1992, p. 187.

diante prosopopeya, a todo ser vivo sobre la tierra, formando parte, todos, de la memoria colectiva revolucionaria.

Fernando del Paso manifiesta sensorialmente su artificio —su poesía—; a veces sólo basta la reiteración de una palabra o un motivo en ciertos momentos vitales para que el oyente asista a la representación. Finalmente, este tipo de oralidad es un especializado sistema de recitación, memorización y acumulación de textos. Esta habla —como toda habla ritual— es bastante más exacta que otras hablas orales. Y bastante más formal, distinta del habla cotidiana, ya que está constituida por múltiples elementos donde resalta su artificio, “las formas de habla especiales, estéticas o elegantes en las culturas orales podrían tener características similares a las de algunos de nuestros géneros escritos”¹⁶⁹. Aunque, afirma Zumthor, las formas orales serían aún más complejas: “la poésie orale comporte généralement plus de règles, et plus complexes, que l’écrite dans les sociétés à forte prédominance oral, elle constitue souvent un art beaucoup plus élaboré que la plupart des produits de notre écriture”¹⁷⁰.

Como se mostró en el fragmento analizado anteriormente, el narrador crea un intrincado sistema de ecos y paralelismos en los niveles léxico, rítmico y sintáctico. Es tan simétrico en lo micro como en lo macroestructural (como es el caso de todo *José Trigo*: la estructura piramidal así lo anuncia, si bien, reitero, esta simetría es más compleja de lo que parece a primera vista). Lo simple corresponde con lo complejo; el ensayo con el lenguaje apoya una y otra vez el planteamiento totalizador del autor: el uno es la suma de sus partes y cada parte lleva en sí la esencia del todo. En esta representación queda de manifiesto que Del Paso ha tomado una cierta forma de oralidad, la cual, después de analizarla y reformularla por escrito, es devuelta a la oralidad renovada y revitalizada.

De ahí que, en la propuesta del autor, también pretenda revitali-

¹⁶⁹ Carol Fleisher Feldman, “Metalenguaje oral”, en Olson y Torrance, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁰ Zumthor, “Le discours de la poésie oral”, *Poétique*, 52 (1982), p. 388.

zar la memoria colectiva que se tiene de la Revolución. El silbato del tren es el constante recordatorio de la historia, demasiado sonoro como para no ser tomado en cuenta; casi denuncia que se haya olvidado a la Revolución cuando aún está tan presente.

La voz del Ferrocarrilero a la que acudirá el auditorio, expresa la memoria colectiva de los protagonistas de la Revolución (lo que se repite en el templo de Santiago aunque con los participantes del movimiento obrero) y, sin diferencia, como uno solo, cantan a la Revolución cada vez que escuchan el silbato del tren. Aunque sólo a la Revolución hecha en ferrocarril, resaltando continuamente su carácter viajero y en permanente transformación: “Y ellos vuelven a ser los hombres que en los talleres del ferrocarril de Topolobampo recuperaron el cañonero Tampico. Los mismos que en Mapimí crearon la fuerza obrera que se unió a la Revolución” (*id.*).

Las voces de los ferrocarrileros revolucionarios se combinan y elevan su canto: la memoria de la Revolución. Hay también un contraste de este hecho histórico en las Cronologías (como ya mencioné en el apartado dos, al referirme a la historia del guardacruceiros Bernabé). Allí, éste narra la historia de su padre, ferrocarrilero-revolucionario, quien aparece también como transmisor oral de la historia del ferrocarril y de la revolucionaria:

el padre pacienzudo que fue siempre, cargador y estibador, primero, que reunía a sus hijos alrededor de una fogata [...] y les contaba muy orondo [...]: ‘Yo empecé a trabajar muy chico en los ferrocarriles como cargador y qué cosas no vi. Ya no digamos que yo viajé en trenes cargados de naranjas o vacas, de hierro cabilla y de muchas otras cosas como cuerdas de rebeldes para San Juan de Ulúa’ (p. 376).

Historia que cuestiona la perspectiva festiva de la Revolución. En las Cronologías se trata una vez más del movimiento social que traiciona al pueblo, pues, el padre de Bernabé: “viejo, amargado y entorpecido, asaltante de trenes que fue después de la Revolución:

tósigo de su esposa, se encerrizó, se enaceró porque la bendita Revolución nada le había dejado, como no fuera pobreza” (*id.*). El padre de Bernabé fue tan traicionado por la Revolución como los ferrocarrileros revolucionarios que presenta el narrador trovador, pero éste no menciona dicha traición, sino el orgullo que provoca el haber participado en el movimiento armado.

La Revolución del capítulo octavo, que subraya los clichés y hace hincapié en lo popular, pareciera dar una visión poco comprometida de la historia. No es así; la intención del autor al presentar una Revolución festiva cumple una importante función, la de otorgar el gran símbolo de la novela al ferrocarril: recordatorio de la historia. Pero, más aún, al conferir al silbato del tren la función de la voz viva de la Revolución, este movimiento cobra una alta significación: aparecerá en la novela, de manera implícita, cada vez que pase el tren; esto es, constantemente.

Al incluir también Fernando del Paso el contrapunto necesario de la Revolución festiva con la historia del padre de Bernabé, como un movimiento que traiciona los ideales del pueblo, el simbolismo del tren adquiere nuevas proporciones: la Cristiada y las diversas luchas ferrocarrileras vendrían a ser producto de las demandas no resueltas durante la Revolución, por eso la insistencia del narrador trovador en la construcción de una memoria colectiva revolucionaria, la primera, de hecho, desde la Conquista. Esta memoria se construye alrededor de los tópicos líricos, pero se articula con la más crítica del padre de Bernabé¹⁷¹. De ahí que la huelga manifestación del 12 de diciembre se convierta en un ajuste de cuentas de la memoria colectiva —nacida en la Revolución— contra la injusticia a través de la historia.

¹⁷¹ Aunque debe observarse que la perspectiva de esta Revolución, en tanto producto del recuerdo, no está exenta de idealización: “Montó en su alazán, lo garbeó, le dio con la cuarta y se fue gritando adioses a la familia y bravos a la Revolución y vivas a la Virgen de Guadalupe. Se sonsacó a unos rancharos, y se llevó toda una recua de cuacos, para remudas. Ése es el padre que a Bernabé le gusta recordar” (p. 378).

EL PUENTE: LA VOZ MÍTICA

Ésta es la parte intermedia, o superior, de *José Trigo*, En el Puente, el narrador en primera persona inicia su relato, en pretérito, mencionando a una flor, la Crisantema; esto es, el lado Oeste de los llanos de Nonoalco-Tlatelolco, ya que la Crisantema es la calle más importante de dicho lado y que une al resto de las calles con nombres de flores y árboles. Posteriormente, a la mitad del relato, el narrador se encontrará en el Puente: “habíamos dejado el Oeste y estábamos en el Puente” (p. 259) y pasará después al Este. Se trata, en tal caso, de los mismos llanos y del tradicional recorrido del narrador de los capítulos uno y dos. El espacio de la enunciación no es sólo el Puente, pero tomo esta parte intermedia de *José Trigo* como un espacio temporal distinto al de los llanos estudiados en este mismo capítulo, primer apartado, “Los llanos de Nonoalco: la voz y la mirada”, considerándolo como un nuevo espacio: los llanos míticos.

El relato se inicia en el Oeste, y desde ese momento resalta la mitología nahua como importante intertexto, aunque no exclusivo, del Puente. Nonoalco es mencionado como Nonohualco y Nonohualico, antiguos nombres nahuas del lugar. Ante el narrador llega el pájaro cenizote, el de las cuatrocientas voces, quien le habla de la cosmogonía nahua: “Me dijo que éste era el libro de los sueños y que él me llevaría convertido en los trece pájaros de la luz diurna, por los trece cielos del mundo. Y transformado en los nueve señores de la noche, por los nueve infiernos del inframundo” (p. 253). Este cenizote, afirma el narrador “era Nance Buenaventura” como en los llanos del furgón, constituyendo de nuevo la dualidad Buenaventura-narrador, en este caso como cenizote-narrador, donde el primero guía la vista y la voz del segundo. Hay, sin embargo, una notoria escisión en Buenaventura; por un lado, queda convertida en cenizote y, por otro, mantiene su carácter de vieja sabia: “Con la voz del cenizote hablaron, con la voz de Nanancen Buenaventura” y actúan a veces a la par, a veces alternadamente. Se distingue la voz del cenizon-

tle como portadora del conocimiento nahua y la voz de Buenaventura como portavoz del conocimiento cristiano, incluso funge como Espíritu Santo que da el don de la palabra al narrador. Ya en otros capítulos de *José Trigo* se había presentado a la vieja justamente como portadora del conocimiento de ambas culturas.

El relato del narrador mantiene el mismo tono en todo el Puente, y se sirve de convenciones propias del lenguaje oral; constantemente caracteriza su narración como hablada: “Y lo que vi lo cuento con sólo mis palabras, y con nada más que mis palabras” (p. 253.). Sin embargo, también afirma claramente que su testimonio proviene de un libro: “Y entonces yo abrí el libro y vi” (*id.*), así como se repite a lo largo del Puente la importancia de diversos textos escritos.

En esta parte intermedia Fernando del Paso hace uso de buena parte de la mitología nahua; él mismo reconoció alguna vez, como una de sus fuentes, un libro de Ángel Ma. Garibay: “cayó en mis manos un libro de poesía náhuatl recopilado por Garibay, donde encontré una línea mágica para mí. Exponía que Quetzalcóatl había vivido en Nonoalco en su casa de madera, igual que algunas familias de ferrocarrileros en viejos furgones abandonados”¹⁷². Destaca en el Puente el uso exhaustivo de la mitología nahua y el dominio que de ésta tiene Del Paso, y que tendrá, seguramente, además de Garibay, muchas otras fuentes. Buena parte de lo que se conoce actualmente

¹⁷² Mauricio de la Selva, “Fernando del Paso en el espejo”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, D.F., 23 de julio de 1967, p. 3. Parece referirse al poema “Caída de Tula”, recopilado en *Poesía náhuatl*, sobre la partida de Quetzalcóatl, cuyo primer verso dice: “Hubo una casa en Tula hecha de maderamiento”. Explica Garibay que es “una casa cubierta de madera, pero sustentada en columnas. Era atribuida su construcción a Quetzalcóatl”, ubicada en Tula. Más adelante, en el poema se lee: “¡Y los dejaste huérfanos aquí en Tula Nonohualco!”, aunque advierte Garibay que debe leerse Nonohualco como “el sitio que habitan otros” y lo ubica en el Golfo. Advertencia que no parece tomar en cuenta Del Paso, de ahí que ubique la mencionada casa de madera en Nonoalco-Tlatelolco, dato que tampoco se consigna en las diversas fuentes prehispánicas o códices coloniales. *Poesía náhuatl*, t. 3, prólogo, introducción y notas de Ángel María Garibay, UNAM, México, 1993, (*Cultura náhuatl*, 6), pp. 1-2 y XXIII-XXIV.

de la mitología nahua proviene de los códices indígenas. Me interesa resaltar en este apartado dos importantes códices —entre seguramente muchos otros— como posibles intertextos de Fernando del Paso: *El Códice Borbónico* y *El Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*¹⁷³. El primero, proveniente del México central, con caracteres ideográficos, aunque perteneciente ya a la época de la Colonia; libro adivinatorio y calendario ritual. El segundo, colonial, trata sobre la cosmogonía nahua y el principio del reino tolteca; su redacción pareciera la descripción de una pintura que se tuviera a la vista: “tiene la ventaja de haber sido elaborado con documentos antiguos a la vista y por personas peritas y conocedoras de la doctrina antigua”¹⁷⁴. De donde se establece como uno de los principales textos explicativos de *La leyenda de los soles*, incluida en la tercera parte de este códice, comentada, traducida, y así titulada, por Francisco del Paso y Troncoso, célebre historiador tío bisabuelo de Fernando del Paso, quien también hizo un detallado estudio del *Códice Borbónico*¹⁷⁵.

El cenizontle del Puente ha llamado al libro que presenta al narrador “el libro de los sueños”, sueños que, entre los nahuas, eran la fuente más importante de adivinaciones y augurios; el *Códice Borbónico* es uno de los textos fundamentales para las adivinaciones, consi-

¹⁷³ La inclusión de la mitología nahua es vastísima, y el estudio detallado de ésta sería objeto de otro trabajo; no es mi intención en este apartado agotar todas las referencias al mito nahua; sin embargo, menciono otros dos claros intertextos sobre esta cultura: Sahagún, *Historia general de las cosas...* y De la Serna, *Tratado de las idolatrias...*

¹⁷⁴ Garibay, *Semejanza de algunos conceptos filosóficos de las culturas indú y náhuatl*, Universidad Nacional de México, México, 1959, (*Cuadernos del seminario de problemas científicos y literarios*, 15), p. 87.

¹⁷⁵ El parentesco entre ambos no es el único motivo por el que encuentro estos códices como posibles intertextos de *José Trigo*, si bien tampoco puede negarse la cercanía que seguramente tendría Del Paso con estos manuscritos: “Tuve siempre curiosidad por la obra de mi tío bisabuelo [...] Tenía sus libros, y a través de él me dejé fascinar por la belleza de la mitología náhuatl”, Alejandro Toledo, “Fernando del Paso hace una relectura crítica de *José Trigo*. Su primera novela escrita hace 25 años”, *Proceso*, 1992, núm. 798, pp. 54-55.

ta de la cuenta de los días, meses y años del calendario nahua. La tercera parte —y más extensa— de este códice la forman las “fiestas que llamaremos comunes y fijas distribuidas entre los *diez y ocho* meses mexicanos; y que por consiguiente se celebraban cada *veinte días*, número de que se compone cada mes”¹⁷⁶.

Dieciocho meses nahuas como dieciocho capítulos de *José Trigo*, nueve por cada lado. El ya mencionadísimo ascenso y descenso de la pirámide que da el índice de la novela podría mejor leerse, creo, como una representación del calendario nahua, donde el tiempo es concebido como un escalonamiento, una división de periodos perfectamente distinguibles, “la noción del tiempo aparece [entre los nahuas] como una demarcación tan precisa como la del espacio”¹⁷⁷.

En el estudio dedicado a los espacios festivos apunté cómo los diversos personajes de *José Trigo* adquirirían características de los numenes nahuas y subrayaba la coincidencia entre el mito nahua y el carnaval en la destrucción regeneradora; afirmación que profundizaré con la siguiente explicación de la cosmogonía nahua del Puente. Luciano adquiere en esta parte intermedia los atributos de Quetzalcóatl, dios del viento: “Luciano levantó su báculo pintado con estrellas y siete vientos se dejaron venir y aparecieron los hombres” (p. 256). Antagonista en la cosmogonía de los soles es su hermano Tezcatlipoca. Asociado con esta deidad está Manuel Ángel, aunque Fernando del Paso, consciente de la complejidad de las teogonías, lo asocia también con Mixcóatl, dios de los muertos¹⁷⁸: “Manuel Ángel, cazadorcito, espejo humeante, lo vi allí: y se raptaba

¹⁷⁶ Francisco del Paso y Troncoso, *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*, anexo a *Códice Borbónico*, Siglo XXI, México, 1998, [ed. facsimilar], p. 46. El subrayado es del autor.

¹⁷⁷ Garibay, *Semejanza de algunos conceptos...*, p. 87.

¹⁷⁸ De hecho, Mixcóatl es otro de los nombres de Tezcatlipoca en la complicada sinonimia de las deidades: “Tezcatlipoca [después del diluvio] tomó el nombre de Mixcóatl. Esta nueva teogonía cambia la personalidad del numen [...] Cuando Tezcatlipoca tomó el nombre de Mixcóatl sacó lumbre por medio de dos palos e instituyó la fiesta del fuego...” Robelo, *op. cit.*, p. 27.

a la hija, a la esposa del señor de la lluvia que para siempre se quedó llorando” (p. 255).

De esta cita se desprende también la relación Eduviges-Xochiquétzal, diosa de las flores, de las hilanderas y, según Paso y Troncoso “patrona de las ramera”¹⁷⁹. Esposa de Tláloc; fue Tezcatlipoca “según la tradición, quien la incitó a pecar; y por eso presiden ambos el acto carnal”¹⁸⁰. Xochiquétzal es una deidad que propicia el movimiento del quinto sol, fundamental en esta lectura del Puente.

Buenaventura es paulatinamente Nance, Nananchen, Nanchi, Nanantzin, todas remitiendo al mismo nombre: Nantzin, madre, esto es Tonantzin, la madre de los dioses; dice Paso y Troncoso:

Su principal nombre Çiuakóatl o ‘culebra mujer’ [...] En 2º lugar decíanle Tónan o Tonántçin, que significa ‘nuestra madre’, y ya esto sí es propio de Çiuakóatl, que algunos decían era la 1ª mujer que parió, por lo cual, en las oraciones que hacían las parteras, la invocaban con este último nombre [...] En 3º lugar dábanle, para las ceremonias del mes [...] Ilamateuctli, ‘la señora vieja’...¹⁸¹

Si bien estas dos últimas deidades, Xochiquétzal y Tonantzin, se funden en una sola en la mitología nahua, sobreviven al final los atributos y el nombre de Xochiquétzal: “la joven diosa tlahuica desplaza a la anciana de Colhuacan”¹⁸²; afirmación que se refuerza en la Colonia con el culto a Tonantzin-Guadalupe “[En Tepeyac] se había adorado antes a Tonantzin, pero la imagen nueva no correspondía a aquella vieja diosa madre, sino a la versión joven de dicho tipo de deidad, Xochiquétzal”¹⁸³.

¹⁷⁹ Del Paso y Troncoso, *op. cit.*, p. 76. Esta última apreciación ha sido ya suficientemente refutada por estudios posteriores. Cf. Díaz Cántora, *op. cit.*, pp. 27 y ss.

¹⁸⁰ Del Paso y Troncoso, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸² Díaz Cántora, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 59.

Además, asoman los guardacruceiros y el carpintero como los cuatro dioses o cuatro sacerdotes con máscaras de dioses, en ocasiones de Tláloc, en otras de Mictlanteuctli, cuya función es representar los cuatro puntos cardinales “en la ceremonia del fuego nuevo estos cuatro ministros toman el fuego con hachones para llevarlo a los cuatro puntos cardinales”¹⁸⁴. Estos cárdines, y Buenaventura, están en el Puente, como en el furgón de la vieja, siempre contiguos: “los cuatro sabios inventaban los tiempos. Con la voz del cenzone hablaban, con la voz de Nanancen Buenaventura” (p. 254)¹⁸⁵.

Buena parte de los númenes nahuas que se reescriben desde los personajes de *José Trigo* protagonistas de la cosmogonía de *La leyenda de los soles*, la que es narrada, incluso cronológica y paralelamente a la historia del movimiento ferrocarrilero, en el Puente. A grandes rasgos, cito la anécdota principal de la leyenda y su correspondiente en la novela de Del Paso. Los gemelos Tezcatlipoca (negro) y Quetzalcóatl (blanco), junto con sus hermanos, después de seiscientos años de inactividad crean el fuego y a los primeros hombres; generan el primer sol, que no alumbraba demasiado, hasta que Tezcatlipoca decide convertirse en sol (primer sol, 4-Tigre, que dura 676 años); así, se lee en Del Paso: “Estábamos en la casa, en las fauces del tigre” (p. 254). Cuenta *La leyenda de los soles* que pasado un tiempo Quetzalcóatl golpea a Tezcatlipoca con un palo, derribándolo al agua y quedando el primero convertido en sol, el segundo en tigre (segundo sol, 4-Viento, 364 años). Terminado ese periodo, Tezcatlipoca-Tigre le da una coz al sol Quetzalcóatl —“de la luna salían nubes de humo y Manuel Ángel y Luciano se daban de coces y bastonazos” (p. 361)— derribándolo del cielo. En su caída, Quetzalcóatl produce un viento tan fuerte que arrastra a los habitantes: “El viento, sin embargo, fue el que vino, el viento que barre los caminos de los dioses de la lluvia”

¹⁸⁴ Del Paso y Troncoso, *op. cit.*, p. 236.

¹⁸⁵ Me he referido sólo a los más importantes. Entre muchos otros, Todolosantos es Huehuetotl; el albino sería Xólotl (Cf. Jesús Flores Sevilla, *art.cit.*, p. 6 y Soto, *art. cit.*, p. 133) y Atanasio correspondería a Xiuhtecuhtli (Cf. Dagoberto Orrantía, *art.cit.*, p. 30).

(p. 256); los sobrevivientes quedaron convertidos en monos:” Danzaban los monos, los monos de la risa que en eso estábamos todos convertidos” (p. 256).

Toca el turno a Tláloc, quien queda convertido en sol por 312 años (tercer sol, 4-Lluvia). Después de ese tiempo Quetzalcóatl hace llover fuego del cielo; se lee en *José Trigo*: “Y el jaguar vomitó al sol. Pero el sol apenas salió se volvió lluvia de fuego” (p. 261). Quetzalcóatl quita a Tláloc de su puesto y pone a la diosa Chalchiuhicueye en su lugar (cuarto sol, 4-Agua, 676 años). Terminado el periodo de ésta cae un diluvio sobre la tierra: “Es que después del diluvio se salvará la diosa de las flores” (p. 263) y los hombres se convierten en peces: “El paraíso de los que mueren por rayos, el cielo de los ahogados, los gotosos, los hidrópicos” (p. 263).

Los cuatro dioses, para reparar la catástrofe, en el año ce-Tochtli, uno conejo, crean cuatro hombres. Tezcatlipoca se convierte en el árbol *tezcacuahuitl* (árbol del espejo) y Quetzalcóatl en *quetzalhuexotl* (sauce precioso). Árboles, dioses y hombres levantaron y sostuvieron los cielos como ahora se conocen. Como premio, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se convirtieron en señores de los cielos y estrellas; el camino por el que pasaron es la vía láctea (quinto sol, 4-Movimiento); época actual que, supone la mitología nahua, terminará con la destrucción de la humanidad debido a fuertes temblores y hambre, así en Del Paso: “El montón de polvo de palabras que se han de desmoronar cuando llegue el quinto sol de los temblores de tierra” (p. 265)¹⁸⁶.

Hay también múltiples alusiones a detalles de la cosmogonía nahua que se desprenden en ocasiones de la propia *La leyenda de los*

¹⁸⁶ Cf. para *La leyenda de los soles*, Primo Feliciano Velásquez, ed., *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*, UNAM, México, 1992 y Garibay, *Semejanzas de algunos conceptos...*; Cf. para una lectura distinta de *La leyenda de los soles* en *José Trigo*, el artículo de Lilvia Soto, art. cit., pp. 134-137; donde la autora relaciona los diversos soles con el carpintero y guardacruceros. Incluso encuentra correspondencias entre don Pedro y Chalchiuhlicue, Bernabé y Tláloc, Guadalupe y Quetzalcóatl y Anselmo y Tezcatlipoca.

soles y en otras corresponden a variantes de esta cosmogonía: así en el caso de Xochiquétzal, quien en *José Trigo* se presenta como “una mujer con un seno, tenía la vulva ensangrentada” (p. 260) es clara referencia a la creación de las rosas, provenientes del mordisco en la vulva que dio un murciélago a la diosa¹⁸⁷. El sangrado en un sueño que padece Luciano en los capítulos siete¹⁸⁸ proviene de la deificación del protagonista, ya que Quetzalcóatl, en la *Leyenda de los soles*, se sangra el miembro para crear de nuevo a la humanidad: “ésta es Cihuacóatl, que a continuación [echó los huesos] en un lebrillo precioso. Sobre él se sangró Quetzalcóhuatl su miembro”¹⁸⁹.

Por otra parte, como mencioné en su oportunidad en los carnavalescos capítulos siete, la traición del movimiento obrero es reescritura de la jugarreta de Tezcatlipoca a Quetzalcóatl. En *José Trigo* se narra el intento de soborno de Manuel Ángel, Atanasio y González, a Luciano, embriagándolo; posteriormente se da la caída del héroe y su ulterior huida. El correspondiente nahua de la anécdota es el siguiente.

Los que se nombraban Tezcatlipoca, Ihuimécatl y Toltécatl dijeron: “Es preciso que deje su pueblo, donde nosotros hemos de vivir”. Y añadieron: “Hagamos pulque: se lo daremos a beber, para hacerle perder el tino y que ya no haga penitencia [hecho lo cual] Quetzalcóatl les dijo: “Abuelo, paje, basta. Voy a dejar el pueblo, me voy”.¹⁹⁰

Paralelamente al seguimiento de la cosmogonía nahua en el Puente, Del Paso hace constantes referencias al *Códice Borbónico*, pues el diálogo de este códice con la novela no se refiere exclusivamente a la semejanza entre los dieciocho meses nahuas y los diecio-

¹⁸⁷ Cf. Díaz Cíntora, *op. cit.*

¹⁸⁸ “[Buenaventura] le cantaba arrullos y rurrupatas en un lenguaje extraño. Él, sin que ella lo viera, se masturbaba. Onírico sueño hermético. En el momento del orgasmo, le salía sangre del miembro viril” (p. 19).

¹⁸⁹ Velásquez, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 8-9 y 11.

cho capítulos. El año *ce-Tochtli*, año de la creación de los hombres en *La leyenda de los soles*, es en el que también se hace el recuento de los meses en el *Códice Borbónico*: “Arriba el año *çe Toxtli* (o uno conejo) dentro de un cuadro, para significar que aquí comenzaba ese año”¹⁹¹, finalmente, es el año con el que inicia el calendario nahua. Como significativamente desde el inicio de *José Trigo*, en el capítulo uno Oeste aparece un cráneo de conejo: “¿José Trigo? un cráneo de conejo en un cerro de cáscaras de naranja” (p. 6), y se mencionará constantemente a lo largo de toda la novela, al ser también el conejo representación de la luna, esto es, Tezcatlipoca.

También pueden distinguirse diversas celebraciones mencionadas en dicho código. Así en la represión en el templo de Santiago se escuchan los ecos de la lejana Tozozontli, o “pequeña velación”: “la fiesta era la preparación de la siguiente durante la cual mataban niños al amanecer y andaban buena parte de la noche visitando templos con hachas encendidas”¹⁹². También la fiesta de Toçi, otra manifestación de Tonantzin o Buenaventura; cito, de *José Trigo*: “Barramos toda esta basura, basura de palabras, dijo el sinsonte y escoba en mano armó una de tempestades” (p. 261); en la fiesta de la diosa “la religión impuso a los indios la obligación de barrer en esa fiesta las casas y sus dependencias, las calles, las calzadas”¹⁹³. O también la fiesta Atemoztli, la del “descenso del agua”¹⁹⁴ con “este mes de la caída de agua, el de erigir postes y gallardetes” (p. 265).

Pero, resalta aún más este código como intertexto de *José Trigo*, en la última parte del Puente:

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*. Porque yo me quedé entonces

¹⁹¹ Del Paso y Troncoso, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹² *Ibid.*, p. 110.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 108.

solo y callado para siempre. Nada vi. Nadie vino ya. *Pero en mis manos tenía una estrella* (p. 265. El subrayado es mío).

Esto es, el Cerro de la Estrella, en Iztapalapa, sitio aparentemente inconexo del asentamiento mexica; no era así según Paso y Troncoso en la explicación que hace del *Códice Borbónico*, pues ahí se desarrollaba la fiesta primordial de los nahuas, la del fuego nuevo:

comenzaban a caminar en dirección al cerro de Içtapalapan, para ir a encender en su cumbre, a la media noche precisa, el fuego nuevo, con el cual renovaban los indios el pacto con sus númenes, y recibían la gracia de 52 años más de vida, concedidos a ellos y a sus descendientes [...] hoy le dicen el Cerro de la Estrella¹⁹⁵.

De tal manera los personajes de *José Trigo*, van esperanzados a la ceremonia que iniciará otro ciclo. Son cuatro los soles que aparecen en el Puente, y, a la par de la disolución del movimiento ferrocarrilero, el inicio del quinto sol, la nueva era de Nonoalco-Tlatelolco. Cinco grandes periodos divididos a su vez en 52 años, al término de los cuales se celebra la ceremonia de la renovación.

Al coincidir los dieciocho capítulos de *José Trigo* con los dieciocho meses nahuas, donde se subraya el principio y el fin de varios periodos, se incluye la ceremonia del fuego nuevo, y se resalta el concepto de un todo dividido en varios estadios temporales, puede verse en la cosmogonía nahua un concepto importantísimo de la visión de mundo de Fernando del Paso: la historia del universo, la historia al fin, está formada por una serie de etapas que terminan en catástrofe condicionadas por factores externos. La mentalidad nahua concebía el tiempo como una sucesión de periodos, y al universo como una sucesión de etapas, terminada cada una en catástrofe; todas, o casi

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 215 y 222.

todas las cosas, eran destruidas, pero siempre había una posibilidad de renovación¹⁹⁶.

En el Puente, el cuarto sol termina y principia el quinto:

Buenaventura me enseñó la nueva ciudad, la alumbrada por el camino del sol: fundada sobre piedras preciosas [...] Sólo me quedó el asombro, y me escondí en la cueva oscura de mi corazón, mi corazón que era movimiento y nido de hormigas, porque no tuve las palabras, las palabras tartamudas, el montón de polvo de palabras que se han de desmoronar cuando llegue el quinto sol de los temblores de tierra (p. 265).

Nótese la innegable similitud del anterior párrafo con la conclusión del capítulo uno Este, fin del libro: destrucción del antiguo Nonoalco y edificación del nuevo:

Porque yo fui testigo de cómo se fundamentó la nueva ciudad del Este, en la hora propicia: las tantas del día de un día de tantos. Pero también, pesa mí, vi cómo cercenaban los campamentos, cómo los antiguos moradores batieron tiendas y se fueron. Y detrás de ellos se fue mi corazón atijereado que se desbarató en palabras (p. 527).

La traición del movimiento obrero, la represión armada y el desalojo de los habitantes de Nonoalco, forman parte del fin de una etapa terminada en catástrofe, para dar inicio a un nuevo periodo de la vida de México: la urbanización moderna. El hecho de que en el Puente termine el narrador con la procesión al Cerro de la Estrella, da una visión, por lo menos, esperanzadora de la historia: los movimientos armados, las traiciones, la destrucción, forman parte de un

¹⁹⁶ En ese sentido, puede hablarse de un paralelismo entre la cosmogonía nahua y la cristiana, ya que ambas parten de la observación de los ciclos agrícolas. El maíz americano cumple la misma función simbólica del trigo occidental; abundaré en este tema más adelante, cuando me refiera al símbolo del personaje José Trigo.

ciclo de los muchos que componen la historia de la humanidad, pero la historia sigue. Se suceden la época prehispánica, la Colonia, la Revolución, el movimiento ferrocarrilero, y conforman ese gran todo que es la historia de México.

No es el propósito de este apartado revisar exhaustivamente la mitología indígena, aunque considero que ésta ha quedado suficientemente discutida. Su relevancia no puede evadirse —dada la importancia simbólica de la pirámide— y así lo ha destacado la crítica de *José Trigo*: “Aquí Del Paso no experimenta, sino que revisa todo su libro desde la altura de la mitología náhuatl [...] Así, en el texto desfilan las deidades y los mitos aztecas...”¹⁹⁷. Sin embargo, tan importante como el intertexto nahua es el cristiano, de manera específica la Biblia¹⁹⁸.

Confluyen en el relato del narrador el mito nahua y el cristiano; gradualmente la narración alude a una y otra mitología, lo cual es posible debido a la naturaleza compartida de los mitos fundacionales de muchísimas culturas. La portadora de la cultura cristiana en la novela es la vieja Buenaventura-Espíritu Santo, versada en los misterios del Dios judeo-cristiano: “Y éste era su cielo, el cielo de la luna

¹⁹⁷ Mata, *op. cit.*, p. 32. Las opiniones de otros críticos no difieren demasiado de ésta de Mata. Cf. Inés Sáenz, *op. cit.* pp. 73-76; Rodríguez Lozano, *op. cit.*, pp. 118-122; Orrantía, art. cit.; Dottori, art. cit.

¹⁹⁸ Fernando del Paso ha mencionado ambas culturas como constitutivas de *José Trigo*: “recurrió al andamiaje de la mitología náhuatl y la literatura bíblica”, Marco Antonio Campos, “Un novelista por la totalidad, entrevista a Fernando del Paso”, *Revista de la Universidad de México*, 1992, núm. 497, p. 40. La importancia de la literatura bíblica ha sido brevemente mencionada desde la aparición de la novela por algunos críticos: “Es una novela hecha con maestría extraordinaria, que fusiona muchos planos —realidad y fantasía; mitología cristiana y mitología mexicana antigua— y, además, es técnicamente perfecta”, Antonio Alatorre, “Cada vez me sorprende más la falta de lectura de los estudiantes”, *El Día*, México, D.F., 22 de febrero de 1967, p. 9. En tiempos más recientes, el intertexto bíblico sólo es mencionado en una rápida nota por Aída Gambetta Cruik, cuando califica negativamente a *José Trigo* en comparación con el *Ulises*, afirmando que en el Puente hay “atavismos aztecas contaminados furtivamente por sentencias bíblicas”, art. cit., p. 183.

que el Señor hizo para los tiempos [...] A Buenaventura, que tenía espíritu de adivinación, le vino la palabra de Dios y dijo...” (p. 253). Al mismo tiempo, comienzan a describirse los campamentos ferrocarrileros con paisajes y simbolismos netamente bíblicos: “Esto era en los días en que Nonoalco y Tlatelolco vivían seguros, cada uno debajo de su parra y debajo de su higuera” (p. 254), ambos árboles mencionados frecuentemente en la Biblia. La parra, símbolo de Israel¹⁹⁹ y de la misma figura de Cristo²⁰⁰. La higuera, símbolo de prosperidad; y, hallarse a la sombra de ésta, señal de paz y seguridad²⁰¹.

De ahí el paisaje paradisíaco de Nonoalco-Tlatelolco que incluye al árbol de la vida, y a los cuatro ríos del Edén: “Era un árbol entre cuatro arroyos y tenía doce frutos. Era un árbol de la natividad. Era un manzano del paraíso” (p. 256), mientras que la Biblia apunta: “También el árbol de la vida en medio del huerto [...] Y salía de Edén un río para regar el huerto, y de allí se repartía en cuatro brazos”²⁰². El narrador y las diversas voces que incluye en su discurso, hacen uso de diversos fragmentos bíblicos: “me contestaron que sería por un tiempo, tiempos, y la mitad de un tiempo” (pp. 254-255)²⁰³. O incluso el habla sentenciosa, particular de Buenaventura, esta vez con proverbios bíblicos: “concebiste hojarasca, rastrojo darás a luz, las muchas palabras enferman al hombre” (p. 259)²⁰⁴. Buenaventura, como se ha visto, acompaña su característica habla con apoyo gestual; el Puente no es la excepción, aquí, con ritos propios de los an-

¹⁹⁹ Cf. Is 5: 1; Sal 79: 9.

²⁰⁰ Cf. Jn 15: 5; Mat 20: 1y ss; Marc 12: 1.

²⁰¹ Cf. Cant 2: 13; 3 Reyes 4: 25; Zac 3: 10.

²⁰² Gn 2: 9-10.

²⁰³ Como se lee en el Apocalipsis: “Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran Águila, para que volase de delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, y tiempos, y la mitad de un tiempo”, Ap 12:14. Cf. también Dn 7:25.

²⁰⁴ “Ciertamente las muchas palabras multiplican la vanidad”, Ec 6:11; o “En las muchas palabras no falta pecado” Pr 10:19.

tiguos judíos: “dijo Buenaventura, y puso su mano debajo del muslo, para jurar” (p. 264)²⁰⁵.

Al tiempo que se van sucediendo los diversos soles nahuas, se indican iguales génesis y destrucciones bíblicas; así, el diluvio: “Es que después del diluvio se salvará la diosa de las flores, no habitará el Oeste, no desembarcará en las montañas y tendrá muchos hijos” (p. 263)²⁰⁶; Babel: “Pero mudos serán hasta que una paloma les diga las varias y distintas lenguas”²⁰⁷; y la destrucción de Sodoma y Gomorra: “Llovió entonces fuego y se acabó la ciudad. Pero, como estaba escrito, no murieron los padres por los hijos ni los hijos por los padres, mas cada uno murió por su pecado” (p. 264)²⁰⁸. También del Génesis, el asesinato de Luciano a manos de Manuel Ángel, que remite a la muerte de Abel causada por la envidia de Caín. Apunta Del Paso: “No podrá ser muerto el cazador, porque el que lo muera será siete veces castigado” (p. 264) y su referente en el Génesis: “Ciertamente cualquiera que matare a Caín siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara”²⁰⁹. Asociada también a la figura de Manuel Ángel, estaría la del traidor Judas, pues uno y otro reciben un pago por su traición.

El Apocalipsis es también importante intertexto: “he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas [...] y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra”²¹⁰; versículos que también pueden leerse en *José Trigo*: “El Ángel del Se-

²⁰⁵ “Y dijo Abraham a un criado suyo, el más viejo de su casa [...] Pon ahora tu mano debajo de mi muslo, y te juramentaré por Jehová...” Gn 24: 2-3 y 24:9.

²⁰⁶ Cf. Gn 7: 1-24 y 8: 1-22.

²⁰⁷ Mezcla de la paloma del diluvio bíblico Gn 8:8-12, con la creación de las distintas lenguas de Babel: Gn 11:1-9. Hay una versión nahua similar, aunque parece estar influida ya por la cultura occidental: “Los hombres nacidos después del diluvio eran mudos; desde lo alto de un árbol les distribuye una paloma las palabras”, Robelo, *op. cit.*, p. 165.

²⁰⁸ Cf. Gn 18: 16-33, 19: 1-38.

²⁰⁹ Gn 4: 15.

²¹⁰ Ap 12: 3-4.

ñor derramaba las copas de la ira y la tercera parte de las estrellas de la serpiente de nube blanca se venían al suelo” (p. 264); así también los juicios del fin del mundo: “Y es que se enviarán contra ella los cuatro juicios terribles: espada, hambre, fieras y pestilencia” (p. 262)²¹¹, o “les haré comer ajeno, les haré beber agua de hiel” (p. 264)²¹². O, aún, la similitud entre el terremoto que pone fin al quinto sol nahua y los diversos terremotos del Apocalipsis²¹³. Incluso el vuelo del narrador y el cenizonte: “Mas el sinsontle [...] me llevó en sus alas al cielo” (p. 254), desde donde cuenta lo que vio, recuerda las revelaciones de Juan al escribir el Apocalipsis. En el estilo en que ambos están escritos destaca la naturaleza testimonial y oral: “Después de esto miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo; y la primera voz que oí, como de trompeta, hablando conmigo, dijo: “Sube acá, y yo te mostraré las cosas que sucederán después de éstas. Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí un trono establecido en el cielo...”²¹⁴.

De este modo, conforme se suceden las diversas destrucciones, campamentos y personajes ferrocarrileros son descritos con características propias de lugares o personajes bíblicos: el furgón-burdel de María Patrocinio se presenta como “la casa inclinada a la muerte” (p. 263)²¹⁵. El campamento Este, “templo edificado en siete años [...] con veinticinco mil cañas de largo por diez mil de ancho” (p. 259)²¹⁶.

²¹¹ “[Al jinete de la muerte] le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra” Ap 6:8.

²¹² Referencia a otro castigo del Apocalipsis: “cayó del cielo una gran estrella [...] y el nombre de la estrella es Ajeno. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajeno; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas” Ap 8: 10-11.

²¹³ Ap 6:12-13; 8:5; 11:13; 16:18.

²¹⁴ Ap 4: 1-2.

²¹⁵ Como en la Biblia, la casa de la mujer impía: “Por lo cual su casa está inclinada a la muerte” Pr 2:18.

²¹⁶ Compárese la Nueva Jerusalén: “La ciudad se halla establecida en cuatro, y su longitud es igual a su anchura; y él midió la ciudad con la caña, doce mil estadios...” Ap 21:16.

O, siempre, en el Puente, “los inocentes vestían de blanco” (p. 264)²¹⁷.

Es también el intertexto bíblico el que, considero, da la clave de lectura de *José Trigo*, precisamente por el nombre del inasible personaje que da título al libro. Trigo, semilla mil veces mencionada en la Biblia, como fuente de subsistencia, ya en parábolas o descripciones. Dice el narrador del Puente: “Entonces me dijo Nance Buenaventura: siembra ahora el trigo y cuenta los días; dorado estará, maduro, cuando cuentes la historia de un hombre. Y yo vi al hombre, vi a José Trigo que me veía desde la eternidad, desde nunca, desde siempre” (p. 254). En el simbolismo bíblico, el trigo representa la muerte y posterior resurrección, así cuando Jesucristo anuncia su Gloria después de la muerte:

Ha llegado la hora para que el Hijo del Hombre sea glorificado. De cierto, de cierto os digo, que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere, lleva mucho fruto. El que ama su vida, la perderá; y el que aborrece su vida en este mundo, para vida eterna la guardará²¹⁸.

²¹⁷ Igual que los inocentes del Apocalipsis, Ap 7: 9-14.

²¹⁸ Jn 12:23-25. Simbolismo que no es privativo de la cultura cristiana, sólo como ejemplo cito los Misterios de Eleusis, donde el trigo funciona como “símbolo de la resurrección. El grano que muere y renace representa la iniciación, el nuevo nacimiento al estado primordial”, Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, p. 1023. Por otro lado, el simbolismo del trigo es paralelo al del maíz en la cultura nahua y que también está relacionado con Quetzalcóatl: “El ciclo que transcurre entre la cosecha de la mazorca del maíz, la siembra de la semilla en la tierra y el renacimiento de la planta del maíz se convirtió en una metáfora del ciclo de marchitamiento y resurrección de la naturaleza [...] los atributos de la planta y del dios del maíz se transformaron en símbolos de la fecundidad, el renacimiento y la inmortalidad, y en emblemas del poder real”, Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, p. 18. Paralelismo que muestra cómo al enfrentarse diversas culturas al misterio de la muerte y la resurrección produjeron símbolos y creencias similares. Además, el ciclo de la muerte y resurrección del maíz era relacionado por los mayas con el ciclo de Venus (de nuevo Quetzalcóatl): “el periodo de invisibilidad de Venus, antes de reaparecer como Estrella Matutina, era equivalente al lapso

El trigo, grano que se descompone en la tierra para dar nuevos frutos, principio y fin de un proceso²¹⁹. *José Trigo*: narración de diversos orígenes y destrucciones de los periodos que conforman la historia de México; para que inicie un nuevo ciclo, el anterior debe morir. Al final del Puente, el narrador pregunta: “¿Qué tiene que ver la paja con el trigo? (p. 265), la respuesta es, precisamente, inicio y fin de un proceso²²⁰.

Cabrían también, como intertexto cristiano en *José Trigo*, los *Evangelios Apócrifos*, que abundan, a diferencia de la Biblia, en referencias a San José, padre terrenal de Jesucristo. De aquí se desprendería una relación entre ese José carpintero y este José Trigo. Cito del “Protoevangelio de Santiago” el pasaje “Pausa en la naturaleza”, donde José deja a María en una cueva esperando la llegada de la partera y acontece el alumbramiento de Jesús; el tiempo se detiene:

Y yo, José, avanzaba, y he aquí que dejaba de avanzar. Y lanzaba mis miradas al aire, y veía el aire lleno de terror. Y las elevaba hacia el cielo, y lo veía inmóvil, y los pájaros detenidos. Y las bajé hacia la tierra, y vi una artesa, y obreros con las manos en ella, y los que estaban amasando no amasaban. Y los que llevaban la masa a su boca no la llevaban, sino que tenías los ojos puestos en la altura[...] Y contemplaba la corriente

de ocho días que tardaba la semilla del maíz recién sembrada en el seno de la tierra, en reaparecer a la superficie con el brote de sus primeras hojas”, *Ibid.*, p. 32.

²¹⁹ Simbolismo del trigo que también menciona Rabelais en el cuarto libro de *Pantagruel*: “Le grain que vovez en terre est mort et corrompu, la corruption d’icelluy a esté génération de l’aultre...”, Rabelais, *op. cit.*, p. 685.

²²⁰ Este simbolismo es claro en el Puente, y coherente con la visión de mundo de la obra, a pesar de las palabras del propio Fernando del Paso: “Mi madre admiraba a un novelista español mediocre que se llamaba Felipe Trigo, de segunda categoría. Quizá de allí me vino el apellido, y no tiene nada que ver con un simbolismo que relacione el trigo con la fecundidad...” en Toledo, “Fernando del Paso hace una relectura...”, p. 54. En otro lugar, José Trigo es casi un Cristo de los campamentos, cargando en lugar de una cruz, cajas de muerto: “Don Pedro el carpintero le encarga a José Trigo que lleve una caja a los ‘Funerales Pescador’ [...] Comienza el calvario de José Trigo” (p. 152).

del río, y las bocas de los cabritos se mantenían a ras de agua y sin beber. Y, en un instante, todo volvió a su anterior movimiento y a su ordinario curso²²¹.

Se lee en *José Trigo* cómo la naturaleza queda de igual manera en suspenso al paso de este José agobiado, al contrario de su homónimo carpintero, por la muerte del hijo de Eduviges:

Y recuerda también José Trigo que los mecánicos, también con las herramientas en las manos, quedaban inmóviles. Que los guardacruceiros, todavía con las banderas de señales en las manos quedaban inmóviles. Y parecía que el mismo humo de las fábricas, que las mismas nubes del cielo, que el sol mismo, habían quedado inmóviles. Nadie operaría los cambios de 45 grados para que pasara el tren que no iba a salir rumbo a Veracruz [...] Dejé de escucharse un solo silbatazo de locomotora. Dejé de oírse un solo “¡Vaaaaaaamonos!” en los andenes de las estaciones. Y las chumaceras de las locomotoras se enfriaron. El carbón se apagó. El petróleo se secó en los durmientes, mientras pasaba José Trigo, cargando una caja negra y dorada (pp. 210-211).

Desde estas citas podría leerse a José Trigo como un José carpintero a la inversa; si Jesucristo detiene el tiempo al nacer, en la novela el tiempo se detiene al morir el hijo de María-Eduviges²²². Esta suspensión sucede en *José Trigo* cuando ya se ha traicionado al movimiento obrero, por tanto, movimiento, como el niño, que ha nacido muerto. De este modo, si con el nacimiento de Jesucristo se celebra la vida, con el niño de Eduviges se habla de una lucha trunca. No obstante, al final del libro la visión que da Del Paso sí incluye una posibilidad de futuro.

²²¹ *Evangelios apócrifos*, CONACULTA, México, 1995, p. 27.

²²² Cf. para un estudio sobre la relación entre el José bíblico y José Trigo: Sergio Ernesto Ríos Martínez, *Breve examen a los alcances intertextuales del personaje José Trigo*, tesis de licenciatura, UAEM, México, 2009.

Como puede verse, en el Puente se presenta un *collage* de fragmentos característicos de ambas culturas. El paralelismo entre ambas mitologías lo permite; la religión indígena se mezcla con el catolicismo español para dar lugar a una tercera religiosidad: el catolicismo mexicano, mestizo, del que es claro ejemplo el culto a la Virgen de Guadalupe, Tonantzin-Xochiquétzal²²³. A ella van los nuevos mexicanos, el pueblo obrero de *José Trigo*, en su manifestación-procesión del 12 del diciembre, y allí son reprimidos por la fuerza del Estado. Símbolo del mestizaje es también Luciano-Quetzalcóatl, nieto de los polos Buenaventura indígena y Todolosantos criollo, como también se percibe en sus características físicas: “¿A dónde vas, güero? —le preguntó la mesera a Luciano, güerejo desabrido” (p. 173).

Los mitos (indígenas y cristianos en este caso) se caracterizan por su oralidad; aunque sean registrados por escrito, su naturaleza es oral²²⁴. El caso de *José Trigo*, en este espacio mítico, no es la excepción. Toda la narración está escrita en cursivas con apenas tres puntos y aparte (que marcan el paso del Oeste al Puente y del Puente al Este) que la detienen. El relato se une por introductores lógicos: *Y, y luego, entonces, para esto, de nuevo...* Como el mito, la narración se transforma al tiempo que es contada. El mito, relato al fin, conserva su

²²³ No es gratuito así haber presentado en el capítulo cuatro Oeste a Eduviges-Xochiquétzal-Guadalupe como centro de la cruz cristiana.

²²⁴ Aunque, sin olvidar que, por lo menos la cultura oral nahua, no provenía únicamente de la memoria, pues seguía el elitista registro pictográfico; su divulgación sí era oral: “la lectura de los registros pictográficos sólo era accesible al reducido grupo de sacerdotes y altos funcionarios, de manera que se requería forzosamente del discurso oral para que su contenido fuera divulgado a sectores más amplios de la población”, Florescano, *Memoria indígena*, p. 211. Los códices, además, eran expuestos verbalmente para un amplio auditorio: “Los códices no eran textos contemplativos para ser estudiados en tranquilidad y aislamiento. Es de suponer que en todos los pueblos mesoamericanos eran la base para una exposición verbal. Esto tienen en común los manuscritos mesoamericanos con la literatura escrita europea, en la que recién a partir de la invención de la tipografía tuvo lugar la separación entre la lectura y la exposición verbal. La palabra inglesa *lecture*, que significa ‘exposición’ se basa en la idea de que las exposiciones verbales eran leídas”. Grube y Arellano, art. cit., p. 48.

propia lógica y orden cronológico; el narrador del Puente principia: “Comencé...”, y finaliza: “Por último los hombres...”; en medio relata toda la historia, la ocurrida en el tiempo del mito y que explica el espacio-tiempo del movimiento ferrocarrilero.

A la par, el lenguaje mítico oral convive con el coloquial, también oral, pero con giros del habla popular urbana: “les dije cómo les va, cómo les viene, cómo les irá” y también con expresiones populares, jugando con el léxico náhuatl-español: “en un canto sin ton, en un decir sin son, sinsonte de las cuatrocientas voces” (p. 25), y aún con refranes de raigambre mestiza propios de la madrecita Buena-ventura: “cuando te pregunten quién te dijo todo esto, dijo el pájaro de las cuatrocientas voces, di que te lo contó un pajarito” (p. 265). Además, se incluye habla formulaica de índole nahua: “Sí, el tecolote cantó...” (*id.*), proveniente del mal agüero de los indios al escuchar el canto del búho, pronosticando enfermedad o muerte, y que luego se convirtió en el adagio: “El tecolote canta y el indio muere; no será verdad pero sucede”²²⁵; o “Manuel Ángel se ventoseaba” (p. 264) por el “Tezcatlipoca se ha ventoseado” de los nahuas, viendo como imagen de este numen al zorrillo, y que decían al oler la fétida orina del zorrillo²²⁶.

El narrador ha contado en el Puente el testimonio de sus diversos recorridos por los llanos. En una lectura lineal, en el Puente se encontrará un resumen de lo dicho en el lado Oeste y una anticipación de lo que sucederá en el Este. En una lectura concéntrica que inicie por ambos capítulos uno y vaya aproximándose hacia el Puente, se hará el recuento de toda la narración; en ese sentido, también sería posible una lectura que iniciara por el Puente y terminara en los capítulos uno²²⁷.

²²⁵ Sahagún, *Historia General...*, t. 2, p. 20 y Robelo, *op. cit.*, p. 469.

²²⁶ De ahí también en *José Trigo*: “Un zorrillo saltó, lanzó su orina al cielo, y apareció el arcoiris”, en Sahagún, “aquel humor, cuando se esparce, parece de muchos colores, como el arco del cielo”, *op. cit.*, p. 24.

²²⁷ En esta lectura concéntrica, el Puente —el mito— fungiría como centro gené-

El narrador del Puente funge como testigo, “Y vi, y no lo olvidaré” (p. 253) y oyente discípulo de la dualidad cenxontle-Buenaventura que narra lo escuchado: “fue cuando mi buenaventura me dio el don de la palabra/ Pero también me dijo, cuando pasamos al Este: concebiste hojarasca, rastrojo darás a luz” (p. 259). Se narra en el Puente la misma historia que han contado las diversas voces de Nonoalco-Tlatelolco: matrimonio de Buenaventura-Todolosantos, lucha cristera, orfandad de Luciano, casamiento de Luciano, seducción y arribo de Eduviges a los llanos, historia de los guardacruceiros, movimiento obrero, posterior traición del movimiento, muerte de Luciano, represión armada y construcción de la nueva ciudad. Como se vio en la comparación de ambos finales —mítico e histórico— de páginas atrás, el narrador da la misma información que en el capítulo uno, su sentimiento de pérdida es el mismo... la visión es distinta: el capítulo uno Este es lo bajo, la historia; el Puente lo alto, el mito. Pero, también ahí, en lo alto, no se olvida el tiempo histórico: el narrador hace constantes descripciones de los campamentos ferrocarrileros, trayendo al lector al espacio-tiempo de Nonoalco en 1960: “Los trenes pasaban, a lo lejos, como siempre, y corrían sobre rieles tendidos en camas de hornablenda” (p. 256).

Resalta, en el Puente, la intertextualidad tanto de la mitología nahua como de la cristiana; ambas mitologías subrayan la importancia del tiempo, de los orígenes y destrucciones de diversas etapas; de las festividades religiosas (entre las que destaca el carnaval ritual; de ahí la relación del Puente principalmente con los capítulos siete),

sico y que, atrae, asimismo, todos los acontecimientos en diversos movimientos centrífugos y centrípetos. Idea similar a la del descubrimiento del cuerpo de Luciano, donde la palabra funge como centro en expansión: “la palabra cayó en el centro como una piedra en el agua, y todos la fueron repitiendo” (p. 505) que se contrae después. Igual sucede con la región de Nonoalco-Tlatelolco, gran centro de atracción —adonde se llega en el ferrocarril— y de repulsión, y con el movimiento ferrocarrilero, acontecimiento histórico donde confluyen los demás. A la par de estas estructuras circulares, tanto en el Puente como en todo *José Trigo*, siempre está también el movimiento lineal del ferrocarril.

de la oralidad... Todo lo cual lleva a considerar a *José Trigo* como una representación de ambos sistemas litúrgicos, esto es, como calendario que preserva la memoria colectiva. Pasado, presente y futuro; desarrollo, evolución, perpetuación y hasta profecía de la memoria de los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco. Esta memoria estaría integrada tanto por el mito como por la historia; es la continuidad de la génesis mítica de un pueblo y su entrada a la historia; el texto, al final, queda abierto a los nuevos acontecimientos históricos.

EL FURGÓN DE EDUVIGES Y LA CASA DE DON PEDRO:

TIEMPO DE NACER, TIEMPO DE MORIR

Estos espacios aparecen en el capítulo cuatro Este; escenarios donde se desarrollan diversos acontecimientos, tanto de las historias personales como relativos a la historia del país. El capítulo cuatro Este ha sido quizá el menos estudiado por la crítica delpasiana; cuando es mencionado se afirma que la historia de Eduviges es lateral e irrelevante. Agregan, además, la impericia de Fernando del Paso al tratar los asuntos del campo y el lenguaje que utiliza, muy "a lo indito"²²⁸. Esta afirmación podría tener validez en lo referente al capítulo cuatro Oeste, dada la estrategia narrativa de dicho capítulo, pero el lado Este es bastante diferente; las relaciones entre los capítulos simétricos no siempre son tan fáciles. En efecto, ambos capítulos cuatro son protagonizados por Eduviges, aunque no de manera exclusiva en el lado Este; son, de hecho, los capítulos más contrastantes de *José Trigo*. Así, el habla de factura rural que se daba en el lado Oeste está ausente en el lado Este. Citaré el inicio de cada capítulo, que es significativo en cuanto al tipo de habla utilizada. En el Oeste puede leerse:

²²⁸ Cf. Mata, art cit., p. 29, Dottori, art. cit., p. 275.

Llegará el día,

llegará,

Eduviges vivía en un pueblo donde se usaba mucho la pobreza. O por mejor decir, vivía en las cercas del pueblo. Era hija única de padres huérfanos de hijos, y no porque se les hubieran muerto, sino porque se les fueron yendo. (p. 68).

Esto es, habla rural, ambientada en el pueblo de Xochiacan, de donde parte Eduviges hacia la ciudad. Y, ya en la ciudad, en su furgón (que fuera de Manuel Ángel y antes de Luciano), se lee en el lado Este:

¿Ya vienes?

Ya voy

Retornelo terrácueo, humectante

Tiempo de nacer, tiempo de morir

Etéreo y ecuóreo, eurítmico y célico

Abenuz, abenuz, bayas de meruéndano

Nubífero, ignívomo, mirífico

Pizpirigaña:

¿Ya está el pan? (p. 443).

Habla rebuscada, rítmica, que recuerda el habla ritual y, a la par, juegos infantiles. La estrategia narrativa también es distinta. En el lado Oeste narran cuatro voces rurales y una lírica, quienes, haciendo uso de convenciones de la lengua oral, dan su testimonio a un sexto personaje de la vida de Eduviges *in absentia*. La estrategia del lado Este es más compleja: fragmentado, en cursivas, se da un diálogo a distancia entre Eduviges (a punto de dar a luz a su segundo hijo) y Buenaventura (quien será la partera). La primera pregunta, la segunda responde:

¿Ya vienes?

Ya voy

¿Allá estás?

Aquí estoy (p. 445).

aunque llega también un momento en el que ambas mujeres se funden en una sola (acordes a la dualidad mítica Xochiquétzal-Tonantzin); el yo y el ella se condensan:

Vaya vaya y yo cómo me voy a donde está

Yo esperándola

A mí para ayudarla

A tener mi hijo (p. 461).

Resalta también en esta escritura el uso constante de canciones infantiles, cantadas por esta dualidad Eduvigés-Buenaventura. Cada tema de una cancioncilla anuncia o hace referencia al relato paralelo en tipografía convencional a cargo del narrador, que relaciono con el narrador discípulo de Buenaventura:

Atanasio, el suegro de Manuel Ángel, había muerto

Ya la tusa se murió

Con la cara deshecha a culatazos y casi sin velarlo ni deudos ni dolientes lo habían llevado a enterrar

Entre cuatro zopilotes

Y un ratón de sacristán;

¿Ya vienes?

Ya voy (p. 447).

Estas cancioncillas subrayan la importancia de la gestación y la

infancia: la posibilidad de un inicio. También se hace un retroceso a la infancia de José Trigo cuando el narrador describe su llegada a Nonoalco, saltando de un tren:

asomóse por la puerta de un furgón de un tren que pasaba a la ronza por los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco y vio las yerbas fogareadas y salta y es como cuando era niño y jugaba en el mar y mar maromas más y más aroma a sal y sal saltibajo (porque un hombre desde tres furgones atrás le gritó: “¿Qué hace usted allí?”) rodando volteretas (p. 445).

Aunque, esta presencia constante de la niñez, lo nuevo, está acompañada por otra más triste y cansada... En todo el capítulo la descripción se enfoca en paisajes lluviosos y grises; en el campamento llueve: “al tremor de las ondas neptúneas que aquel mes de lloviembre inundaron el campamento” (p. 463)²²⁹; la madrecita Buenaventura y José Trigo caminan con dificultad por el lodo; los niños juegan con peces muertos²³⁰... Además de referencias de este tipo a acontecimientos pasados: el arribo de José Trigo a los campamentos en un día lluvioso o las antiguas manifestaciones obreras efectuadas en las mismas condiciones climáticas.

Atmósfera sombría, puesto que en el furgón de Eduviges la infancia nace muerta. El anterior diálogo en cursivas entre Buenaventura y Eduviges se transforma, una vez llegada la vieja al furgón de la segunda, en un monólogo de Eduviges dirigido a su primogénito, ya muerto. En el momento del parto de su segundo hijo, la madre recuerda la muerte del primero y confunde su vientre preñado con el ataúd de donde quiere escapar su primer hijo:

²²⁹ Coincidiendo con la fecha de las cronologías: “14 de octubre de 1960. /Llueve sobre los campamentos. Lloverá tres días, el agua se estancará en el Campamento Oeste y alcanzará un nivel de 15 ó 20 centímetros.” (p. 379).

²³⁰ Afirma la madrecita Buenaventura: “Pues nada, que detuvimos un tren que traía harto pescado y botamos la carga y ya lo ve aquí, mire nada más cuánto pescado” (p. 461).

tu caja la compramos y la clavamos para que no te vuelvas a salir y tanto cuidado que pusimos para que ahora te quieras

no sale

“Sí sale aunque después de todo qué importa que no lo hayamos bautizado [...]”

no sale

“Sí sale, ya se le ve” (p. 467).

Eduviges, pretendiendo retener al primogénito en su ataúd-vientre, no percibe la muerte del segundo:

Déjalo déjalo no lo saques de su caja

puja, puja

Más arriba más abajo las manos de la vieja sobre mi vientre puja empuja tu piel [...]

ora sí, ya viene

Viene, viene ya llega ya llora me mira te quise llamar Manuel Ángel como tu padre [...]

¡sale, sale! [...]

se desinfla, ya no late (p. 468).

En tanto que Eduviges envía a José Trigo a buscar a Buenaventura, el narrador también relata, fragmentariamente, y desde otro tiempo de enunciación, una historia paralela: la del estado en que se encuentra el movimiento ferrocarrilero hasta ese mes de octubre:

“Turbulenta lentamente se fue acaronchando el cielo. Y también las cosas: casi un mes hacía que había estallado la huelga general en todo el sistema [...] comenzaba la represión. Esto fue por ahí de los octubres de anteaño, una noche en que [...] tuvo nación de nacimiento en el mismo furgón mortuorio donde se veló el primer hijo de Eduviges” (pp. 444-445).

Así, tomando como referente temporal la gestación de Eduviges, el narrador relata pormenorizadamente el surgimiento de la huelga, deterioro y perentorio fin: “Habían pasado siete meses de que cuando José Trigo la encontró empuñada. Hombres nérveos vagan por el campamento. Se embeben de trovar aguardiente. Y no es para más ni para menos porque apareció un ferrocarrilero exánime y exangüe al que lo habían ejecutado descerrajándole un tiro amén de la ablación emasculinizante”²³¹.

Se suceden fragmentos de ambas historias. Una, la del parto de Eduviges, envió de José Trigo al furgón de la vieja (y de allí referencias a la llegada de José Trigo a los campamentos); recorrido de Buenaventura hacia el furgón de la joven madre acompañada de José Trigo, Todolosantos y el narrador; preparativos para el parto (con analepsis hacia la muerte del primogénito de Eduviges) y muerte del segundo hijo. El furgón de Eduviges es el centro de esta narración; de ahí surgen, y allí también acuden, los diversos personajes. Espacio de la niñez muerta, del no futuro, que anuncia la muerte prematura del movimiento ferrocarrilero; pero hay también, en este capítulo, una historia alterna: la de la longevidad de la lucha.

Teniendo como trasfondo el mismo paisaje lluvioso, se relata la historia alterna del periodo de huelga, paros de trenes, asesinatos de ferrocarrileros, búsqueda de Luciano por la policía y cateos de diversos

²³¹ Toda la información que da el narrador sobre esta parte del movimiento tiene su correspondiente detallado en las Cronologías; en este caso: “15 de octubre de 1960/ Se perpetra un crimen sin parangón que suscita el enojo del gremio. Aparece en los llanos, en decúbito ventral, un ferrocarrilero. Le aplicaron martirio causándole serias lesiones. Le descerrajaron, después, un tiro, y...” (p. 380).

furgones. Historia que tiene como centro la casa del carpintero don Pedro —espacio que se presenta también en el capítulo tres Oeste²³²—, quien simboliza el lado Este, la tierra, el invierno, la vejez, en resumen, la muerte: “Más allá, por la calle de Pino [...] don Pedro el carpintero, duen de casa, hacía barcos de papel y pajaritas con los volantes rojos de la huelga donde estaba el lema ‘¿Siempre Unidos?’” (p. 456).

Ahí, el narrador calla y cede su turno a la voz de don Pedro, quien habla a su madre, vieja que se niega a morir: “Es que nuestra lucha es muy vieja, madre, más vieja que tú. Aunque tú, por calva, necesitas ya una peluca de viruta, que te voy a hacer, y, por ciega, un bordón de rama de avellano para que busques tesoros, que te voy a pulir” (p. 460). Espacio de la vejez viva²³³. La anciana tendría un símbolo ambivalente de dos constantes históricas de la comunidad de Nonoalco: por un lado, la injusticia, la opresión, por otro, la longeva lucha, que se niega a morir. Ejemplo de ello es el propio carpintero, quien ha participado en varias luchas ferrocarrileras y aún lo hará en esta de 1960.

El furgón de Eduviges y la casa del carpintero constituyen espacios opuestos: vida *vs.* muerte, infancia *vs.* vejez. Pero, paradójicamente, la muerte está asociada con la infancia y la vida con la vejez. Están más vivos y presentes tanto el hijo muerto de Eduviges como la madre longeva de don Pedro que el niño que está por nacer. Los acontecimientos de estos dos espacios parecen ser el desarrollo de una cita bíblica presentada desde el inicio del capítulo: “Tiempo de nacer, tiempo de morir” (p. 443)²³⁴.

²³² Donde el anciano relata cómo dio trabajo a José Trigo, encomendándole cargar ataúdes a los funerales y cómo el mismo José Trigo se esconde en uno de sus ataúdes de la persecución de Manuel Ángel, al ser testigo del asesinato de Luciano. Cf. pp. 55-67 de la edición utilizada.

²³³ Anciana que recuerda a la Carlota del Castillo de Bouchout: “Y ahora que estoy vieja y sola, y que me paso los días enteros sentada en mi habitación”, *Noticias del Imperio*, p. 413.

²³⁴ Frase tomada del Eclesiastés: “Tiempo de nacer, tiempo de morir; tiempo de plantar, y tiempo de arrancar lo plantado” Ec 3:2. Esta paradoja de José Trigo ya había

Así, desde esta paradoja, el narrador relata los funestos acontecimientos previos a la represión armada, que terminarán con el movimiento obrero de 1960, y es entonces que cede la palabra a don Pedro, quien regresa a los orígenes y se encarga de relatar los hechos de las primeras manifestaciones obreras, también violentas: “así como siempre hablaban de lo mismo: no sólo hace cuarenta años cuando después de la huelga confederada él te decía: ‘Sabes, Fulano, que ahora dice la gerencia que dizque el ferrocarril pierde setescientos mil pesos mensuales’” (p. 454).

El carpintero se refiere a un movimiento histórico acontecido en 1921: la huelga de la Confederación de las Sociedades Ferrocarrileras²³⁵, en el cual don Pedro pierde a su hijo: “Y una mañana te enteras que tu hijo ha muerto. Que así y todo, casi impúbero, casi en la minoría de edad, le descerrajaron un tiro” (p. 454). De nuevo la niñez muerta.

La historia del movimiento ferrocarrilero, cuyo clímax se dio precisamente en 1958-1959 —periodo que se encarga de reescribir Del Paso—, fue una de las luchas más largas y consistentes en la historia de México. El sector ferrocarrilero fue la agrupación obrera más fuerte y combativa a través del tiempo, pero en muchos momentos esta lucha estuvo apoyada por otros sectores de trabajadores. Así también don Pedro se refiere a otras dos huelgas obreras insertas en el movimiento ferrocarrilero; dice a su madre: “¿O te enteraste tú de la huelga que hicimos los carpinteros en el año trece? No pedíamos mucho: sólo veinte pesos más al mes [...] la lucha fue muy dura. Pero ganamos” (p. 460).

En efecto, en 1913, la Gran Liga de Carpinteros entra a la Confederación de Gremios Mexicanos, que aglutinaba a diez sociedades

sido también anunciada en el Puente: “Vi entonces cómo nacía el ahuzoton, cómo moría la vida y vivía la muerte, y lo diré con pocas palabras que se mueren más de años y otras viven de instantes” (p. 263).

²³⁵ Cf. Marcelo N. Rodea, *Historia del Movimiento Obrero Ferrocarrilero en México, 1890-1943*, s.e., México, 1944, pp. 441y ss.

relacionadas con los ferrocarriles: mecánicos, caldereros, ayudantes, pintores, moldeadores, cobreros, forjadores, etc., y todos marchan a la huelga y ganan sus demandas²³⁶. Don Pedro aun menciona otra huelga: “Y te enteraste tú, dime, del escándalo que se armó cuando la huelga del veintisiete? Un trece de diciembre suspendimos el trabajo en Nonoalco y Buenavista porque habían destituido a muchos compañeros en injusticia, y los amarillos ocuparon nuestro puesto” (p. 460).

Aquí Del Paso casi cita a la letra el libro de Marcelo Rodea, al referirse a la huelga de 1926-1927, donde la entonces llamada Unión de Carpinteros y Similares apoya a la Confederación Ferrocarrilera. El movimiento termina, como el de 1958-1959, con violencia, muerte y líderes encarcelados²³⁷.

Esta visión del octogenario don Pedro completa la de los demás personajes y la del mismo narrador, quien calla para que esta voz, testigo del pasado, cuente su testimonio, y agregue esa parte que habla de la eterna lucha de los ferrocarrileros, de los orígenes —tiempo de nacer— del movimiento obrero.

Como puede verse, este capítulo no es una “historia lateral”, dado que otorga elementos fundamentales para la cabal comprensión del texto. Sí es la muerte de la infancia, pero, a la par, la muerte

²³⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 416-428.

²³⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 468-491. El diálogo intertextual de este libro con *José Trigo* es claro. Dice Del Paso: “Un bombero, de un hachazo, le cortó una oreja a un trabajador” (p. 460), siguiendo la afirmación de Rodea: “Uno de los bomberos dio a un obrero un hachazo que le infirió tremenda herida en la cara, desprendiéndole completamente una oreja” (p. 480). También, de Del Paso: “A los cuantos días las cárceles estaban llenas de hermanos, en Santiago Tlatelolco estaba nuestro jefe en huelga de hambre, y el médico que lo examinó dijo en su veredicto que no era verdad, que ya había comido” (p. 460). Compárese esa cita con la siguiente de Rodea: “Cientos de trabajadores estaban recluidos en los sótanos de la Inspección General de Policía. Hernán Laborde había sido internado en la prisión militar de Santiago Tlatelolco, en donde, después de sostener una huelga de hambre como protesta por su detención, se le hizo examinar por el médico militar, señor Enrique Osornio, quien llegó a certificar que Laborde había tomado alimento continuadamente” (p. 488).

de los diversos movimientos ferrocarrileros —y muerte y violencia a la que se ven sometidos los protagonistas de la historia— que explican el periodo del que se ocupa Del Paso. Sí el énfasis en la importancia de la gestación, pero porque también importa la gestación del movimiento ferrocarrilero, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX. Es la eterna lucha del pueblo mexicano, voces sofocadas que mueren y renacen una y otra vez, desgraciadamente para decir siempre las mismas cosas, como así lo apunta Del Paso:

Y los víveres comenzaron a escasear

para volver siempre a la misma historia: el hambre.

(Y si esta historia no les parece larga...) (p. 463).

Tiempo de nacer, tiempo de morir. Como la madre de don Pedro, las palabras en desuso, los “cadáveres” del diccionario, adquieren vida. Al mismo tiempo, y desde la gestación, en este capítulo el lector asiste al nacimiento de palabras nuevas: “manipluvían”, “tiznadamente”, “bocaballena”, “florecítaralas”, “deshambridas”, “arrenalgadas”, “lloedumbre”, “dormiríadas”, “sueñolíndorolos”... palabras bebés y palabras añejas que son dichas indistintamente por las diversas voces: el narrador, Buenaventura, Eduviges, don Pedro, incluso habla el casi mudo José Trigo: “Yo creo que ahora sí es de verdad, porque ella me pidió que viniera a buscarla a usted” (p. 459), funcionando también como voz colectiva de la niñez: “y no sólo era José Trigo, sino que, además, eran los niños enjugascados” (*id.*).

Además de esas palabras nuevas, y al tiempo que se narran los juegos de los niños: “abarcaban las cajas de jabón, y la velaban, y las navegaban, cinglaban, unos, y otros, desde los techos de los furgones con cañilargas de pescar pescaban...” (*id.*), se dan diversos juegos de palabras; a veces con paronomasias y aliteraciones: “Y mar y mar maromas más y más aroma a sal y salta saltibajo” (p. 445); en otras

onomatopeyas: “chipi chipi chipi top” (p. 450); o sinonimia: “Mi atepocate, /Mi coconete,/ Mi chilpayate...” (p. 444). Palabras truncas: “porque si vuél, niño de miál, todas la nó, sobre mis fál, y con mismán, te acunarare” (p. 470) que, en este caso, semejan también un acento. Dilogías: “Y porque quieres papa papa te daré papa papá papadiós” (p. 470); inversión del orden de las palabras: “alguna que otra paloma muerta, otra que una rata flotando” (p. 455); similitud: “Túrbida y tímida y súbita” (p. 448), además de las ya clásicas repeticiones: “iluminaron erubescientes las tongas de durmientes aterrados, durmientes de rifle, durmientes semilunares, durmientes cuarterones...” (*id.*).

Todos esos recursos, más el uso constante de cancioncillas y la reiteración en la caída de la lluvia, crean una atmósfera sonora, a veces dulce, a veces ruidosa, en la que también entran las diversas voces de la calle, recobradas por el narrador:

“¡Cómo le va, madrecita Buenaventura!”

“¿Qué es de su vida, madrecita Buenaventura?”

“¿Sabe usted qué pasa madrecita Buenaventura?” (p. 461).

Al tener una presencia tan importante en este espacio la vieja Buenaventura, se incluye también su particular habla sentenciosa-ritual: “Si andas preñada no camines de noche, porque la criatura te saldrá díscola y llorona. Y no veas escondimiento de sol o de luna porque la criatura saldrá con nubes en los ojos lloviendo lágrimas” (p. 466)²³⁸. Rito de partera hechicera que utiliza fórmulas arcaicas con apoyo gestual:

²³⁸ A la letra, en el *Tratado de las idolatrías...*: “y también se guardavan de ver eclipses de sol, y luna, porque la criatura que tenia en el vientre nacería con los labios mellados [...] Si la mujer preñada andava de noche, la criatura que paría era muy llorona...” De la Serna, *op. cit.*, Cf. también Sahagún, *Historia general...*, t. 2., p. 34.

Ayudad aquí los cinco solares, o dos de los cinco hados, que son los dedos, y tú, mi madre, un conejo bocarriba, aquí has de dar principio a un verde dolor; veamos quién es la persona tan poderosa que ya nos viene destruyendo”, dijo la vieja temichihuitlani alzando sus brazos roblizos (p. 465).

El saber de la vieja, al igual que en el Puente, integra tanto conocimientos cristianos como prehispánicos; de ahí que ambas mujeres utilicen también vocabulario en náhuatl, que parece traducir el narrador:

Los niños duermen:

Cochi, cochi

La lluvia llueve y arrecia:

Chicahua, chicahua

Y el viento sopla:

Eheca, eheca (p. 448).

En estos espacios hay muchas voces, con hablas diversas: formulaica, popular, culta, infantil, en dos discursos: el histórico y el de la historia personal de Eduviges, que parecen acercarse muchas veces a la poesía.

El narrador permite que las diversas voces se escuchen alternadamente para que completen dos relatos: el de la traición de Manuel Ángel a Eduviges, y su traición al movimiento huelguístico. Aparece un nuevo testimonio: el de don Pedro acerca de los antiguos movimientos ferrocarrileros, quien confirma, una vez más, la constante histórica: “la misma historia: el hambre” (p. 463), la realidad del mundo “llanero y bajuno de atorrantes y descamisados” de Buena Ventura y, a su lado, el narrador que encarna la ficción, rescatando las demás voces, pues en estos espacios lo que importa es la transmisión del recuerdo, la construcción de la memoria de los oprimidos.

Tiempo de nacer, tiempo de morir. Movimientos sociales que nacen con la esperanza de que esta vez sí cambien las condiciones de

vida: el “yo creo que ahora sí es de verdad, porque ella me pidió que viniera a buscarla a usted” que expresa José Trigo pero, movimiento, que, igualmente, no prospera. Paralelamente, luchas que se niegan a morir. Aquí, Del Paso problematiza el proceso histórico, por un lado, la posibilidad de cambio se niega, por otro, hay constantes que permanecen: la injusticia, sí, pero también la lucha.

EL TEMPLO DE SANTIAGO: LA VOZ COLECTIVA

Del pasado al presente

El templo de Santiago funge como un importante centro de dos capítulos del lado oriente de los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco: el ocho Este y el dos Este. El narrador se encarga de presentar la historia de este templo en un relato que fluye sin pausa, en una vorá-gine de enumeraciones de cosas, personas, colores, sabores, aromas y datos; descripciones detalladas —tanto de lo macro como de lo micro— y despliegue de erudición. Se trata de un recorrido por la historia de este templo, simbólicamente incólume, a lo largo del tiempo: del pasado al presente.

Los juegos de palabras se inician de inmediato: se alude a la nave del templo, y éste se convierte en una nave, embarcación —a veces carro triunfal, globo aerostático, tren— que se desliza por las aguas del tiempo: “En el río del tiempo, en el torrente de los siglos, navega un templo, magnífico como un carro triunfal. Nubes de incienso lo abruma. La grama que cubre el atrio ondula cuando sopla el viento [...] sus velas son estandartes...” (p. 281). La metáfora templo-navío (que aparece en el capítulo ocho Oeste como ferrocarril-navío) se repite a lo largo de todo el capítulo.

La metamorfosis del templo es coherente también con la metáfora tiempo-río; en este capítulo el narrador se encarga de relatar la historia del templo (y, por extensión, de todo Tlatelolco), a través del

tiempo. Es también pertinente al ser Tlatelolco, según su nombre nahua, “el lugar del montículo de tierra”²³⁹; islotes o tlateles donde se asentó una parte de la tribu mexicana²⁴⁰.

El narrador alude, paralelamente, al fluir del tiempo: “Y pasa la mar de la gente, aglutinada, a flujo y reflujo interminable de años y siglos” (p. 288), y a la condición isleña de Tlatelolco: “Porque fueron tres las ínsulas sobre las cuales se fundó la antigua ciudad. Y de ellas, una, Tlatelolco, se perdió aquí” (p. 285), y, por ende, de las necesarias vías de comunicación por agua por las que transitan largas listas de personajes diversos: “Cuarenta frailes tumbacuartillas y comensales tripulan una larguísima trabanca donde campean las licoreras [...] Transcurre, con el agua hasta el cuello, los confesandos penitenciados [...] Zarpa de falondres el azulejero en su mágica nave de baldosas y mazaríes. El carpintero con su barca de maderas de espejuelos...” (p. 298).

Los hechos narrados se refieren a los orígenes de Tlatelolco, Reino de la Triple Alianza, Conquista española con sus luchas armadas, evangelización, arribo de migrantes y establecimiento de la nueva cultura. Después, la Colonia, Independencia, Invasión Norteamericana, Reforma y Revolución Industrial —con la llegada del tren a Tlatelolco.

Al comienzo de este capítulo ocho el narrador alude constantemente a la historiografía: “Anales vienes, crónicas van, y son ríos de sombras que sólo nos dejan el sabor de su espuma” (p. 281); esta cultura escrita, no obstante, le parece incompleta y oscura: “¿Qué fastuosos y omnímodos fastos, qué anales circunstanciados, fábulas, leyendas áureas, ficciones, iconografías, pueden contarlos en todo su

²³⁹ Francisco González Rul, *Tlatelolco, ciudad gemela de Tenochtitlan*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1993, p. 9.

²⁴⁰ Tlatelolco estuvo en un principio alejada de Tenochtitlan —hacia la parte norte—; debido a las ampliaciones de ambas ciudades, por medio de chinampas, fueron juntándose paulatinamente. En la época de la conquista se encontraban prácticamente unidas. Cf. González Rul, *op. cit.*, pp. 10-11.

esplendor, magnificarlos para asombro, pasmo, enajenación de los tiempos, inmemoriales y heroicos, propios y extraños, venidos y por venir?” (p. 287).

Esta querella tiene, sin embargo, una exhortación: contar —re-inventar— la historia de Tlatelolco trasladándose a esos tiempos, como un cronista, desde las cosas mismas y con todos los sentidos alertas: tacto, olfato, gusto, vista, y, sobre todo, oído, escuchando las palabras de los testigos permanentes: “Haz tañer el bronce del templo del Señor Santiago. Enciende los cirios del tenebrario. Haz murmurar el agua argentada de las acequias. Embalsama los aires con aromas de opopánax y estoraque. Saborea las pulpas suntuosas de todos los frutos [...] Acaricia la suave piel de libreas de tafetán y capas de velludo. Y deja rodar, caer las palabras [...] porque sólo así se puede contar la crónica prepóstera de Santiago Tlatelolco” (p. 287).

El relato que al fin presenta el narrador no sólo es crónica sensorial, sino que utiliza también las fuentes documentales que antes había descartado, ya sean libros: “cómo aquí se escribieron los doce libros que hablan de los Dioses, la Astrología Judiciaria, la retórica, la Flora, la Fauna, la Gea, y de todas las cosas de la Nueva España” (p. 285)²⁴¹. Obras dramáticas: “se representó el primer Auto Sacramental puesto en escena en América, escrito en la lengua de los vencidos y que tuvo por nombre ‘El fin del mundo’, con todas sus apocalípticas implicaciones de plagas septenarias” (p. 285). Y aun el importante intertexto que forman los mapas de la zona en diferentes épocas: “Lo dicen los cartógrafos de los antiguos reinos, hacedores de mapamundis y mapacelis” (p. 287), quizás aludiendo a aquellos de Alzate, de Alonso de Santa Cruz y otros mapas indígenas y coloniales²⁴². Parece, incluso, existir un tercer mapa de *José Trigo* (aparte de

²⁴¹ Se trata de los doce libros que componen la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de Sahagún, escrita originalmente en náhuatl con testimonios de diversos informantes indígenas de Tlatelolco.

²⁴² Estos mapas pueden encontrarse en el estudio de Robert H. Barlow, “Cinco siglos de las calles de Tlatelolco”, *Tlatelolco a través de los tiempos*, 9 (1947), 27-34.

los dos incluidos en las cuartas de forros) implícito en este capítulo. El recorrido por el antiguo Tlatelolco y su detallada descripción recuerdan el recorrido pormenorizado del narrador en los modernos llanos de Nonoalco-Tlatelolco. En este capítulo ocho, el recorrido del narrador parece seguir los antiguos mapas de la zona:

convertido para siempre en templo de sí mismo, ve y vio cómo a su sombra crecen [...] las ocho ermitas de Santiago Tlatelolco: Santa Ana, San Martín, Santa Catalina, Los Reyes, Santa Inés, San Antonio, Santa Cruz, Santa Lucía; y fue testigo de cómo los nombres de los viejos barrios se transformaban en híbridos apelativos, y nacían así el sitio verde de Nuestra Señora de Belén Tlaxoxihuco, el lugar de la orilla de la muralla de Santa Ana Atenantitech... (p. 285)²⁴³.

Igualmente utiliza como referencia para su relato diversas pinturas, tapices y retablos: “Y se decoró el templo con un fresco donde se veía al señor Santiago, jinete en un caballo albo, batallando al lado del conquistador [...] Cosas así cuentan los tapices, los viejos cuadros, las estampas. Cosas de alcaldes de ronda con sus grulladas de corchetes...” (p. 297). Así el relato del narrador es semejante al del resto del libro: la ficción parte de la historia para crear una nueva verosimilitud, esta vez vía la poesía.

El narrador relata simultáneamente la historia de Tlatelolco y la descripción de la antigua plaza de Santiago. La parte histórica parece estar bastante apegada a las fuentes documentales, mencionaré sólo un ejemplo:

constelaciones que asolaron estas regiones con ávida demencia: la de la viruela negra y la de cocoliztli en el siglo dieciséis, la de la cólera

²⁴³ Cf. *Idem* y Barlow, “Las ocho ermitas de Santiago Tlatelolco”, *Tlatelolco a través de los tiempos*, 9 (1947). El autor incluye mapas de la plaza de Santiago del siglo xvi y xvii, con la localización de las ermitas y los diversos barrios.

asiática en el siglo diecinueve. Sus restos descansaron bajo el presbiterio, en los aledaños del altar mayor, por muchos lustros, hasta que el nuevo templo dio a sus muertos [...] Entonces afloraron a la tierra, y sus huesos reverdecieron: eran cientos de cráneos con occipitales escosfinados... (pp. 286-287).

Esta cita hace referencia a las primeras excavaciones efectuadas en 1847, al construir las trincheras que defenderían a los soldados contra la invasión estadounidense: “En las trincheras se hallaron restos humanos y ofrendas con piezas de cerámica durante el entierro de las víctimas de la epidemia del cólera, que fueron sepultados en grandes y profundas fosas en la parte norte de la iglesia del apóstol Santiago [...] por una extraña coincidencia, estos restos se encontraron en el mismo sitio, aunque en niveles diferentes, y todos son testigos de las distintas etapas por las que ha pasado Tlatelolco”²⁴⁴.

Y así el narrador prosigue con la historia no sólo del templo (diversas construcciones, su relación con Sahagún, Torquemada y la Inquisición, cierre al culto durante la Reforma y posterior reapertura y excavaciones en los alrededores) sino de todo el conjunto Tlatelolco: el convento franciscano, el Imperial Colegio de Indios, el Colegio de San Buenaventura, de la plaza anexa y en sí, de todo Tlatelolco con sus diversos barrios. Información documental que es narrada, paralelamente, con fechas y mayor detalle, en los capítulos seis de las *Cronologías*: “1571/ Llega a estas tierras el Inquisidor del Santo Oficio. /1959/ Es demolida la primera iglesia que se construyó en Tlatelolco, anterior al actual templo de Santiago” (p. 128).

Del mismo modo, el narrador se refiere a dos importantes hechos ocurridos en esta plaza de Santiago: la llegada del ferrocarril “de Santiago Tlatelolco, y rumbo al puerto de la Rica Villa de la Vera Cruz, partió el primer ferrocarril de la República” (p. 286)²⁴⁵. Y la

²⁴⁴ González Rul, *op. cit.*, pp. 23 y 26.

²⁴⁵ Efectivamente, el ferrocarril que iba a Veracruz y que salía de Buenavista “pasaba

revelación del ayate de Juan Diego ante los ojos de fray Juan de Zumárraga, con la imagen plasmada de la Virgen de Guadalupe, bastión y soporte del catolicismo mexicano: “Diciembre 12. Se fija este día como el de la aparición oficial de la Virgen de Guadalupe cuya imagen, pintada en un ayate, se revela en Tlatelolco ante los ojos asombrados del obispo” (p. 128)²⁴⁶.

Fue fundamental, además, en este espacio, y así lo relata el narrador, la presencia del tianguis²⁴⁷. El narrador enlista personaje tras personaje vendiendo, comprando, gritando... desfilando en el enorme caudal del río del tiempo; de ahí la descripción sensorial a la que ya se había referido antes. En el mercado se aglutinan personajes con olores, sabores, colores, texturas: “Lucen los cojines bordados que ilustran fruteros [...] Hace la gente cala y cata de todas las castas,

frente al atrio norte de la iglesia del apóstol Santiago, para proseguir por la Calzada de los Misterios”. González Rul, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁶ Dato que parece no tener sustento histórico. Sí apunta el *Nican mopohua* que Juan Diego se dirigía a Tlatelolco cuando se le aparece la Virgen de Guadalupe; pero la imagen es revelada en casa de Zumárraga, en la ciudad de México, no en Tlatelolco. Aunque sí, este documento, el primero que narra la aparición de la Virgen, parece haber sido escrito por Antonio Valeriano, destacado alumno del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Xavier Noguez, *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*, FCE, El Colegio Mexiquense, México, 1993, pp. 21 y 192-197.

²⁴⁷ El Tlatelolco prehispánico se distinguió por su fuerza política y económica, que se reflejó en la magnífica construcción del Templo Mayor y de su inmenso mercado, el cual se convirtió en el centro adonde acudían vendedores y compradores de lugares remotos. Los comerciantes de Tlatelolco, debido a su enorme poder económico, llegaron a constituir una “nobleza parda”. El comercio sobrevivió a la Conquista y ya para la Colonia, debido a la importancia de la aduana de Peralvillo, se mantenía un constante flujo de mercancías. Ya en los siglos XIX y XX, con la llegada del ferrocarril, Tlatelolco conservó su importancia comercial, sobre todo por la venta del pulque, efectuada en la “aduanas pulquera” frente al atrio del templo de Santiago. Cf. para todo lo relacionado con la historia de Tlatelolco: González Rul, *op. cit.*; González Rul, *Tlatelolco, lugar en el montículo de tierra*, INAH, México, 1996; Elisa Vargas Lugo, *Claustro Franciscano de Tlatelolco*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1975; *Tlatelolco a través de los tiempos*, 1-11 (1945-1950); Sahagún, *Historia general...*

prueba de su macidez [...] las hay de aterciopelado tegumento, como el melocotón [...] Los gratos olores de las frutas se confunden con los untuosos aromas que trascienden los salchichones...” (pp. 288-289) y sonidos: “Sus trinos se combinan con la grito de los vendedores de ancheta que realizan sus mercancías con precios de liquidación, de barata. Con las voces de los clientes que piden la yapa o pilón. Con los murmullos de sulzainas y vihuelas y con el ruido de las matracas de semana santa... (p. 290).

Inmensa plaza pública que llega al atrio del templo de Santiago, camino obligado de todos los habitantes al acudir a misa; todas las clases sociales, todas las edades, hombres y mujeres. No hay divergencia entre la atmósfera de la Iglesia y la del tianguis, tampoco cambia el desfile de personajes una vez trascendido el umbral del templo. La iglesia se convierte en una extensión de la plaza:

Aquí, dentro del templo, donde los sonidos de sus obsecraciones estremecen los arcos torales [...] Porque interceden lo mismo por todos los hijos de quienes en su gentilidad reconocieron vasallaje que por toda prole de leprosos o pléyade de plebeyos, por los gentileshombres y los hijosdalgos [...] Porque Dios es muy grande y así le plugue. Y porque éste es el templo del Señor Santiago, hijo dilecto (p. 290).

Y ahí, en el templo, nuevo recuento de personajes, colores, olores y objetos. El templo y la plaza apenas se distinguen el uno de la otra —la distinción se da gracias a la contraposición espacio cerrado *vs.* espacio abierto—. En ambos se vive una cotidianidad festiva, el carnaval ritual. Esta carnavalización no es una innovación; es conocida la importancia de la risa en el templo en la cultura popular²⁴⁸.

En un principio, parece haber un relajamiento de la relación jerárquica clase alta *vs.* clase baja, cercano a “el reino utópico de la

²⁴⁸ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 43.

universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”²⁴⁹. Sí acuden tanto el pobre como el rico a ambos sitios, pero ambos son descritos con demasiado énfasis en sus características particulares: vestimentas, adornos, carruajes, e insignias: “o tamemes de bruñida piel bruna; o Caballeros de la Cruz de Malta de escarlatinas capas; o indias naturales de blancos fustanes, jabardas y quiliguas al dorso; o boquirrubias sores y alféreces de teces como alteas, cerúleos ojos, cerezados chapetes” (p. 293), marcando la pertenencia a las diversas clases sociales y razas. El carnaval aparece de la manera “tradicional”, como la fiesta previa a la Cuaresma: “Vuelan entonces los bulbos de ajos y cebollas, realidad y metáfora, en lluvia nivosa que cae sobre una parada de juglares y bufones, gigantes y cabezudos, dominós y diablos cojuelos de espantables carantoñas” (p. 294). En otras el relato es más paródico: “flordelisados, jaquelados, contrapotenzados paveses son éstos de caballeros que llevan a cuestras el arcoíris [sic], porque son: el godo Rico Hombre del Cinnabrio, el solariego Infanzón de Gutiámbar, el benemérito Marque-sote de las Sepias, el linajudo Mandarín del Azafrán [...] tales son las vivezas de sus nobles colores, de sus árboles genealógicos y gentilicios” (p. 302).

Otras veces, la cultura oficial se asocia con ciertas imágenes relacionadas con el principio de la vida material y corporal, es el caso del banquete: “Pero se ve que en dicho cenobio disfrutan de la bula de laticinios, porque también se despacha con el cucharón grandé y para su agasajo, cuanto queso patagrás, formaje manchego, mantequillas de rancia rancidez o almojábanas se cruzan por su camino, y los guarda en sus alforjas” (p. 300). O con la vida sexual: “de los billetes de amor que las monjas le han entregado, tras las puertas reglares y a través de las rejas de los locutorios y las craticulas del monasterio” (p. 300). Se subraya la importancia de la satisfacción de las necesidades naturales, principio universal de la fiesta utópica;

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

pero la degradación de la cultura oficial pierde sus posibilidades de renovación al estar tan marcadas las diferencias raciales. Los excesos que se describen aquí adquieren proporciones egoístas y negativas, idea más cercana a la opinión bajtiniana sobre Cervantes: “los cuerpos y los objetos comienzan a adquirir en Cervantes un carácter privado y personal, y por lo tanto se empequeñecen y se domestican, son rebajados al nivel de accesorios inmóviles de la vida cotidiana individual, al de objetos de codicia y posesión egoísta”²⁵⁰.

El narrador fija las imágenes festivas en el templo de Santiago y en el discurso histórico para denunciar los diversos intereses de la supuesta evangelización indígena en estas tierras que aparentemente serían el terreno fecundo donde germinaría la añorada Utopía del viejo mundo. Inserta lo paródico en la evangelización y se cancela la Utopía. La religión adquiere características de pretexto para reorganizar políticamente a los indios, quedando de trasfondo los privilegios de que gozaban los poderosos: “los congregantes de la Cofradía del Santo Niño Perdido de Santiago Tlatelolco, que gozaban no sólo de congruas a más y mejor, sino de bulas e impetras papales...” (p. 292). Ciertamente, también, que las diferencias raciales necesariamente debían estar marcadas, porque aquí, en este capítulo ocho Este, se narra el difícil proceso de asimilación de una cultura en otra, y que en Tlatelolco se manifiesta de manera física y tangible en la construcción de nuevas ciudades y templos sobre las anteriores:

arzobispos, lectores de mucha santidad, pretendores, comediantes de figurón y esclavos bengalíes, que habrían de construir la nueva ciudad sobre la ciudad vieja, los nuevos templos sobre los templos viejos, y las nuevas enfermedades y dolencias del espíritu y de la carne, sobre las ruinas y destemples viejos (p. 284).

Si al principio de la narración desfilan los personajes europeos y

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

los indígenas del Reino de la Triple Alianza con sus características distintivas, poco a poco, en el fluir del tiempo, van desfilando los niños indígenas ya catequizados del Colegio Imperial de la Santa Cruz; los barrios adquieren nombres mestizos: "y fui testigo de cómo los viejos barrios se transformaban en híbridos apelativos [...] Nuestra Señora de Belén Tlaxoxiuhco, el lugar de la orilla de la muralla de Santa Ana Atenantitech..." (pp. 284-285); y se originan nuevas mezclas raciales: "criollos, mestizos, amerindios, tentenelaires, saltapatrasas, que fueron cristianados en el Templo del Señor Santiago; los mismos que con el correr del tiempo llegarían a ser escribanos del cabildo, o cuestores..." (p. 293).

Si la conquista espiritual fue más contundente que la conquista armada, la religión católica española, sin embargo, no fue ajena a la influencia de la religión indígena. Surge la tercera religión, el catolicismo mestizo mexicano "Se dirigen a la basílica reina que se elevó en pleito homenaje a la patrona jurada de la Nueva España [...] se humillarían ante ella todas las tremolantes banderas de esta tierra: la bandera insurgente de Atotonilco, el pabellón trinitario, el banderín filibustero de El Doliente de Hidalgo..." (p. 292). Cita que también ejemplifica la injerencia de la Iglesia Católica en diversos movimientos históricos de México, pues en este capítulo el narrador subraya la relación Iglesia-Historia, como una dualidad inseparable que ha fundamentado la vida en México a lo largo del tiempo. La Virgen de Guadalupe, sin duda, comprende por igual el mito, la historia y la política.

En el relato del templo no hay misticismo, sino cotidianidad; pero es justamente esta cotidianidad la que subraya la condición profundamente religiosa del pueblo mestizo mexicano. Gracias al comercio de Tlatelolco se establecen los ferrocarriles, los cuales inauguran la tercera época de la zona: "los conquistadores de barba portentosa iniciaron la Segunda de las Tres Épocas, de las Tres Culturas que han tenido aquí su esplendor. La tercera de ellas, la época de las invenciones y los artilugios [...] se inició cuando de aquí, de

Santiago Tlatelolco, y rumbo al puerto de la Rica Villa de la Vera Cruz, partió el primer ferrocarril de la República" (pp. 285-286).

Al relatar la historia del Templo de Santiago, y de la Plaza que lo circunda, y al describir tan detalladamente —desde su doble conocimiento documental y poético— cosas y personas, y con sus características sinestesias, el narrador cuenta, de hecho, buena parte de la historia de México. Este relato del capítulo ocho apenas llega a principios del siglo XIX y omite, por lo tanto, cualquier referencia a personajes y acontecimientos de los modernos llanos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco, omisión a la que me referiré más adelante.

Esta historia, sin embargo, no es nueva, sino una versión de la también narrada en las Cronologías; completa el panorama histórico que hacía falta de Tlatelolco: fundación indígena, Reino de la Triple Alianza, Conquista, Colonia, Independencia, Reforma e Industrialización, que se suman a los ya tratados en otros capítulos: Revolución, Cristiada, primeros movimientos obreros, movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 y superurbanización, esto es, desde 1338 (fecha aproximada de la fundación de México-Tlatelolco) hasta 1960, más de siete siglos de historia.

La erudición del narrador es obvia, pues relatar la cotidianidad de ese largo periodo implica tener el conocimiento necesario para resucitar personajes, objetos y palabras en desuso. Así vuelven a la vida tlacuilos y macehuales, cimarrones, alcaides, arlequines... todos ellos en contacto con ducados, doblones, borcegués, escarpines, polilones, tahalís, griñones, palafrenes... Comercian en medidas de azumbres castellanas o pintas parisinas, piden la yapa o pilón entre "permutas, almonedas o subastas" (p. 288). El narrador relata dichos objetos y personas con un lenguaje culto y rebuscado, con el ya característico vocabulario de diccionario: "se engolfan caramancheles y tabancos donde lo hay todo para muflir, jamar, insalivar, y, por lo cual, y para satisfacer su tragonía, se entrega al almuerzo y a la manducatoria cuanto mandria y ablandabrevas hábido ha por estos rumbos" (p. 300).

Incluye, aun, amplias descripciones de heráldica, haciendo gala de su excelente manejo del código: “flamaradas auriglaucas que escupen dragantes quiméricos, y azulean los chorros de aguamar azulferinos que arrojan los delfines pasmados en campos de sinople” (p. 302), y de la equitación: “rosillos, gualdos, rubicanes, unos caracolando, otros al entrepaso y otros al portantillo” (*id.*); el narrador satura su relato con todo tipo de informaciones y enumeraciones que giran alrededor del templo a través del tiempo²⁵¹. Surge de este abigarrado estilo la necesidad de relacionarlo con el barroco, como ya lo sugería Rulfo de esta novela²⁵² y que es además un rasgo distintivo de la escritura de Fernando del Paso²⁵³.

El templo de Santiago se integra en el más amplio conjunto conventual de Tlatelolco, sitio de gran relevancia en el proceso de aculturación de la población indígena, como lo subraya el establecimiento en ese sitio del Colegio de la Santa Cruz, primer Colegio en América para la educación de los indígenas²⁵⁴. No fue raro que ahí, en Tlate-

²⁵¹ El templo es centro tanto temporal como espacial. Espacialmente, centro de la cultura mestiza que representa Tlatelolco, centro geográfico del propio barrio y centro religioso: “sus campanadas se escucharán desde los cuatro puntos donde se erigirán más tarde los baluartes de la ciudad: la Virgen de Guadalupe al Norte, la Virgen de la Piedad al Sur, la Virgen de la Bala al Este, la Virgen de los remedios al Oeste” (p. 296); uniendo estos puntos cardinales se conforma la cruz cristiana, símbolo de la evangelización de Tlatelolco que se extiende a todo México.

²⁵² Cf. Carvajal, art. cit., p. VI.

²⁵³ Tema, que, sin embargo, requiere de un análisis detallado que sobrepasa los objetivos del presente trabajo. No existe a la fecha un estudio sobre el barroco en *José Trigo*; sin embargo, el análisis que sobre el tema hace Corral Peña en *Palinuro de México* contiene reflexiones importantes —muchas de ellas en torno al lenguaje— que bien pueden servir para la primera novela de Del Paso y, también, para *Noticias del Imperio*, ya que, en estas tres monumentales novelas: “cualquier tema se lleva a un desbordamiento que hace que nunca se toque fondo y conduce a una prolijidad ilimitada y prodigiosa tan cercana al ‘horror al vacío’, al festín de artificios del barroco”. Elizabeth Corral Peña, “El horror al vacío en *Palinuro de México*. Notas en torno al neobarroco latinoamericano”, en *Recuadros verbales*, p. 26.

²⁵⁴ Este conjunto está integrado por el Templo de Santiago, el claustro conventual, el Colegio y el hospital pertenecientes a la orden franciscana. El actual templo de

lolco, surgiera esta escuela. Después de la Conquista, Hernán Cortés determina “La Trazá” de la ciudad, la cual consistía en la selección y separación de las calles: los españoles se ubicaron en el centro y dejaron a los indígenas en la periferia. En esta traza, excluyente, Tlatelolco se convirtió en el principal barrio de indios que tenía, como santo patrono, a Santiago Apóstol.

La conquista armada de los militares españoles, y la conquista espiritual de los frailes, confluyen en una sola imagen simbólica: Santiago, humilde pescador, hermano de Juan, ambos hijos de Zebedeo y apóstoles de Jesucristo; Santiago, el más amado por éste. Jesucristo le encomienda la tarea de dar su testimonio en los últimos

Santiago es el tercero que se construyó sobre las ruinas de la pirámide de Tlatelolco. La primera construcción, una humilde capilla, data de 1527. Esta pequeña capilla cedió su lugar a una segunda iglesia, aparentemente comenzada en 1543 y terminada en 1571; en 1573 se inició la tercera y actual, cuya planeación y dirección estuvo a cargo de fray Juan de Torquemada, terminada por éste en 1610. En el patio del primer templo se construyó, en 1536, y fundado por fray Bernardino de Sahagún, el Imperial Colegio de Indios de Santa Cruz de Tlatelolco, concebido para educar en la nueva fe, cultura y ciencias occidentales a los indígenas hijos de caciques. En 1660 se funda el Colegio de San Buenaventura y San Juan Capistrano, (podría ser que Del Paso tomara de aquí el nombre de la vieja Buenaventura, por la coincidencia no sólo con el nombre, sino también con el centro de enseñanza) para la educación, esta vez, de novicios franciscanos criollos o españoles. En 1770 el templo es cedido a la parcialidad de Tlatelolco; queda en un relativo estado de abandono, hasta 1884, cuando, durante la Reforma, es clausurado y usado como almacén de la Aduana; el Colegio es convertido en prisión militar. El abandono de este conjunto abarcó todo el siglo XIX y parte del XX.

Para 1927, el templo aún formaba parte de las oficinas de la Aduana, pero las pinturas y recintos fueron destruidos o modificados. A iniciativa de Manuel Toussaint el templo de Santiago es declarado monumento nacional en 1931, aunque su reconstrucción no comenzó hasta 1940. El culto católico se reanudó en 1945. Desde entonces, hasta 1975 se hicieron sucesivas remodelaciones al conjunto conventual, que destruyeron buena parte de las construcciones originales. Cf. Vargas Lugo, *Claustro Franciscano...*; Borgia Steck, *El primer Colegio de América, Santa Cruz de Tlatelolco*, Centro de Estudios Franciscanos, México, 1944; y Francisco Ocaranza, *El Imperial Colegio de Indios de Santa Cruz de Tlatelolco*, s.e., México, 1934.

confines del mundo²⁵⁵, tarea que cumple Santiago yendo hacia Asia, Etiopía, Tiro, Cirene, Creta, hasta llegar a la península Ibérica. Las leyendas españolas hablan de la feliz acogida del apóstol, “Apóstol de las Españas”, “Hijo del trueno” le llaman, “conquistador impetuoso para un pueblo duro, bravío, impetuoso y conquistador”²⁵⁶. Muerto Santiago en Jerusalén a manos de Herodes, su cuerpo fue llevado a España. Los restos del apóstol fueron descubiertos cerca del año 830 en Compostela, sepulcro visitado y venerado por el pueblo español²⁵⁷. Entre los siglos IX y XI se forja el culto a Santiago en España, sobre todo a raíz de diversas victorias en batallas contra los moros atribuidas a este apóstol²⁵⁸. Así, paulatinamente, las imágenes de Santiago dejan de ser representadas con su tradicional túnica y báculo de peregrino para dar paso a la imagen de un soldado santo montado en un caballo blanco, con diversas figuras de moros bajo las patas del caballo.

Santiago Matamoros adquiere nueva fuerza en la Conquista de América al implorar los ejércitos españoles su ayuda en las batallas contra los indios. Su imagen se transforma una vez más, al asomar debajo del caballo, ya no moros, sino indios²⁵⁹. A esta variante ico-

²⁵⁵ Fray Justo Pérez de Urbel, *Santiago y Compostela en la historia*, Instituto Salazar y Castro, Madrid, 1977, pp. 11 y ss.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 83-84 y Américo Castro, *Santiago de España*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1958, p. 33. Aunque muchos de estos datos parecen estar más cerca de la leyenda que de la historiografía, ya en el año 416 el Papa Inocencio I negaba rotundamente la presencia de Santiago en España, arguyendo que los únicos fundadores de la Iglesias en el extranjero eran San Pedro y sus sucesores. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 86.

²⁵⁸ En la batalla de Clavijo, en el año 845, el rey Ramiro, antes de luchar, soñó que Santiago, cabalgando en un caballo blanco peleaba en su ejército, esto infundió confianza al rey y ganó la lucha, a partir de esa fecha el grito de guerra de los ejércitos españoles fue “¡Santiago, y a ellos!”. Con el tiempo, Santiago se convierte en patrono de España. Cf. Vargas Lugo, “Breve información iconológica del culto a Santiago”, en Rafael Heliodoro Valle, *Santiago en América*, Publicaciones del Fideicomiso del Premio Rafael Heliodoro Valle, México, 1988, [facsimilar de la 1ª ed. de 1946], p. XII.

²⁵⁹ “En América el apóstol soldado al pelear contra los indios se convirtió en Santia-

nográfica pertenece justamente la única parte del retablo del templo de Santiago Tlatelolco que se conserva actualmente: “se conserva el bellísimo relieve —que se ve claramente al centro del retablo en el grabado— que representa a Santiago montado en su caballo blanco y que en vez de estar matando moros está matando indios”²⁶⁰, imagen que inevitablemente menciona Del Paso en *José Trigo*: “Y se decoró el templo con un fresco donde se veía al Señor Santiago, jinete en un caballo albo, batallando al lado del Conquistador...” (p. 297). Santiago Apóstol rebasa las fronteras y, a raíz de la Conquista de América, se convierte en Patrón de España y de las Indias²⁶¹.

Une pues Del Paso en este capítulo ocho Este dos grandes figuras simbólicas, míticas y políticas: del lado español Santiago y del lado mexicano la Virgen de Guadalupe²⁶², lo que subraya una vez más la naturaleza mestiza de nuestra cultura.

El conjunto conventual de Tlatelolco es quizá el más importante símbolo de la conquista armada, espiritual y cultural de España en México. Es la imposición de una nueva cultura, de la exclusión y la violencia, pero también de la paulatina integración de la cultura del vencido en la del vencedor.

El reinado de Santiago entre los tlatelolcas sólo cede su trono a la Virgen de Guadalupe. El guadalupanismo estalla en Tlatelolco, ima-

go ‘Mata-indios’, aunque hay que advertir que esta iconografía aparece en número menor que la de Santiago Matamoros”. *Ibid.*, p. XV.

²⁶⁰ Vargas Lugo, *El claustro franciscano...*, p. 56.

²⁶¹ Los franciscanos tuvieron especial cuidado en fundar muchos de sus conventos con esta advocación. Casi un centenar de pueblos y ciudades mexicanas comparten este patrono. Destaca en *José Trigo* la figura recurrente de Santiago, como ejemplo, las diferentes menciones que se hace de esta figura en los capítulos de la Cristiada. El apóstol guerrero unifica en *José Trigo* la Conquista, la lucha Cristera y el movimiento ferrocarrilero.

²⁶² “Santiago y España constituyen una simbiosis ontológica, muy semejante en naturaleza a la que se da entre la Virgen de Guadalupe y México. Decir Santiago es decir España, y decir Guadalupe es decir México”, Vargas Lugo, “Breve información iconológica...” , p. XIV. Ambos cultos se dieron en Tlatelolco. Se sabe que el principal de los cultos coloniales era el de la Virgen de Guadalupe, en el Tepeyac, región perteneciente a Tlatelolco —como el culto a Tonantzin era tlatelolca—.

gen fácilmente aceptada por sus confluencias con la indígena madre Tonantzin-Xochiquétzal. Ya mestizo, Tlatelolco es una vez más el lugar donde se gestaba otro importante acontecimiento: la revolución industrial, con el establecimiento del primer ferrocarril de la República.

Tlatelolco es pues pionero religioso, cultural, artístico, político e industrial de todo México. No es gratuito que Del Paso haya centrado ahí su narración, pues en su visión de mundo es preponderante la clara demarcación de los diversos génesis y apocalipsis de la historia mexicana. Tlatelolco funge como el Paraíso, principio de todo lo creado, Génesis de la historia de México, e, igualmente, sitio de las diversas destrucciones²⁶³.

De la importante figura de Santiago, Del Paso rescata sus dos principales características como motivos de todo *José Trigo*: el peregrino y el guerrero. La asociación entre el patrono de los peregrinos con el deambular constante de José Trigo y el narrador por los campamentos es fácil; igual sucede con la condición de migrantes y voceros —peregrinos al fin— de casi todos los personajes del libro. También se relaciona con la reiteración de templo-nave en todo el capítulo ocho y del constante movimiento del ferrocarril en la novela.

Santiago, guerrero, por la conquista armada y espiritual a la que me he referido, pero también a la infatigable lucha de los protagonistas de *José Trigo*, ya sea cristera, revolucionaria u obrera. Al respecto, el narrador integra también el carácter bélico del entonces barrio

²⁶³ Del Paso abarca la totalidad de objetos, personas, estilos y épocas en este capítulo y muestra su intención totalizadora y enciclopédica. Al respecto, afirma Fiddian: “La voluntad enciclopédica del autor se muestra en aquellas secciones de la narración que intentan agotar un campo semántico, como, por ejemplo, la tipología de los comestibles que se habrían encontrado en el gran mercado de América”. Fiddian se refiere a la “narrativa enciclopédica” así nombrada por Gustavo Sainz, e incluye sus principales fundamentos: totalidad de creencias que componen una cultura; uso de elementos épicos; detallada descripción de una ciencia o tecnología; variedad de procedimientos retóricos y estilos narrativos... todos estos elementos, como estudia Fiddian, se encuentran en *José Trigo*. “Fernando del Paso y el arte...”, pp. 151-152.

adjunto a Tlatelolco, Nonoalco, teniendo como patrono a san Miguel Arcángel:

y Miguel Arcángel, jefe de las milicias celestiales y vencedor de Lucifer, se posa sobre el Puente, y extiende sus alas, una hacia el Este, otra hacia el Oeste, para dar su nombre al barrio de San Miguel Nonoalco (p. 283).

En similar transformación, Santiago y su caballo se convierten en el templo: “La grupa de la bestia se difumina, y se convierte en ábside. Su cuello y cabeza en pórtico. Y él mismo, el Señor Santiago, en campanil” (*id.*). Ambas figuras bélicas petrificadas para siempre en los poblados a los que dieron su nombre y su sino.

En este capítulo ocho, el narrador cuenta la historia de México basándose parcialmente en fuentes historiográficas, específicamente crónicas y relaciones de la Conquista; de este modo, su relato conserva, en parte, las huellas del estilo utilizado por los cronistas —Sahagún, Díaz del Castillo, Hernán Cortés— dada la naturaleza híbrida, oral y escritural, de dichos textos²⁶⁴. La crónica del narrador, como aquella de los frailes y conquistadores, rescata el sonido de la voz —en el caso de Sahagún, se trata también de la recuperación de las voces de sus informantes— y utiliza técnicas propias de la lengua hablada: polisíndeton, enumeraciones, repeticiones... pero esta crónica se fija por escrito para legitimarla. Nótese, por ejemplo, la semejanza entre la descripción del tianguis de Tlatelolco que hace el narrador de *José Trigo*:

²⁶⁴ Estos cronistas escribían sus manuscritos con una estructura muy apegada aún a lo oral, ya por ser testigos de vista —en el caso de Sahagún también perviven las huellas del relato oral de sus informantes tlatelolcas— ya por responder a un estilo de época. Recuérdese que la transición de la oralidad a la escritura fue lenta; en el Renacimiento era de uso común leer los textos en voz alta —incluso hasta el siglo XIX— de ahí que en la escritura se privilegiara aún la importancia del sonido y la retórica. Cf. Walter Ong, *op. cit.*, pp. 96-97.

Vende aquél mascaronas para las redes destinadas a la pesca del atún. Ofrece el otro cadenillas de cuyos eslabones cuelgan dijes a manera de amuletos: piedras bezoares, moriones, dientes de unicornio, esteliones. Uno más es alfarero que tiene vajillas, aguamaniles, hidrias...” (p.288).

con la siguiente descripción que hace Bernal Díaz de Castillo del mismo tianguis:

Pasemos adelante y digamos de los que vendían frijoles y chíá y otras legumbres y yerbas a otra parte. Vamos a los que vendían gallinas, gallos de papada, conejos, liebres, venados y anadones, perillos y otras cosas de este arte, a su parte de la plaza. Digamos de las fruteras, de las que vendían cosas cocidas...²⁶⁵

donde resaltan los *verba dicendi* y, sobre todo, el énfasis del soldado cronista en recrear su testimonio en primera persona del plural, asumiendo la función de portavoz de la colectividad. Pero, además del estilo de las crónicas de la Conquista que indudablemente utiliza el narrador, destacan otras formas poéticas anunciadas ya desde el inicio del capítulo: “(Una elegía)/ Elegía o cantaleta, ringlera, loa, chanzoneta que aquí da comienzo” (p. 281) y que continúa al final del capítulo: “¡Aleluya! ¡Aleluya!/ (Aleluya, sílabo, cantinela y cantilena, letrilla, jácara, laudatoria que aquí termina” (p. 303).

Efectivamente, puede percibirse el tono elegíaco, melancólico, en el narrador, que exterioriza sentimientos de tristeza y pérdida:

Donde antes relucían los recamados y sedas joyantes donde brillaban rubinejos burieles y turmalinas de aguas turbias, se aposentó el polvo. Remolinos monocromos recorren en la penumbra las augustas naves, la causídica, el antealtar, envuelven los facistoles abandonados, se re-

²⁶⁵ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de las cosas de la Nueva España*, t. 1, Espasa Calpe, México, 1950, pp. 352-353.

crean en los ambones. Fumaradas silenciosas se elevan hasta la bóveda crepuscular del cimborrio (p. 295).

Sobre todo cuando describe las sucesivas grandezas de los diversos templos, caídos en el abandono o la destrucción. Ante estos tiempos idos, glorias pasadas, la memoria surge como el único rescate posible: ante la ausencia, afirmar la presencia, cantar a lo perdido. Y canto y fiesta son precisamente las formas poéticas que ya antes había enlistado: cantaleta, loa, chanzoneta, letrilla y jácara; cantos sucesivos y repetitivos (cantinela, cantilena, ringlera, sílabo) que terminan en un solo canto de alabanza, precisamente a esas glorias pasadas: Aleluya. Al fin, la melancolía primera se transforma en este capítulo ocho en laudatoria: “Oración y arenga que se hace para aplaudir y alabar las acciones heroicas”²⁶⁶.

De ahí las coloridas descripciones, olores, sabores... de ahí también la irrupción de lo cotidiano en un discurso que se antojaría más místico, de ahí, finalmente, el tono festivo. El discurso del narrador es, como la laudatoria con la que cierra el capítulo, más heroico que privado, más alabador que íntimo. La elegía, canto a lo perdido, se transforma en canto festivo, popular, canto al mestizaje. Las canciones y la fiesta niegan la ausencia primera; el templo, la plaza, la gente, la historia de México, al fin, ganan, a través de este relato, la lucha contra el olvido: “La ‘memoria’ procede a saltar sobre la pérdida, reconstruyendo la historia, aun con la inclusión de la ruptura, para trascenderla y obtener, sobre el tiempo y la muerte, una ‘victoria’ que puede resolverse en ‘gloria’”²⁶⁷.

Otro factor común de las formas poéticas mencionadas anteriormente, incluso la elegía, es su carácter oral. A vuelo de campanas,

²⁶⁶ Para esta definición y de anteriores formas poéticas, Cf. *Diccionario de Autoridades*.

²⁶⁷ Pedro Ruiz Pérez, “El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía”, en *La elegía*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Universidad de Córdoba, Sevilla, 1996, p. 366, n. 106.

voces, gritos, canciones, murmullos... el narrador relata su historia que, ya adentrada en la alabanza, se vuelve imprecativa:

Planta los másteles de los puestos y tenderetes del gran mercado de América, emporio de las naciones, lugar de hablillas y chismas patrañas. Haz tañer el bronce del templo del Señor Santiago. Enciende los cirios del tenebrario. Haz murmurar el agua argentada de las acequias [...] Y deja rodar, volar, caer las palabras” (p. 287).

Después del encadenamiento de descripción tras descripción, infatigable enumeración de personajes y objetos y relatos de diversos hechos históricos, el narrador hace una pausa y afirma, como si se dirigiera a uno o varios interlocutores, el carácter oral de su discurso:

Pero la palabra se cansa [...] Hasta cuándo pueden seguirse el cronicón elegíaco de Santiago Tlatelolco, los diales pormenorizados, la farragosa recopilación, sin que queden inacabados para siempre? Ya, ya casi [...] ¿O quizás un esfuerzo más, el último? (p. 301).

y se permite incluso alguna frase coloquial (Ya, ya casi) que, a diferencia del resto de los capítulos de *José Trigo* no abundan en este capítulo ocho, ni siquiera cuando introduce imágenes festivas, aunque sí hay diversos juegos de palabras, como el siguiente donde utiliza paronomasias y derivaciones: “aluviones de alubias, especiosas especias, cántaros a cántaros, jaeces de toda jaez, granos a granel, mantas a mantas de Dios...” (p. 297). El lenguaje es más bien de tipo culto y rebuscado, incluyendo arcaísmos necesarios para la justa descripción de otros espacios temporales.

El narrador es el único encargado del discurso pues no cede la voz a ningún personaje. Mucho menos a algún personaje de los modernos llanos de Nonoalco-Tlatelolco, quienes están completamente

ausentes, al igual que sus diversas luchas, de esta plaza de Santiago. Es, por completo, un canto al pasado²⁶⁸.

Si bien es el único que narra, su relato está lejos de una visión subjetiva o intimista; su función parece ser más social que personal: se presenta como portador de una voz común, la pérdida no es su pérdida, sino dolor y ausencia colectivas; la alabanza final a la plaza de Santiago es también canto colectivo. Esta voz común del narrador adquirirá mayor fuerza en un importante “nosotros” en el siguiente apartado del templo de Santiago.

En este capítulo ocho Este, como sucede con el ferrocarril en el capítulo ocho Oeste, el templo es idealizado y se erige en símbolo de la historia de México, sólo que, a diferencia del ferrocarril, este símbolo parece hablar de una historia detenida, de una permanencia —en ese sentido, comparte su carga simbólica con la pirámide y el Volcán de Colima—. Se relatan pormenorizadamente todas las épocas que ha visto pasar el templo desde la Conquista hasta el presente de la enunciación; esto es necesario para que el templo pueda funcionar también como un puente entre el pasado y el presente, donde será testigo de la violenta represión ferrocarrilra, como se verá en el siguiente apartado.

El futuro cancelado

El templo de Santiago funge como centro, de nueva cuenta, en el capítulo dos Este, aunque al inicio el narrador se ocupa de otros dos espacios y momentos, semejando los días que constituyen el Triduo de la fiesta de la Virgen de Guadalupe, y que también celebra, a su modo, José Trigo: “volvimos al Campamento Oeste, para dormir con

²⁶⁸ De acuerdo con la función temporal elegíaca: “Un instante del pasado sin relación con el presente. La elegía es rememoración angustiada, pero recuerdo en el tiempo”, José de Jesús Bustos Tovar, “La elegía como forma del discurso poético”, *Teoría del discurso poético*, Toulouse, 1986, p. 19.

Eduviges, y volvimos al Campamento Este para ver a la Virgen. Así fue las tres noches del Triduo. La primera, la segunda, la tercera noche. El diez, el once, y el doce de diciembre” (p. 520)²⁶⁹.

Si en el capítulo ocho Este el templo era el centro de la narración que abarcaba todo su pasado hasta llegar al presente, en éste se ubica el templo como símbolo primordial de la lucha ferrocarrilera de 1960 para, en torno a él, constituir una nueva esperanza en la colectividad, porque éste es el momento del “nosotros”. El narrador colectivo que ya se perfilaba en la elegía al templo del capítulo ocho Este, adquiere en este capítulo dos mucha más fuerza: “Amorosamente aturbonando las cosas más hermosas y sagradas de la tierra y con nuestras dos veces cinco dedos, con nuestras una vez diez uñas de lúnulas traslúcidas [...] con nuestras dos manos podríamos tocar la tierra de estos campamentos, tocar las viejas locomotoras, los viejos trenes de siempre...” (p. 498); cuando no sólo los ferrocarrileros, sino también sus familias y todos los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco se dirigen al templo de Santiago el 12 de diciembre, ocultando su marcha obrera en un aparente festejo a la Virgen de Guadalupe.

Esta narración, colectiva, es también sensorial: enormes ojos, oídos y bocas, en un solo testimonio de la traición del movimiento obrero: “con nuestras dos veces conchas alargadas, pabellones cóncavos retorcidos, lóbulos abultados y colgantes, que dicen que el muerto que vimos no es Luciano, el muerto que vimos y vive es el suegro de Manuel Ángel, Atanasio, y es mentira que está muerto...” (p. 500).

Pero, antes de esta marcha-peregrinación, el narrador se refiere a otros momentos previos: acorde con la primera noche del Triduo, pero en otra fecha, 7 de noviembre, día del Ferrocarrilero, momento en que ya han pactado los traidores del movimiento con el gobierno

²⁶⁹ “Dormir con Eduviges” y “Ver a la Virgen tres veces”, es, de hecho, la misma acción en dos culturas: estar con la diosa carnal nahua Xochiquétzal, y adorar a su correspondiente cristiano; vaivén entre ambas culturas constante en *José Trigo*.

en perjuicio de la lucha obrera; es también otro el espacio: la Gloria de Peralvillo, lugar donde se encuentra el automóvil azul abandonado, recurrente motivo de la novela. Decía ya la madrecita Buenaventura en el lado dos Oeste: “Porque también esto hay que contar: lo de Luciano, lo de la huelga, las bayonetas, el automóvil azul” (p. 19). Después, se sabe, de la huida de Luciano de los campamentos, cuando los traidores queman los talleres centrales, se entera de que sin él el movimiento está deteriorándose y que Manuel Ángel ha pactado con el gobierno. Decide regresar a la lucha, sólo para ser asesinado por Manuel Ángel, quien arroja su cadáver en un automóvil azul.

Un grupo de trabajadores descubre a Luciano en el automóvil, aunque creen en un primer momento que el líder está vivo. La atmósfera oral que presenta Del Paso es magistral:

Nadie lo supo. Pero la palabra cayó en el centro como una piedra en el agua, y todos la fueron repitiendo, cada vez más alto, y la multitud que se había reunido alrededor del viejo automóvil azul se empezó a ondular, y cada onda fue cada vez más grande, cada grito más fuerte, cada voltear de rostros para decírselo a los de atrás, más violento y alegre. El primer hombre sólo dijo: /”Es Luciano” (p. 505).

Luciano surge como la figura unificadora, no sólo de los ferrocarrileros, sino de todos los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco; unidos por la noticia que corre de boca en boca hasta los lugares más apartados de la población. En esta atmósfera oral también se incluye el chisme, el cual es cancelado, al unirse por primera vez toda la población en una sola verdad común:

tres viejas que estaban sentadas sobre montones de heno tejiendo sus chismes, callaron espantadas, y sólo cuando llegaron hasta ellas los primeros hombres que corrían llevando la noticia, gritaron de gusto.

“¿Lo oíste? ¡Allí está Luciano!” “Pero ¿será posible?” “Pero ¿cómo es que se atreve a presentarse aquí?” “No seas idiota, si viene es porque no nos ha fallado nunca y ahora se va a aclarar todo”

También las mujeres jóvenes callaron, y esperaron.

También los niños que jugaban en los llanos callaron, y se refugiaron en las faldas de sus madres, y vivieron, y esperaron (p. 506).

No obstante, esta noticia que unifica al pueblo es seguida de otra más, la muerte de Luciano, que sume a la población en el silencio: “Entonces cayó la segunda palabra, como cae una piedra en el agua, y esa segunda palabra nadie la escuchó. / El primer hombre que pudo decirla, junto al viejo automóvil azul abandonado, no quiso, no necesitó decirla a los otros tres o cuatro hombres que lo rodeaban” (pp. 506-507).

Comienza entonces el paseo del cadáver de Luciano en un armón, y así, todos los habitantes, testigos de su muerte, callan. Este paseo es una procesión; muerto Luciano adquiere proporciones de santo, o, más allá, de Mesías, —como ya se había visto en los espacios carnalescos— y, como tal, lo comulgan:

Y vieron que Luciano estaba muerto.

A todos les tocó un poco. Todos se fueron repartiendo a Luciano. A unos les tocó un ojo. A otros les tocó un dedo. A otros les tocó la nariz. A otros les tocó la gorra azul, la que tanto quería Luciano (p. 509).

Arriban los soldados, la población se dispersa, pero sólo por tres días, cuando Luciano resucita —como también lo hace Quetzalcóatl al cuarto día²⁷⁰—, a través de la palabra, como salvador de los orales campamentos ferrocarrileros:

²⁷⁰ “Este dogma, simbolizado también por Quetzalcóatl, que viniendo de las aguas, vive en la tierra como serpiente, y después de descender a la región de los muertos, vuelve a la luz y se eleva a los Aires”. Ricardo Gómez Robelo, *El significado esotérico de algunos símbolos nahuas*, Museo Nacional de México, México, 1924, p. 13 y Cecilio Robelo, *op. cit.*, pp. 374-376.

Muchos ni siquiera se asomaron más allá de las puertas de sus furgones. Muchos ni siquiera comentaron el asunto con su mujer. Pero al tercer día, como si se hubieran puesto de acuerdo, fueron saliendo todos [...] Entonces fue cuando apareció Luciano. Cuando cada quien fue poniendo el pedazo que había guardado (pp. 512-513).

El carnaval presentado en los capítulos siete y tres Este, seguido del sacrificio de la Cuaresma, cuando los habitantes de Nonoalco son asediados por los granaderos y encerrados en sus furgones, se resuelve al fin en alegría con la Pascua de Resurrección, de índole mnémica y oral: “Todos se empezaron a acordar de la vez que Luciano firmó el manifiesto pidiendo los aumentos. De la vez que Luciano los defendió delante del Comité Ejecutivo del Sindicato” (p. 513) y que cumple con su misión salvífica; se llega a una verdadera comunión de grupo y éste toma conciencia de su fuerza:

Y con esas otras veces que recordaban, fueron sacando su vergüenza como quien saca sus trapos al sol. Y el coraje les fue naciendo de nuevo. Sin que ellos mismos se dieran cuenta, sabían en el fondo que Luciano era su coraje y que muerto Luciano el coraje también estaba muerto. Eso era lo que habían sentido unos días antes, y que nadie supo explicar (p. 514).

Esta conciencia adquirida el 10 de noviembre comienza a crecer y manifestarse en distintos proyectos grupales; desde la planificación de la marcha el 12 de diciembre, confección de banderas de huelga, hechura de una jaula de madera: “fue don Pedro el carpintero que hizo la jaula; fue los ferrocarrileros que hachearon los durmientes [...] fue las mujeres que cosieron las banderas rojinegras” (p. 517), hasta la primera noche de amor entre José Trigo y Eduviges (segundo momento del Triduo), amor simbólico en tanto que José Trigo ya se había develado en el Puente como metáfora del tiempo: inicio y fin, de índole cristiana, y Eduviges como la fertilidad nahua. Unión de dos culturas que gestan un nuevo ciclo (Eduviges-Xochiquétzal es

una de las movedoras del quinto sol nahua; sin ella no es posible la renovación) que es también colectivo:

las lágrimas que lloró José Trigo, las lágrimas que sí, dolorido, que sí llorando como un niño dejó caer sobre el regazo húmedo, sobre los muslos desnudos de ella, él y ella, tú y yo, ellas y nosotros amándonos en silencio, y el silencio amándonos... (p. 501).

Experiencia tan colectiva como sensorial: “mirándolo mirándola, con nuestras dos veces iris constelados, mirándola y deseándola, con nuestras mil veces venas transvasadas, deseándola y oyéndola, oyendo el murmullo tumultuoso de su aliento...” (*id.*). José Trigo funciona como memoria mítica colectiva, no ya de Nonoalco-Tlatelolco, sino de “este pequeño mundo de José Trigo” (p. 500), paraíso mítico-poético de los sentidos y la abundancia. Al unirse todo el pueblo, los campamentos se convierten, otra vez, en la anhelada tierra utópica, el Tlatelolco de los tiempos de la Conquista:

con nuestras manos, con nuestros ojos, con nuestras orejas y nuestras bocas ir para coger, venir para ver, quedarnos para oír, morirnos para gustar: ir a estos campamentos, quedarnos, morir en estos campamentos, para coger, ver, oír y gustar: los frutos espléndidos, pechos redondos y duros como grandes frutas (p. 503)²⁷¹.

El pueblo ferrocarrilero, convencido por primera vez de su fuerza como colectividad, conocedor y seguidor de los ritos, sensorial y esperanzado, prepara su marcha-peregrinación el día de la Virgen de

²⁷¹ El puño cerrado se repite constantemente como símbolo de la unión del pueblo ferrocarrilero provocada por la muerte de Luciano. Casualmente, la mano es uno de los símbolos de unidad del pueblo nahua y de Quetzalcóatl resucitado: “la mano, coronada con tres cortes de caracol y el todo atravesado por la flecha que constituye el nombre jeroglífico de Quetzalcóatl después de su transmutación en luz”, Laurette Sejourné, *El universo de Quetzalcóatl*, FCE, México, 1962, p. 63.

Guadalupe. Esperanza cobijada en su respeto a lo sagrado: “no se atreverían a hacerles nada si se reunían para homenajear a la Virgen de Guadalupe” (p. 517). Fortalecidos arriban a la peregrinación cuyo objetivo está lejos de un diálogo con el poder; colectividad que anhela la venganza de la muerte de Luciano, y con él, de la de millones de desprotegidos y humillados eternamente por el poder, siempre en Tlatelolco:

sino el hablar, el gritar, el reír, el llorar lento: de hombres hambrientos y no sólo de pan, y de mujeres sedientas y no sólo de paz, sino de hombres y mujeres con hambre y sed de venganza; y gustar, gustar el sabor de la vindicta porque sabemos que el día final del Triduo de la Virgen llevaremos a Atanasio en una jaula (p. 502).

Acuden pues el día santo al gran centro, Génesis del mestizaje, el templo de Santiago. Esta venganza colectiva parece también un ajuste de cuentas con el pasado, dado que se presentan como conciencia mítica e histórica. La propuesta de Del Paso parece ser incluir a la colectividad de todos los tiempos, cada habitante de esta tierra que ha dejado su huella irrepitable en el devenir de la historia: “pies limpios y pies sucios que van dejando cada uno, cada dos, distinta huella: sobre la tierra, sobre la tierra de este campamento, sobre esta tierra nuestra de José Trigo” (p. 515), de ahí el recurrente motivo de los zapatos perdidos de José Trigo.

Si el narrador mantiene a veces una narración en primera persona del singular, que permite que se expresen los personajes con su característica habla popular: “‘Carajo’, dijo un muchacho [...] ‘si ahora nos rajamos es como fallarle a Luciano’ [...] ‘Le cae de madre al que se raje’” (p. 514), cediendo la palabra a uno y otro, en la marcha hacia el templo mantiene el significativo “nosotros que éramos José Trigo” (p. 514) que describe cómo los ferrocarrileros y sus familias se funden en un todo: la fuerza obrera, conciencia colectiva. Unidos, ejercen justicia por su propia mano y atrapan al traidor Atanasio:

“adelante cuatro hombres que llevarían en andas la jaula, atrás los niños con los cirios, atrás las mujeres con las banderas [...] y fue José Trigo, José Trigo que anduvimos, casi en vilo, hombros los nuestros oprimidos por otros hombros; costillas, las nuestras, magulladas por los codos de los hombres” (p. 517).

La voz colectiva hace una larga enumeración de cosas vistas, acciones realizadas, palabras escuchadas, como largo es el desfile de ferrocarrileros de la procesión-manifestación en un relato acumulativo y atropellado, casi sin pausa. Se trata del mismo narrador del furgón pero esta vez solo, disuelta la mancuerna narrador Buena-ventura. Además, en esta manifestación no aparece jamás la vieja, poseedora del saber colectivo. Una vez más, como sucede en el volcán de Colima, los espacios festivos o el mismo templo en el anterior apartado, la historia la rebasa y se niega a guardar en su memoria las derrotas de su “mundo llanero bajuno de atorrantes y descamisados”. Cede la estafeta al narrador del furgón, al fin su discípulo, y éste se convierte en voz colectiva. Por unos minutos al menos, ya que el movimiento es reprimido y las voces —la voz— acalladas. El momento del nosotros termina: “llegó el ejército, llovió sangre, se apagó el canto de los escogidos que antes subía hasta la cúpula dorada envuelto en incienso, y el fuego, el olor a azufre, el humo de la pólvora, una inmensa nube blanca... Y yo no he contado todavía tu historia” (p. 523); en una brutal represión que recuerda la matanza de los tlatelolcas cuatro siglos atrás, en el mismo lugar. El templo de Santiago es testigo una vez más de cómo son sofocadas las voces que se niegan a callar. La posibilidad de cambio es una vez más cancelada al introducirse la voz del Poder, quizá la única vez en que se deja escuchar la palabra ajena en los campamentos:

porque otras palabras ajenas, lejanas, nunca oídas en estos campamentos
 [...]seguro que esos desgraciados ferrocarrileros se aprovechan de la fies-

ta de la Virgen de Guadalupe para hacer un relajito, así que les vamos a mandar a los granaderos: y se acercaban y nadie los veía (p. 519)²⁷².

Como siempre, las voces de los desprotegidos acalladas, asfixiadas por la traición de uno de los suyos que pacta con el Poder; sólo son dos los ferrocarrileros que no participan en la marcha: Manuel Ángel, el traidor, y Todolosantos, el criollo soberbio y egoísta: “es Manuel Ángel, él solo, apartado, junto al viejo Todolosantos, Manuel Ángel que nos ha visto igual que anteayer y siempre...” (p. 518). El otro traidor, Atanasio, es exhibido en una jaula construida por el pueblo. Finalmente, la toma de conciencia colectiva se transforma en derrota colectiva, ésta, al darse en el templo, remite a la derrota del pueblo indígena, mestizo después, a través de los siglos.

Terminado el momento del “nosotros”, el narrador vuelve a su tradicional relato en primera persona, utilizado también en el correspondiente capítulo dos Oeste; en su relato, añora volver a los primeros tiempos de su llegada a los Campamentos, el inicio de la búsqueda de José Trigo. Este deseado retorno sería silencioso: “Que los alumbren en silencio. Que yo camine en silencio por los campamentos y llegue al furgón de la madrecita Buenaventura, y que pregunte por ella. Que ella salga, que me responda: / Yo soy la madrecita Buenaventura” (p. 525). Si, como he dicho, el narrador representa la verosimilitud literaria y Buenaventura la realidad de la historia, y si anteriormente la historia calla para dar paso a la literatura, en el momento posterior a la represión el narrador cede la pala-

²⁷² Ya desde antes se notaba la presencia de los representantes del Poder. Poco a poco comienzan a apoderarse del paisaje: “la luz de un reflector, de seguro manejado por el ejército, y que danzaba por los techos de los furgones” (p. 340). En algún momento de la acción, habla un oficial a los habitantes de Nonalco para expresar la decisión del Gobierno: “El oficial habló. Los que estaban más cerca de él, oyeron que les decía que se dispersaran, que se largaran a sus casas, que si no lo hacían pronto se vería obligado a emplear la fuerza...” (p. 511); sin embargo, más adelante la voz colectiva integrará a los soldados en su comunidad, pues sabe que también pertenecen a la clase de los desprotegidos.

bra otra vez a la historia. Finalmente, ante la violencia, la realidad histórica se impone y la literatura prefiere guardar silencio. Sin embargo, éste no es el fin de la novela, después de esta represión aún queda el narrador para dar su testimonio en el capítulo uno Este. Hasta aquí hay muerte, pero habrá, también, renacimiento.

De esta manera, y como dije anteriormente, el templo resulta un símbolo de la acinesia, no del cambio, a diferencia del ferrocarril, cuyo símbolo esperanzador —si bien de manera muy compleja— sigue avanzando. El templo es centro sagrado al que acuden los fieles y sí, contribuye a la unión colectiva, pero la esperanza y el futuro se ven cancelados al ser el templo testigo no de un cambio, sino de una represión y de otra repetición de la historia. Aquí, se acalla la voz de la conciencia colectiva y de la poesía.

CAPÍTULO 3

ESCRITURA Y PODER

EL NARRADOR Y LA ESCRITURA: LAS CRONOLOGÍAS

Se ha visto en el capítulo anterior la importancia que adquiere el narrador de *José Trigo* para la transmisión del conocimiento oral. Me he referido a él como un fuereño en busca de respuestas que es encauzado al lugar del conocimiento de los llanos de Nonoalco-Tlaxelolco, el furgón de Buenaventura, y lo he ubicado en cada espacio con un estilo característico. Sin embargo, es justo mencionar que la identificación del narrador no es tan sencilla y que comparte, incluso, el mismo carácter elusivo del personaje José Trigo: sin nombre, sin origen y sin historia. No obstante lo anterior, mantiene una significativa interacción con el resto de los personajes y cumple una función total en la novela.

Si se observa con atención la estrategia narrativa de cada espacio puede percibirse que se trata de un solo narrador y no de varios, como podría inferirse de una primera lectura de la novela. Considero que se trata de un narrador que se presenta a veces como un personaje con una comprensión limitada de los hechos —caso del fuereño discípulo de Buenaventura— y en otras está dotado de una innegable omnisciencia: su visión alejada e irónica del Volcán de Colima o el conocimiento absoluto que adquiere en los capítulos nueve. Este narrador utiliza diferentes tipos de discurso: indirecto libre, en primera, segunda o tercera persona, y es también el portador del nosotros de la voz colectiva en diversos momentos; todo es posible para el narrador que, como ya sugerí en el segundo apartado del capítulo anterior y retomaré en el siguiente capítulo, encarna la ficción literaria.

Es fácil identificar al narrador como personaje a la llegada, y partida, de los campamentos ferrocarrileros (capítulos uno). Lo mismo sucede en el capítulo dos Oeste, furgón de Buenaventura, y cada vez que aparece junto a la vieja como mancuerna indisoluble. Es así en los metarrelatos del furgón de Buenaventura, en el Puente y en el furgón de Eduviges; también en el Templo de Santiago, capítulo dos Este, donde habla por la colectividad, pero aún con un yo que busca a Buenaventura. Se percibe también su presencia en los espacios festivos, cuando el relato en tercera persona y el indirecto libre se ven constantemente interrumpidos por las diversas voces que responden a la pregunta ¿José Trigo? con la característica interacción del grupo del furgón de Buenaventura.

En los espacios restantes, los llanos de los capítulos nueve, el pueblo de Eduviges, el Volcán de Colima, el ferrocarril y el templo de Santiago (ocho Oeste); espacios donde el narrador no interactúa con otros personajes (o sí lo hace pero permanece mudo como en Xochiacan), cuando habla a José Trigo, cuando elabora un discurso distanciado como en el volcán o lírico como en el ferrocarril y el templo, la naturaleza del narrador se complica. Una lectura más atenta, sin embargo, otorga pistas aisladas que permiten rastrearlo; esto sucede, por ejemplo, en un metarrelato del furgón de Buenaventura, capítulo seis Oeste, cuando el narrador afirma: “Porque fue allí, ¿verdad?, en el Volcán, donde [Luciano] balbució sus primeras letras: tú lo desasnaste con el Silabario de San Miguel. *Ya lo dije antes*” (p. 139. El subrayado es mío). Efectivamente, lo ha dicho en el Volcán de Colima (cinco Oeste): “Este fue el nieto al que Buenaventura prohió. Ella lo alimentó y lo educó. Le enseñó el alfabeto elemental, y fue siempre su delicia” (p. 116)¹.

¹ Citas de donde se desprende que el narrador sigue en su relato el orden piramidal del índice. Sobre este orden, y su influencia en las posibilidades de lectura, abundaré en el capítulo cuatro.

Los capítulos nueve parecen ser también producto de este narrador, es el mismo fuereño, pero en estos llanos deambula y habla al lado de José Trigo; es evidente que forma ya parte de la comunidad y que ha sido testigo o escucha de múltiples acontecimientos, como el siguiente: “decía: ‘Pásame la navaja’, pero cuando iba a dejar el jabón en la lata [...] se le escurrió de las manos, lo quiso coger al vuelo, y el jabón saltó” (p. 30), información del capítulo dos Oeste; misma información que relata a José Trigo en los llanos: “A propósito de navaja una navaja como ésta tenía Luciano una mañana y con ella espetó el jabón. Y tal vez con otra/ pero ya te lo diré” (p. 244). Es el mismo narrador fuereño, quien, en el capítulo ocho Oeste, hablando esta vez del ferrocarril, afirma que: “Al llegar al campamento escuché a lo lejos, el silbato de una locomotora” (p. 229); este último es un dato esencial para su identificación. Se presenta así como el mismo discípulo de Buenaventura que ha escuchado los diversos relatos y ahora los cuenta a José Trigo mientras pasean.

Quizás no existan suficientes datos para asegurar que es la presencia que funda el relato de la historia de Eduviges en Xochiacan, aquel personaje al que los narradores rurales se dirigen de usted: “Así como ve *usted* al viejo Casimiro” (p. 70), aunque bien podría ser el mismo que funciona como narrador lírico en dicho espacio y que conoce la vida de Eduviges ya que, como anoté en su oportunidad, enuncia de manera clara su deixis: “a ti Padre Nuestro, cuando la traigas *aquí*” p. 90); este *aquí* es el lugar de la enunciación: los campamentos ferrocarrileros.

Dada la prodigiosa erudición que en todo el recorrido de la novela ha manifestado tener el narrador, puede inferirse que se trata también del mismo en el relato sobre el templo (capítulo ocho Este), ya que muestra tener el estilo culto y grandilocuente del resto de los espacios.

En cada capítulo el narrador (se presente éste como erudito, bardo, irónico, fuereño o voz colectiva) ensaya estilos diferentes (en diversos grados de escritura “convencional” o experimental); utiliza,

con diversas gradaciones, la misma habla de factura oral (de ahí el exceso, la verbosidad, la fluidez); abuso de encadenamientos, redundancias, repeticiones, enumeraciones, sinónimos y juegos de palabras. También en todos los espacios —quizá como resultado de su integración al furgón de Buenaventura— recurre al habla formulai-ca. Paralelamente, se presenta como conocedor de todos los códigos: litúrgico, ferrocarrilero, caló urbano (aunque llama la atención que precisamente en el capítulo cuatro Oeste, habla rural, se limite a escuchar, mientras que construyen el relato los pobladores); en todos los capítulos introduce vocabulario de diccionario y utiliza neologismos. En todos se presenta como atento escucha, caminante incansable, enciclopédico, sensorial y poético.

Este narrador, que las más de las veces es un yo, permite que aparezcan los demás personajes, ya sea con un tú, un nosotros o un ellos, “da lo mismo, porque lo que vale es la historia de los hombres” (p.11) y que subraya, en ocasiones especiales, el nosotros: se interesa en rescatar la memoria colectiva y presentar a la comunidad. Su relato es producto de su relación con Buenaventura, con los demás portadores del conocimiento y con la colectividad entera de Nonoalco-Tlatelolco. Esta interacción no lo deja indiferente; casi al final de la novela, en la represión ferrocarrilera, se incluye en la colectividad del “Nosotros, José Trigo”, y, en el último capítulo, es testigo único, nostálgico y dolido, de la destrucción del campamento ferrocarrilero y construcción del nuevo Tlatelolco. Pero también, esperanzado, da la bienvenida a la modernidad, al quinto sol, como nuevo semiurgo: “Entonces yo dije: sí, que vengan los hombres, que vengan los hombres que instalarán las plantas de concreto premezclado [...] Y que todos, juntos, construyamos la nueva ciudad de Nonoalco” (pp. 530-531).

Es el mismo narrador quien describe, ironiza, carnavaliza, festeja, canta y mitifica su relato; quien va de un espacio a otro a voluntad; quien puede hablar con los niños Buenaventura y Todolosantos y contarle su futuro a José Trigo. Es así porque el narrador encarna la

ficción poética y en ésta todo es posible. En este sentido Buenaventura, realidad histórica, es más limitada. Por otra parte, la multiplicidad de voces y puntos de vista del narrador podría asociarse, de algún modo, con la Tríada cristiana: omnisciencia (Padre), presencia terrenal (Hijo) e inspiración (Espíritu Santo) en una sola persona. Idea que no resulta tan descabellada si se recuerda que muchas veces el narrador funge como semiurgo que crea con el solo poder de la palabra; en otras ocasiones se subraya más su constante peregrinar por la tierra; en otras queda de manifiesto que se trata de pura inspiración poética.

Aún hay otra función que cumple el narrador: la de escriba. Efectivamente, resalta en *José Trigo* el concierto de las diversas voces orales, de ahí la construcción de la memoria colectiva; pero justo es también hablar de la importancia de la escritura. En un nivel temático, reitero, los diversos personajes de la novela tienen relaciones de comportamiento que van de la mano con aquellas de las culturas orales tradicionales, pero no se trata de una sociedad ágrafa. Los ferrocarrileros leen periódicos y constantemente hacen referencias a rótulos y diversos tipos de escrituras que pueblan los llanos de No-noalco. Escritura que es fundamental al ser el tópico del tiempo tan importante en *José Trigo*: el tiempo (el calendario) requiere de la escritura, por eso Quetzalcóatl es el creador tanto del calendario como de la escritura². Con ambos conocimientos comienza a correr el tiempo mítico primero, después el histórico.

De igual manera, destaca la apropiación de la escritura por parte de Buenaventura (quien enseña a leer a Luciano); el mismo Luciano

² "Quetzalcóatl había arreglado el tiempo y formado el calendario", Robelo, *op. cit.*, p. 360. Con estos dos saberes se controla el tiempo, por lo tanto, la memoria y el destino de los pueblos: "La conquista del tiempo por medio de la medición está claramente percibida como uno de los aspectos importantes del control del universo por parte del hombre", Le Goff, *op. cit.*, p. 185. Una sociedad avanzada como la nahua, profundamente oral, no era ajena a la escritura cuando se trataba de la conservación de su memoria histórica. Quetzalcóatl es el creador de los instrumentos necesarios para fijar el pasado, el presente y, al ser el calendario libro adivinatorio, también el futuro de su pueblo. Cf. Grube y Arellano, art. cit.

es después más escritural que oral (como se ve en los espacios festivos); igual sucede con Todolosantos, el cura cristero y Atanasio y, por supuesto, el narrador, con referencias constantes al buen uso de la lengua escrita: “le echó un vistazo a la ‘Carpa Buenavista’, escrito el nombre así, sin faltas de ortografía” (p. 328).

La función de escriba en el narrador destaca sobre todo en los capítulos dedicados a la Cristiada, sobre todo en las breves “Noticias históricas” y en los capítulos seis, Cronologías³, donde se afirma como el mismo narrador fuereño discípulo de Buenaventura: “*Un 26 de diciembre de un año bisiesto de hace muchos años: ¡Llego yo al Campamento Este. Pregunto por José Trigo. Noche de plenilunio*” (p. 407).

La crítica ha identificado a estos capítulos seis con la crónica periodística: “secuencia de noticias periodísticas”⁴ o “pastiches del lenguaje periodístico y político”⁵. En efecto, el narrador hace referencia a sus lecturas periodísticas, de donde él ha sacado algunos datos: “Los periódicos, en inflamados párrafos, acusan al Gobierno de inercia y lo urgen a tomar medidas sustanciales contra lo que llaman la ‘artera felonía’ y el ‘dolo inverosímil’ de los ferrocarrileros. Los tipógrafos y linotipistas componen y empastelan, a galeradas, los artículos escritos en contra del gremio” (p. 371).

Esto es, el narrador utiliza los periódicos para su propia investigación pero está lejos de sólo citar la versión oficial sesgada que

³ En dichos capítulos —ambos cinco y seis— destacan recursos y técnicas propias de la escritura. Estos cuatro capítulos destacan también por ser los únicos que cuentan con “títulos” o “marbetes” —dichos títulos son “Cronologías” y “La Cristiada (I)” y “La Cristiada (II)” — mientras que el resto de los capítulos de *José Trigo* aparece en el índice con las primeras palabras con que inicia el texto: “Pero eso fue por las cabañuelas...”, “Ahora, al final de la jornada”, “Amorosamente aturbonando las cosas más hermosas”; la ausencia de títulos en éstos revela “huellas de la tradición oral” (Ong, *op. cit.*, p. 124). Caso distinto son los títulos de los capítulos ocho: “Una oda”, “Una elegía” que son verdaderos cantos orales.

⁴ Mata, *op. cit.*, p. 30. Acierta Mata al llamar a las cronologías “meros apuntes narrativos, las notas y esbozos que todo autor elabora antes de la escritura de la obra” (*Id.*).

⁵ Sáenz, *op. cit.*, p. 78.

han dado los periódicos del movimiento ferrocarrilero. Él trasciende la mera transcripción y busca otras fuentes escritas que completen la “verdad” de los hechos; así, ante el asesinato brutal de un ferrocarrilero:

Los periódicos publican la noticia en forma escueta. *Lo que no aparece en letras de molde, es el resultado del dictamen de la autopsia: «AUTOPSIA: Cráneo: fractura estelar de la región occipital irradiada a la base del cráneo y hematoma subdural con ruptura de las meninges [...] CAUSA DE LA MUERTE: 1)a Hematoma subdural; 1)b Herida proyectil de arma de fuego; 1)c Emasculación»* (p. 380. El subrayado es mío).

Además, hace uso de otras fuentes de tipo histórico —que utiliza en diversos espacios de la novela: códigos, mapas, enciclopedias— para seguir, documentalmente, la evolución de Nonoalco-Tlatelolco, por ejemplo: “1612 /Se hace en este año la primera venta de una casa de que se tenga memoria en Nonoalco-Tlatelolco: El precio, cuarenta pesos oro” (p. 129)⁶.

Pero no siempre utiliza el narrador, en las Cronologías, un estilo escrito y/o documental. Ambos capítulos seis están compuestos por dos líneas cronológicas: en cursivas, la que inicia con un ambiguo “*Un 11 de enero*” (p. 127) y que narra después la historia prehispánica (desde 1337), Conquista, Colonia y otros hechos históricos, hasta llegar a 1959 en el lado Oeste, para continuar, regresivamente, en el lado Este de 1959 a 1521. Narración en cursivas que se aboca a contar los hechos de la fundación de Tlatelolco hasta justo antes del movimiento ferrocarrilero; en esta parte también se incluyen las di-

⁶ Memoria de tipo escritural y con referencia histórica, como puede observarse en Robert Barlow: “Dos documentos de principios del siglo xvii referentes a Santiago Tlatelolco”, *Tlatelolco a través de los tiempos*, 3 (1945), 21-27, donde incluye el documento: “Carta de venta de una casa en Tlatelolco escrita en náhuatl en 1612”. Esta información da cuenta, también, de la profunda investigación histórica que efectuó Del Paso para escribir su novela.

versas historias personales de los habitantes de los campamentos (es aquí donde aparecen los metarrelatos del furgón). No obstante, este relato en cursivas con una obvia información documental, llega en ocasiones a lo poético: “*el tiempo malo enredó a Buenaventura y a sus hijos, como los lazos a las aves: se perdió la Batalla de los Ángeles y escaparon con sólo la piel de sus dientes*” (p. 373).

Por otro lado, la segunda línea narrativa, en letras redondas, comienza del lado Oeste el 13 de enero de 1960, fecha de inicio de la lucha ferrocarrilera, hasta el 23 de julio de 1960; y del lado Este del 11 de agosto de 1960 al 23 de diciembre de 1960, epílogo del movimiento. Para el desarrollo de esta segunda línea contribuye el propio testimonio del narrador —todo aquello visto y oído por él— más el uso de fuentes documentales, muchas de ellas oficiales:

Algunas estadísticas: durante 1960, murieron 38 trabajadores y 2,154 resultaron heridos en accidentes de trabajo. Se transportaron 32 millones de pasajeros y 32 millones de toneladas de carga... (p. 407).

Pero esta escritura en redondas también se toca muchas veces con la vida cotidiana de los personajes en descripciones llenas de poesía, como puede leerse en el siguiente ejemplo:

16 de octubre de 1960.

Nace, un día pétreo y plúmeo, día en que sopla el gris, en que el cielo se ilumina con los ampos de los relámpagos y la lluvia iracunda y lagrimal y marismante canta su plural polifonía sobre la multechumbre de los furgones, el segundo hijo de Eduviges... (p. 380).

Puede verse así que ambas líneas narrativas incluyen por igual información documental (del pasado y del presente) y relatos de las vidas cotidianas de corte poético. En ocasiones el narrador utiliza léxico rebuscado y erudito: “zurruscos” o “intermisión”, y en otras el estilo del discurso sindical: “Un vocero del Sindicato Mexicano de

Electricistas, alarmado por el sesgo de los acontecimientos y las posibles consecuencias, declara con firmeza su abstención en el conflicto, y sin personalizar o singularizar, asevera que..." (p. 153). Otras veces la escritura se percibe llena de frases coloquiales: "Muy sobado argumento" (p. 161); "otras monerías" (p. 370); "son gringaderas" (p. 374). Se distingue, no sólo en estos capítulos, sino en todo el libro, cómo Del Paso construye su "oralidad escrita" con discursos ya de lo escrito, ya de la oralidad como conocedor de ambos sistemas.

De igual manera, el narrador recurre constantemente a preguntas que pareciera le asaltan en el momento de la escritura: "Sin embargo, no se le destituye de su cargo. ¿Se trata de un secuestro?" (p. 370) o "El muerto es un vivo. En efecto, Atanasio vive y es un prófugo ¿De la justicia?" (p. 381). Como si se tratase de una ordenación de notas producto de una investigación: testimonios de primera mano, lecturas sobre el tema, notas personales y hasta fragmentos poéticos. En este sentido, sería una bitácora de aquellas cosas escuchadas por los campamentos y guía o resumen de lo leído.

Es así que la escritura del narrador de *José Trigo*, construcción individual, contribuye al establecimiento de la memoria colectiva. En las Cronologías, de manera específica, se ve al narrador como un individuo que plasma sus recuerdos: "Se puede decir que el individuo recuerda cuando está inmerso en el punto de vista del grupo, y que la memoria del grupo se realiza y se manifiesta en las memorias individuales"⁷, como manifestación del grupo al que ingresa primero como desconocido, después como un integrante más. Es un integrante especial, poético y erudito a la vez, letra y voz, capaz de fusionarse con el grupo (identificación comunitaria) y también de funcionar como individuo solitario (vía la escritura, que escinde al que sabe de lo que es sabido).

Al tiempo que *José Trigo* utiliza el lenguaje oral de la conversación, el canto, el rito, la poesía o el mito, también hace uso del len-

⁷ Florescano, *Memoria indígena*, pp. 218-219.

guaje escrito. De ahí que se refuerce la concepción del narrador como “elegido”; en el origen de los pueblos la escritura fue concebida como selectiva y conservadora, rodeada por convenciones sociales que la hicieron sagrada y esotérica.

La función del narrador en las *Cronologías* es doble: por un lado registra los acontecimientos por escrito, de manera concisa y escueta, y por otro transmite ese conocimiento escrito a un público más amplio a través del lenguaje oral. Ambas capacidades requieren un alto grado de especialización, que convierten al narrador en heraldo y escriba, iniciado y sacerdote. La información vertida en dichos capítulos contribuye al establecimiento de la memoria del pueblo de Nonoalco-Tlatelolco y, como los anales prehispánicos, constituye “una enciclopedia de los conocimientos que los identificaban como nación. Los mitos cosmogónicos, los relatos históricos, los ritos y las ceremonias colectivas, son entonces una suerte de cápsulas históricas donde estos pueblos concentraron la memoria social sin la cual no podían subsistir como nación”⁸.

Todo lo anterior sin olvidar que en *José Trigo* esta síntesis es fundamentalmente poética. Esta función poética es marcada en las *Cronologías*, como ya lo mencioné, de manera continua e indistinta en el texto en redondas tanto como en el escrito en cursivas, aunque se despliega definitivamente en las diversas historias de los personajes (tres por cada lado) dispuestas simétricamente. El proceso poético de mano de la escritura también resalta en el inicio del capítulo seis Oeste en la composición de un corrido que inicia el 19 de enero de 1960: “Un ferrocarrilero inicia la compostura de un corrido. Esta es la primera estrofa: ‘en la ciudad de Nonoalco/ presente lo tengo yo/ por el año de sesenta/ nuestra libertad murió’” (p. 128). Y la última estrofa aparece al final del capítulo seis Este, 8 de diciembre de 1960, festividad de la Purísima Concepción: “El ferrocarrilero termina el corrido de Nonoalco-Tlatelolco. He aquí la última cuarteta o redondilla: ‘Ya con ésta

⁸ Florescano, *Memoria mexicana*, p. 150.

me despedido / corriendo por el andén / ya vienen por ai los cuicos/ y me va a llevar el tren” (p. 406). Función del canto del ferrocarrilero que corre paralela a la construcción de la memoria del narrador.

En resumen, puede verse que el narrador es en *José Trigo* fundamentalmente oral, pero no puede obviarse el hecho de que, tanto como su testimonio es parte de lo visto y de lo oído, también es parte de lo leído⁹: los códices nahuas y la Biblia en el Puente (lecturas de las que también está al tanto Buenaventura); las crónicas de la Conquista, mapas de la época, libros de historia en el templo de Santiago; en todo el libro, aunque más acentuado en el capítulo ocho Oeste, libros de historia del ferrocarril y manuales de operación; en todo el libro, también, manifiestos sindicales y, ya se vio en las Cronologías, registros de autopsias y periódicos. Posteriormente, narra todo ese saber desde convenciones del habla oral¹⁰. Se trata de vivificar todo el conocimiento que integra la historia de México y las historias cotidianas de los habitantes de una región. Esta estrategia narrativa es coherente con la visión de mundo que otorga Del Paso sobre la historia de México: etapas en permanente creación y destrucción.

El lenguaje experimental de *José Trigo* puede verse como una destrucción y posterior renovación del lenguaje artístico, tanto oral

⁹ En lo que concierne al autor, las fuentes de éste son escritas, pero en buena medida también orales. Por ejemplo, he citado como fundamental para el habla de Buenaventura un documento escrito, el *Tratado de las idolatrías* “y para remedio desto ponian junto á la gallina que empollava, vnos cacles viejos, que son los zapatos de estos indios”. Del Paso anota: “que no hay que dejar los cacles viejos junto a la gallina clueca porque se mueren los pollos” (p. 10); esto es, retoma un fragmento escrito donde perviven huellas de la oralidad, pero él lo reescribe y lo vuelve más rítmico y poético: clueca/ cacles. En otros casos, sin embargo, la construcción oral es por completo de Del Paso, como en el corrido anteriormente citado: “Ya con esta me despedido/ corriendo por el andén/ ya vienen por ai los cuicos/ y me va a llevar el tren” (p. 408).

¹⁰ Y varía sus registros léxicos y gramaticales de lo más simple a lo más complejo; pues, como afirma Halliday, “el lenguaje escrito tiende a ser léxicamente denso pero gramaticalmente simple, mientras que el lenguaje hablado tiende a ser gramaticalmente intrincado pero léxicamente simple”. Citado por Olson, “La cultura escrita como actividad metalingüística”, en *Cultura escrita y oralidad*, p. 340.

como escrito; lenguaje que traspone las fronteras de lo oral a lo escrito y viceversa. Esto universaliza la obra de Del Paso: si el mensaje oral es colectivo, la escritura es percepción solitaria. Pero, las características de esta oralidad grupal restringen el mensaje a un grupo sociocultural limitado: la sociedad de Nonoalco-Tlatelolco. Mientras que la escritura, dirigida a todos los lectores individuales, reales y potenciales, dirige su mensaje de manera más general y perdurable. Del Paso presenta al lector un texto abierto cuya lectura será “la fuente de posibles respuestas que trasciendan los límites del texto mismo”¹¹, de este modo, el mensaje se actualiza cada vez que es leído.

LA VOZ DEL PODER

La voz colectiva que se construye a lo largo de *José Trigo* es representativa de un solo estrato, el de los trabajadores; queda aún por discutir la otra voz, la del opresor, que se presenta en esta novela de manera implícita. En la novela alcanza a escucharse la voz ajena, de manera explícita, sólo una vez: “...*porque otras palabras ajenas, lejanas, nunca oídas en estos campamentos y muy diferentes* de las palabras vete, huye, no vuelvas [...] habían dicho: seguro que esos desgraciados ferrocarrileros se aprovechan de la fiesta de la Virgen de Guadalupe para hacer un relajito, así que les vamos a mandar a los granaderos: y se acercaban y nadie los veía” (p. 519. El subrayado es mío). Es la voz del opresor que da la irrevocable orden: acallar las voces por fin unidas, aniquilar al oprimido.

El narrador afirma que se trata de palabras ajenas, nunca antes escuchadas en los campamentos. Efectivamente, en Nonoalco-Tlatelolco se ha escuchado —por siglos— la voz de los desprotegidos, quienes son víctimas del sistema pero están completamente alejados

¹¹ Bruce-Novoa, art. cit., p. 171. Afirmación que hace este autor a propósito de *Noticias del Imperio*.

de éste. Lo que asevera Del Paso es que no existe diálogo posible entre el oprimido y el opresor; la Historia oficial es fundamentalmente un monólogo del Poder, por lo tanto, excluyente. Por esto *José Trigo* se centra en las voces de los oprimidos, para que ocupen un espacio que la Historia oficial les ha negado.

En la cita “así que les vamos a mandar a los granaderos” se observa cómo procede la voz del Poder: de manera directa y vertical. Sin embargo, la orden que emana del Gobierno¹² se ejecuta y se hace tangible gracias a otros hombres: la gente del pueblo que traiciona su propia causa y los sometidos al Poder por supervivencia: los servidores de éste. Esta visión de la novela coincide con aquella que da la historia: un aspecto relevante del movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 es el del charrismo sindical: el pacto de los líderes obreros con el Poder, la escisión al interior de los grupos en lucha, la falta de conciencia de clase primero, de toma de conciencia después y, en esta última fase, la acusación que se hizo a los traidores:

[el año de 1959] marcó para las agrupaciones que se decían o pretendían aparecer como organizaciones de clase obrera, la evidencia máxima de su ineficacia política: significó rompimientos internos y externos más estrepitosos, y sobre todo, definitivos, en comparación con

¹² Así se le llama a la voz del Poder en esta novela, tan solo “el Gobierno”, sin explicitar los nombres de los Presidentes involucrados en los diferentes momentos del hecho histórico narrado (Ruiz Cortines, López Mateos, Miguel Alemán); líderes de partidos políticos (Lombardo Toledano, del PP, partido involucrado en el movimiento); tampoco se hace mención de los traidores históricos (Jesús Díaz de León, apodado “El Charro”, secretario general del sindicato ferrocarrilero, o Roberto Gómez Godínez, líder sindical). En su novela, *Del Paso* subraya la intervención del Gobierno en el conflicto ferrocarrilero, dejando en un segundo plano a otros importantes protagonistas del mismo: empresarios y comerciantes. Antonio Alonso apunta quiénes fueron las tres fuentes responsables de las ofensivas oficiales: comerciales e industriales que veían mermados sus intereses económicos; líderes sindicales que estaban en peligro de ser revocados por sus agremiados y el poder político que, hablando en nombre de la toda la sociedad, deseaba imponer el orden. Alonso, *op. cit.*, p. 14.

los hasta entonces ocurridos; lo más importante fue, sin embargo, que aquella derrota abrió la posibilidad de que las agrupaciones partidarias, así como las preocupadas por dotar a los obreros de su conciencia histórica, iniciaran un real proceso de autocrítica...¹³

En *José Trigo*, estos traidores son trabajadores que pactan con el Gobierno por un precio claro: dinero, privilegios y escalar, a su vez, al Poder; se trata, en un nivel, de la lucha entre iguales. Los traidores: Manuel Ángel, Atanasio y Todolosantos son ferrocarrileros “ilustrados” que desean un acceso más directo a un nivel superior, empujados por la ambición, sin importar que el costo sea traicionar a los suyos. Por eso es clara también la elección personal de Manuel Ángel: abandonar a Eduviges —la amante— la pueblerina inocente y sin recursos, y casarse, tradicionalmente, con Genoveva, hija del representante de la cultura oficial: Atanasio.

En la *Cristiada* también hay traidores: Todolosantos y el cura, aparentes servidores de la Iglesia: petulantes, hipócritas, ambiciosos, mentirosos, en busca, finalmente, de lo que también codician Manuel Ángel y Atanasio: dinero y prebendas, completamente ajenos a la búsqueda espiritual. La imagen siguiente, que describe al cura, es elocuente: “El cura, tridente en mano, espetaba trozos sanguinolentos de carne de oveja que se cocían en una olla herrumbrosa” (p. 425), asimismo, el volcán queda convertido en el “refugio de la mentira” (p. 439). Sin embargo, en esta *Cristiada* los petulantes no consiguen privilegios; el poder que adquieren es limitado, casi doméstico. La Iglesia nunca los reconoce y, al final, la lucha es infructuosa: termina en muerte y, en el caso de Todolosantos, en el retorno a los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco, tan pobre como antes y sin sus hijos, casi todos muertos en la lucha. Una vez más, el Poder está ausente, ambas instituciones —la Iglesia y el Estado— abandonan a los que luchan. Es más fácil que los poderosos, aunque enemigos,

¹³ *Ibid.*, p. 152.

pacten entre ellos, a que el oprimido pueda triunfar: “no sólo llegaron los sarracenos y los molieron a palos, sino que además los obispos firmaron la paz con los amorreos” (p. 441).

De igual manera se ve en *José Trigo* cómo los federales que luchan en el Volcán de Colima, servidores del Gobierno, son presentados con un carácter tan irracional como los cristeros, igualmente ambiciosos: “los federales habían usado el cofre como receptáculo del fruto de muchos saqueos y desenfrenos” (p.104). Federales y cristeros son los brazos ejecutores de los poderosos que nunca llegan a tener una presencia física en el conflicto (aunque sí aparecen, parodiados, como animales disfrazados), sin nombre y sin rostro.

Por eso, como traidor, el marido de Buenaventura, al momento del movimiento ferrocarrilero, está completamente mudo: no tiene nada que aportar a la voz colectiva del pueblo de Nonoalco-Tlatelolco. Vuelve a hablar sólo una vez más, para informar a Manuel Ángel que José Trigo vio el asesinato de Luciano, y para pedirle que lo expulse del Campamento: “Manuel Ángel escucha, de los labios del viejo Clemente, algo que le hace parar la oreja y echar en el cartabón ciertos datos. Cuando el viejo llegó, Manuel Ángel estaba reposado. Ahora no le cabe el alma en el cuerpo” (p. 405); ya también esta traición la había anunciado Buenaventura en su furgón: “engurruñado, sordo, viéndote con mis ojitos bizbirondos y sin decir una palabra, sin decir esta boca es mía, porque yo nunca hablo, y no volveré a abrir la boca sino para perder a José Trigo” (p. 136)¹⁴.

Aparecen también, en la lucha ferrocarrilera, diversos servidores del Poder, las más de las veces sin nombre, como una masa que obedece las órdenes superiores y, en todos los casos, pertenecientes a las clases desprotegidas: policías y soldados que reprimen al movimiento ferrocarrilero:

¹⁴ Por lo tanto, los traidores no participan en la lucha final de la colectividad: Manuel Ángel, apartado, junto con el viejo Todolosantos: “Manuel Ángel que nos ha visto, igual que ayer, igual que anteayer y que siempre, y se acerca: se abre paso a codazos, grita, estira la mano y su mano no se acerca” (p. 518).

De lo que nadie se dio cuenta, o de lo que nadie quiso darse cuenta, fue de los otros hombres. De aquellos hombres vestidos de verde que empezaron a aparecerse entre los ferrocarrileros, como hongos que de pronto brotaran de la tierra. Algunos de los ferrocarrileros volvían la cara para mirar al compañero que estaba al lado, y ya no se encontraban con él, sino con otro hombre que los miraba. Veían el casco que tenía puesto. Veían la carabina que traía en las manos, y comprendían que era un soldado, que era uno de los muchos soldados que había en el campamento (p. 511).

Sin embargo, el narrador incluye también a los soldados en la voz colectiva del pueblo de Nonoalco-Tlatelolco, ya que pertenecen al mismo estrato popular de los ferrocarrileros. Ellos, lo sabe, no son quienes toman las decisiones, sino quienes, como los ferrocarrileros, se ven obligados a obedecer: “uno mismo muchas veces, uno mismo hombre viejo, uno mismo mujer, niño, soldado, ferrocarrilero...” (p. 523). Esto se ve con mayor claridad en el capítulo dos Oeste, cuando un agente judicial visita a Luciano y lo ayuda a escapar prestándole sus ropas¹⁵. El agente desea ayudar a Luciano porque, si bien en el momento de la lucha pertenece al grupo opuesto, es de los suyos:

Soy de la judicial, pero que no puedo decirle cómo me llamo. Mi padre fue ferrocarrilero y por eso quiero ayudarlo. ¿Por qué a mí? piensa Luciano, escéptico, o mejor: desconfiado. El agente parece adivinar su pensamiento al decirle: Fue, mi padre, líder de esta sección, de Nonoalco-Tlatelolco. Murió parece que a resultas de una paliza que le dio la policía. Y entonces ¿por qué es usted agente? Cada quien es lo que puede ser, para lo que nació (p. 63).

¹⁵ “Un hombre engabanado, de sombrero de fieltro y que lucía en el dedo anular un corindón de mil facetas, llegó a la casa de Luciano. Estuvieron discutiendo más de dos horas. [Luciano] se vistió con las ropas del hombre y salió de la casa con la cabeza baja” (p. 33).

Cita en la que Del Paso apunta que, en las condiciones de marginalidad en las que siempre ha vivido el pueblo, éste tiene pocas opciones laborales; algunas de éstas lo llevan, irremisiblemente, al rol de sicario.

Hay otro servidor del Poder, el único con nombre: González —“hombre del Gobierno”, también concuño de Atanasio— quien negocia con Manuel Ángel y Atanasio para traicionar al movimiento; esta traición, como se ve, se maneja incluso en un ámbito familiar. Es también quien intenta corromper a Luciano, aunque en esto son mucho más vehementes los ferrocarrileros que el propio González como enviado del Gobierno¹⁶. Este hombre prácticamente no habla, y si lo hace, es para sostener, en el ambiente festivo de los espacios carnavalescos, alguna conversación coloquial. El nombre, Gonzalitos, y su actitud, lo pintan más bien como un hombre que no manifiesta ningún interés en el conflicto ni en su traición o resolución; el verdadero cabecilla es Manuel Ángel:

—Y nos vamos en “La Bruja”, la locomotora aquélla, ¿recuerdas? Y la estacionamos y... [dice Manuel Ángel]

Con el escándalo de la sinfonola, el concuñado, aturdida expresión bovina, ya no escuchaba lo que se dice nada de lo que se decía.

— ¿Cómo? [...]

— ¡Te digo que dejamos la locomotora estacionada en una curva, sordo de la chingada! (p. 178)

No todos los ferrocarrileros creen en la causa obrera en un inicio, sí lo hacen al final, vía la resurrección de Luciano¹⁷. En un principio

¹⁶ “Manuel Ángel, Atanasio, González, ¡vaya trío, triunvirato!” (p. 169). Trío generado a partir de la mitología nahua: es Tezcatlipoca (en otras versiones Huitzilopochtli, otro de los nombres de este dios) junto con Titlacahuan y Tlacahuepan —los tres nigrománticos, como escribe Sahagún— quienes le tienden la trampa a Quetzalcóatl. Cf. Robelo, *op. cit.*, p. 353.

¹⁷ También aparecen otros personajes, que no pertenecen a los ferrocarrileros, que

se observa la infamia fácil, la falta de conciencia de clase: por dinero, es fácil traicionar. Dice Manuel Ángel a un ferrocarrilero: “¿Qué tal te caerían a ti ahorita cinco mil pesos? [...] ‘Pues muy bien, ya lo creo —dijo el guardagujas’” (pp. 211-212). Es pues, la lucha entre oprimidos y opresores, un conflicto con muchos matices, que van de falta de conciencia de clase a su obtención mediante un largo proceso. Se privilegia el ascenso individual y no el colectivo; se critican la honradez y los ideales, así lo afirma Manuel Ángel: “Luciano está loco, si yo fuera él le sacaría cincuenta mil pesos al Gobierno y dejaría el asunto en paz” (p. 220).

Las acciones del Gobierno llegan al conocimiento del lector por medio de los discursos de Luciano quien —a veces sin convicción— las denuncia: “Viva la libertad para comprar a los periódicos, para darles concesiones a los gringos, para ser senador y potentado con palacetes y carrazos!’ (lujosas limusinas) ‘¡Y hablar de la Revolución y la Reforma Agraria’. Y al que no le guste el fuste. ‘¡Mientras los líderes honrados se pudren en la sombra por comunistas, por rojillos traidores a la Patria!’” (p. 347). Aquí, Del Paso parece seguir el hecho histórico: Demetrio Vallejo afirmaba que las voces del Poder estaban constituidas por “la empresa y sus agentes, los viejos charros; el Gobierno y su maquinaria represiva, los soldados y policías; y al servicio de ellos, la prensa mercantilista, servil y cobarde. /Luchamos casi solos y, sin embargo, triunfamos. Ese fue nuestro mérito”¹⁸.

En la novela, mientras los ferrocarrileros denuncian los egoísmos de los poderosos que incitaron el conflicto: corrupción, censura, ambición, intereses extranjeros... el Gobierno los acusa de traidores a la patria. Esto puede leerse también en las Cronologías, donde se des-

manifiestan una mayor conciencia de clase, caso del maestro normalista que es golpeado por Manuel Ángel por denunciar su traición: “Lo que pasa —dijo voz en cuello el claridoso normalista—, es que ustedes son unos traidores al movimiento sindical mexicano...” (p. 219). Recuérdese que, en el hecho histórico, los maestros normalistas apoyaban a los ferrocarrileros.

¹⁸ Vallejo, *op. cit.*, p. 43.

criben las opiniones que diversos periódicos tenían del movimiento ferrocarrilero, periódicos que, como ha dicho Luciano, han sido comprados por el Gobierno: “Un articulista habla de la lucha en embrión, del síndrome premonitorio de una próxima y virulenta anarquía, de los núcleos y células de comunistas parásitos enquistados en la vida política mexicana” (p. 149).

El narrador escriba no se limita a citar estas opiniones, sino que las pone en perspectiva: “Un vocero del Sindicato Mexicano de Electricistas, alarmado por el sesgo de los acontecimientos y las posibles consecuencias, declara con firmeza su abstención en el conflicto, y [...] asevera que las pretensiones de los ferrocarrileros son desorbitadas [...] Se trata desde luego, de una finta inadmisibles” (p. 153). Con lo que denuncia la visión sesgada que intenta difundir el Gobierno: “Los periódicos, matutinos o no, tabloides o no, enfocan el problema desde ángulos extremistas, por medio de editoriales y otros artículos de fondo” (p. 159). De este modo, a través de las notas del narrador escriba se conocen las opiniones del Poder, pero no sin incluir también las opiniones que del anterior juicio tienen los ferrocarrileros: “Suplementos, epigramas vilipendiosos, gacetillas, caricaturas, reportajes calumniosos: todo está dedicado a atacarlos. Se considera que el choque del tren de Laredo fue nada más ni menos que un sabotaje producto de sistemas comunistas de la más pura cepa. La colectividad rielera, por su parte, se dice exacerbadamente herida en su sensibilidad y culpa al Gobierno de provocar la colisión para propiciar la apariencia de sabotaje. ¿Quién está en lo cierto?” (p. 371). Y externa una última opinión: “El Gobierno ha obtenido una victoria pírrica” (p. 407).

De todo esto, se desprende la preocupación del autor por construir una conciencia de clase, al menos en la literatura. Dicha conciencia, en la novela, conoce la palabra ajena y denuncia sus equívocos. Sí se incluye la voz opresora, pero para ser puesta en perspectiva y para afirmar, también, que entre los sicarios del Poder se encuentran los mismos desprotegidos de siempre que pertenecen, por condición y nacimiento, a las clases populares.

CAPÍTULO 4
*HISTORIA Y POESÍA: CONSTRUCCIÓN
DE LA MEMORIA COLECTIVA*

El estudio de los capítulos dos y tres ha permitido observar la movilidad que reside en el interior de la estructura piramidal de *José Trigo*. El análisis desarticuló dicha estructura y examinó las diversas voces que interactúan en la novela desde la especialidad; de esta manera, las voces quedaron libres para agruparse de otro modo: desde su peculiar habla y comportamiento en cada escenario, diez en total. Se ve entonces que la aparente simetría que se observaba desde la pirámide no es tan sencilla —con esto me refiero a la reiteración, por parte de la crítica, de que en el lado Oeste inicia un acontecimiento que se ve finalizado o frustrado, invariablemente, en su correspondiente lado Este—; el énfasis en la estructura piramidal al que se alude repetidamente al estudiar a *José Trigo* opaca la organización dinámica interna y las contradicciones textuales de la novela.

Sí podría afirmarse cierta simetría en algunos capítulos: ambos uno, cinco, siete y nueve; pero no así en el resto: los hechos narrados en el capítulo dos Oeste, furgón de Buenaventura, no continúan en el lado Este, sino en el tres Oeste y en los metarrelatos ubicados en los capítulos seis de las Cronologías, así, el espacio urbano del furgón de la vieja se fragmenta en una multiplicidad de espacios rurales. El espacio rural aparece también en el capítulo cuatro Oeste, el pueblo de Eduviges, pero en su correspondiente del lado Este se encuentra un furgón urbano y la casa de Don Pedro. Algunos capítulos que parecen poseer una mayor simetría, como los siete, donde se ubican los espacios festivos, continúan su anécdota en diversos espacios del capítulo tres Este. El capítulo ocho Oeste tiene como centro el ferrocarril, mientras que la narración del lado Este gira en

torno al templo de Santiago, espacio que es también vital en el lado dos Este.

La pirámide remite a un tiempo sagrado, a la acinesia¹, simbología que comparte con el Volcán de Colima y el templo de Santiago: testigos inmóviles de la historia de México, espacios que niegan el cambio. Desde estos símbolos podría leerse todo *José Trigo* como la inmovilidad del proceso histórico en México; sin embargo, dentro de la pirámide también hay un incesante movimiento caracterizado por otros símbolos que estructuran la narración. El más evidente es el ferrocarril: infatigable y lineal, se desplaza por todos los espacios como símbolo perenne de la historia; este trayecto ocurre también en el Puente, la parte más mítica de la novela. El quince (estructura del furgón de Buenaventura y de Xochiacan, el pueblo de Eduviges) es otro símbolo toral, cuatro puntos cardinales rodeando al centro: movimiento y reposo. De ahí surgen diversos movimientos centrífugos y centrípetos; los diversos centros de la novela —llámense Volcán de Colima, templo de Santiago, Xochiacan o furgón de Buenaventura— atraen o repelen a los personajes, pero el movimiento no cesa. El quince también se relaciona con *La leyenda de los soles* descrita en el Puente; cuatro soles que rodean al quinto, el generador del movimiento. Por lo tanto, la propuesta delpasiana apunta a una lectura del tiempo no circular e inmóvil, sino en espiral, con un movimiento más complejo que se estudiará más adelante.

En *José Trigo* también destaca el símbolo móvil de la cruz cristiana: movimiento horizontal del transcurrir del hombre en la tierra y vertical hacia su salvación o castigo. En todos los espacios, de igual manera, el infatigable caminar de José Trigo y el narrador, quienes suben y bajan la pirámide; asimismo, la estructura oral, redundante y fragmentaria, que avanza, retrocede, acelera o se detiene.

¹ Se trata del centro sagrado “donde convergían los espacios cósmicos, una construcción humana que a semejanza de la montaña natural era el lugar donde se unían la región celeste, la tierra y el inframundo”, Florescano, *Memoria mexicana*, FCE, México, 1994, p. 15.

tanto de la búsqueda como de la novela. Pero en todo esto abundaré más adelante; por ahora, me detendré en el eje que ha articulado este trabajo: el movimiento de la oralidad y su función en los diversos espacios.

La función parece clara: construir la memoria colectiva a través de la representación de los personajes como integrantes de una sociedad tradicional. La interacción de éstos suele darse en relaciones de oralidad tradicional: un grupo de discípulos que se reúnen alrededor de su maestro para recibir la doctrina; el rito de iniciación a un nuevo integrante de la cofradía; el relato de los pobladores acerca de un tercero *in absentia*; el ritual religioso; las conversaciones entre vecinos; los relatos y canciones de un viejo revolucionario; la conversación fragmentada de la ostionería, las arengas de Luciano, los sáinetes de la carpa, los cantos colectivos y celebratorios a un templo. Se fortalecen los vínculos sociales y se reafirma la presencia de un individuo o grupo oyente: receptor comunitario y plural.

En la sociedad de Nonoalco-Tlatelolco las normas colectivas rigen los comportamientos individuales respetuosos de los ritos y las jerarquías. El mundo de *José Trigo* es altamente comunicativo; la voz solidifica los vínculos sociales; y, a su vez, la cohesión interna asegura las tradiciones. Por esto, los individuos pertenecientes a esta sociedad tradicional cumplen con una importante función histórica: la de la unión y reconciliación de un grupo. Esto lo logran a través de la voz; les otorga libertad y poder. Libertad en tanto que propicia, en oposición a la escritura (polarizando al extremo y considerando a la escritura interior y pasiva), ciertas estructuras del comportamiento más comunitarias y abiertas, recordando la definición que hace Zumthor de la voz: “memoria en acción”³.

La estrecha y oral unión del pueblo de Nonoalco-Tlatelolco dota a la vida cotidiana de un nuevo sentido. Nada ni nadie pasa desapercibido en los campamentos ferrocarrileros (“Buenaventura, que se

³ Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 14.

sabe y fiscaliza nuestras interioridades...” p. 130), pero esto no crea una atmósfera asfixiante; al contrario, vía la comunicación los personajes se liberan, se desaliena la voz. Los juicios de unos a otros no pretenden destruir, sino fundar el discurso que les dé trascendencia, de ahí que la llegada del narrador, extranjero curioso, dispare la interacción comunicativa. La pregunta ¿José Trigo? supone un llamado a la acción; y, en reciprocidad, el grupo del furgón de Buenaventura otorga al narrador el papel de guardián y heraldo.

Los diversos testimonios que recoge el narrador no tienen validez tanto por lo que se informa, como por el testimonio en sí, “la sociedad [tradicional oral] necesita la voz de sus narradores, independientemente de las situaciones concretas que viva”⁴. La voz importa como ejercicio de la memoria, ambiguo y redundante, pero sobre todo como voluntad de existencia. A pesar de pérdidas, traiciones y derrotas, son una sociedad que aún quiere decir.

Porque, lo saben, la voz también es poder. A través de la palabra se crean y se destruyen mundos. Las palabras destruyen al predeterminar el destino de Todolosantos niño o al expulsar del paraíso a Guadalupe; y crean mundos en diversos momentos de la novela, como se ve en el paródico génesis de la Cristiada, los cantos al ferrocarril y al templo de Santiago. Pero, sobre todo, vía la palabra, se da la maravillosa resurrección oral de Luciano, literal verbo encarnado que une y redime —al menos momentáneamente— a sus feligreses⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ La salvación se logra en el mundo de *José Trigo*, y como se ve en los metarrelatos del furgón de Buenaventura, a través de la palabra, como en el cristianismo: “Porque con el corazón se cree para justicia, pero con la boca se confiesa para salvación” Rm 10:10. También en la Biblia, la voz se asocia con el espíritu, mientras que la escritura mata: “nos hizo ministros competentes de un nuevo pacto, no de la letra, sino del espíritu; porque la letra mata, más el espíritu vivifica”. 2 Co 3:6. Aunque en la Biblia se dan diversas gradaciones en cuanto al valor de la palabra y la escritura. Si bien las revelaciones de algunos profetas del Antiguo Testamento son auditivas: “Palabra que vino de Jehová a Jeremías, diciendo: oíd las palabras de este pacto” (Jr 11: 1-2), u “Oíd, cielos, y escucha tú, tierra; porque habla Jehová” (Is 1-2); en otros, también del Antiguo Testamento

Se subraya el poder de la voz que crea mundos: “Digo, porque con decires hago mi mundo” (p. 20), insiste Buenaventura. Se restituye a la palabra hablada su cualidad de agente creador activo, el semiurgo: “En el principio era el Verbo”, afirma San Juan⁶; característica de la palabra que también se halla en la cultura nahua: “la palabra, para los nahoas, es un elemento activo, no puramente mecánico [...] orgánico, vital y, en consecuencia, la palabra, en su significación original y esotérica es el semiurgo”⁷.

Así, en *José Trigo* la voz colectiva asegura la perpetuación de la sociedad y de su historia. La preservación de la palabra se encuentra, asimismo, en las mitologías presentes en la novela, la cristiana y la nahua. La Biblia, procedente de la memoria oral, es libro sagrado, pero también documento histórico, así como entre los nahuas, según su concepto de historia —*itoloca*, “lo que se dice de alguien o de algo”⁸— se alude al modo oral de la preservación histórica. Ambas culturas subrayan el sentido de comunidad, con énfasis en la oralidad; proclaman que no es posible la vida aislada, sino en perfecta sociedad.

Esto no significa que en este pequeño mundo de José Trigo no exista la traición. Como ya anoté en el capítulo tercero, la injusticia y la traición también se viven en el microcosmos cotidiano de los trabajadores ferrocarrileros: Luciano es traicionado y a su vez él traiciona a María Patrocinio. Eduviges es seducida por Manuel Ángel y después abandonada y condenada a llevar una vida miserable, tal como ella también abandona a sus padres adoptivos. Todolosantos se

mento, el mensaje se da auditivamente y por escrito: “Y miré, y he aquí una mano extendida hacia mí, y en ella había un rollo de libro [...] Me dijo: Hijo de hombre, come lo que hallas; come este rollo y ve y habla a la casa de Israel. Y abrí mi boca, y me hizo comer aquel rollo” (Ez 2:9; 3:1-2). Hasta el Apocalipsis de San Juan, más visual y escritural que auditivo: “me volví para ver la voz que hablaba conmigo” (Ap 1:12), “Escribe el ángel de la iglesia en Efeso...” (Ap 2:1).

⁶ Jn 1: 1.

⁷ Gómez Robelo, *op. cit.*, p. 14.

⁸ Sahagún, *Ritos, sacerdotes y atavíos...*, p. 10.

burla de Buenaventura y la hace llevar una vida infame de promesas sin cumplir; Todolosantos será engañado después mil veces por Buenaventura. El cura y Todolosantos son traicionados por la Iglesia. Los grandes enemigos del movimiento ferrocarrilero son, más que el Gobierno, los traidores Manuel Ángel y Atanasio. Todos los protagonistas de la historia tienen virtudes y defectos y todos conforman la voz colectiva. Sin embargo, aunque en este caso la voz esté asociada con la historia de los oprimidos, el planteamiento de Fernando del Paso parece trascender el antagonismo oprimido *vs.* opresor a través de la fórmula oral *vs.* escrito.

La oralidad en *José Trigo* tiene que ver más bien con varios elementos ya expuestos a lo largo del análisis: presentación de la sociedad con características tradicionales, con formas peculiares de transmisión del conocimiento; confesión verbal que acentúa la cohesión social, tendencia más a lo colectivo que a lo individual; reflejo de la transmisión y construcción oral del mito cristiano y nahua; énfasis en la oralidad del rito; también como parte de la integración de todos los tipos de habla en *José Trigo*. Y, muy importante, la voz como potencia creadora: el semiurgo y la poesía. En este sentido, incluso, es pertinente resaltar el carácter profundamente revolucionario de la poesía, pues, como afirma Leenhardt: “el canto mismo es un poema [...] propio del universo esencialmente innovador, quizá revolucionario, de la poesía”⁹; de ahí, sin duda, que la voz subversiva del movimiento ferrocarrilero sea poética y, por supuesto, colectiva: la memoria de un pueblo no es creación individual, sino lenguaje, y como tal, creación colectiva. Cada fragmento es importante, cada voz individual integra la voz colectiva.

Así, también, cada espacio de *José Trigo* es complementario: cada uno tiene un habla específica que relata, con diferentes voces, un mismo acontecimiento; por ejemplo, el asesinato de Luciano narrado en el capítulo tres Este, pero también en el Puente. Los detalles

⁹ Leenhardt, *op. cit.*, p. 79.

del movimiento ferrocarrilero de los capítulos siete también son llevados al terreno del mito en el Puente, al dato histórico en las Cronologías y al conocimiento colectivo en otros capítulos. Igual sucede con la Cristiada, narrada en ambos capítulos cinco, pero también en las Cronologías y brevemente en el Puente; prácticamente todos los acontecimientos contados de nuevo en el capítulo nueve. En otras ocasiones las voces completan lo omitido o apenas enunciado en otro espacio: en el capítulo uno Oeste se otorgan diversas pistas, breves adelantos, que se desarrollan en el resto de los capítulos; las voces de Nonoalco-Tlatelolco —gran coro teatral— del capítulo tres Este, relatan el pasado de Luciano y María Patrocinio, omitido en los demás capítulos. La Revolución festiva del capítulo ocho Oeste narrada por el ferrocarrilero revolucionario y la versión de la Revolución del padre de Bernabé; la historia del movimiento ferrocarrilero no estaría completa sin la narración de los movimientos de principios del siglo xx que le antecedieron y que relata el octogenario Don Pedro.

Los llanos del capítulo uno Oeste, el furgón de Buenaventura —incluidos sus metarrelatos— y el pueblo de Eduviges, tienen una estructura semejante. Hay varias voces que cuentan una misma historia utilizando convenciones propias del habla oral; no se trata de diferentes versiones de un mismo acontecimiento, sino diversos fragmentos que “completan” o aportan algo nuevo a la historia: la de Buenaventura y José Trigo en los llanos; la de Luciano, María Patrocinio y Eduviges en el furgón de la vieja; la de Eduviges en su pueblo, y la de los propios hablantes.

Los relatos de los llanos, del furgón de Buenaventura y de Xochiacan son acumulativos: se trata de una sucesión de intervenciones de varias voces en un aparente caos que se ordena en la totalidad de la obra, ya que en el resto de los capítulos surgen las relaciones que unen y explican los hechos aislados. Se trata de discursos orales, fragmentarios, acumulativos, repetitivos y mnemónicos. Habla dependiente del inaprensible y vago recuerdo; por lo tanto, en ocasiones, ambigua. Esto parece ser coherente con mi afirmación de páginas

atrás, en lo relativo a los personajes caracterizados como integrantes de una cultura tradicional.

En la sociedad de *José Trigo*, apuntaba, es fundamental la cohesión social, se es en tanto que se pertenece a un grupo. En la novela, aspiran a ser ideólogos sólo dos personajes: Buenaventura y Luciano, pero estos rasgos no se desarrollan completamente dado que importa más el pensamiento colectivo que el individual. Con esto, no quiero decir que las características de los personajes sean poco claras; al contrario, cada personaje está perfectamente delineado, cada historia, cada habla, cada rasgo, cada gesto, cada voz y cada perspectiva, fidedigna o no, es incluida en el discurso del narrador y de Buenaventura: voces rectoras que fundamentan la estrategia narrativa de la novela.

Como se vio en el apartado “El furgón de Buenaventura” del segundo capítulo de este trabajo, la estrategia narrativa de *José Trigo* es llevada a cabo por Buenaventura y el narrador: la historia y la ficción que incluyen, también, de manera admirable, el mosaico de voces del resto de los personajes. En *José Trigo* se escuchan fundamentalmente seis voces: Buenaventura, el narrador, Anselmo, Bernabé, Guadalupe y don Pedro. Todos ellos permiten a su vez que se escuchen las voces de Luciano, Manuel Ángel, Eduviges, Atanasio, Genoveva, María Patrocinio, Todolosantos, narradores rurales y, en fin, la de todos los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco, en su pasado y presente; y de los habitantes de los diversos poblados de donde provienen. Dos de estas voces fundamentan la estrategia narrativa de *José Trigo*: Buenaventura y el narrador; la primera explica al narrador su mundo; éste no contradice su relato, la escucha, y de ahí forma un nuevo discurso. Son dos realidades: la objetiva y la imaginaria; “verdad” y verosimilitud.

El capítulo dos Oeste da una importante clave para leer a *José Trigo*; ahí, en el furgón de la vieja Buenaventura, se reúne el grupo selecto de conservadores del conocimiento, habitantes seleccionados como tales por la comunidad, y adonde concurre el narrador para escuchar la historia de dicha comunidad ferrocarrilera. Ahí, el narra-

dor afirma que cuenta “cosas que, con palabras la mitad más y la mitad de la madrecita Buenaventura, son como para creer que nunca sucedieron” (p. 18). Relato a dos voces cuya función descubre después el narrador: “la historia siempre trunca o aún no comenzada, y siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían: realidad de su mundo llanero y bajuno de atorrantes y descamisados, y sueño de mi mundo de piedras manantías que brillan al sol de la mañana” (p. 19).

Buenaventura, como se ha visto en el estudio de los diferentes espacios, es sacerdotisa, semidiosa, en su furgón; vieja sabia de la comunidad, bruja y partera en el furgón de Eduviges; católica practicante —convencida o no— en el Volcán de Colima; cenizontle de las cuatrocientas voces portadora del conocimiento nahua en el Puente, y también allí, portadora de la cultura cristiana; versión vieja de María Patrocinio y Eduviges; Tonantzin y Guadalupe; experta conocedora de su mundo y artífice de las palabras. La vieja encarna el dogma, la inspiración de Mnemosine y la tradición del pueblo mexicano que abreva por igual de sus dos fuentes: la indígena y la occidental, realidad histórica de Nonoalco-Tlatelolco: de la opresión de los vencidos, de los traicionados, ella misma ha sido traicionada. Realidad, como ella, inflexible, lapidaria y lineal. Será por eso que no tolera la presencia muda, inasible e imprecisa de José Trigo¹⁰: “Muchas veces lo vi y hablé con él y lo mandé al carajo y le dije huevón” (p. 21) o “allá viene ese desgraciado de José Trigo y como usted lo saludé, viejo cabrón, lo excomulgo” (p. 22).

La madrecita Buenaventura alguna vez partió del mítico Tamochan, recorrió en tren toda la República acompañada de su marido Todolosantos y se afincó finalmente en Nonoalco. Su cono-

¹⁰ Aunque en algún momento del capítulo dos Oeste, el narrador se permite describir a este misterioso personaje sin ambigüedad alguna, cuando recoge el zapato que fuera del traidor Manuel Ángel: “y por un momento fue tal como era:/ el momento en que llegó hasta el zapato, lo recogió, calzó el pie, irguióse en toda su estatura, mística y prócer, echó los hombros hacia atrás y vio el cielo luminoso, clarífico” (p. 28).

poética, re-crea la historia. La literatura es capaz de concretar lo inabismable, de narrar lo que la historia ya no puede decir o ha olvidado.

No obstante, en algún momento la poesía debe callar también, cuando se impone la realidad, con toda su violencia. El “nosotros” del templo de Santiago es reprimido y surge de nuevo el “yo” del narrador, quien busca a Buenaventura: la ficción, en silencio: “Que yo camine en silencio. Que vea a lo lejos el furgón rojo de la madre-cita Buenaventura iluminado por las estrellas. Que cuando yo me acerque a preguntar por ella, las palomas se espanten y revoloteen. Que revoloteen en silencio...” (p. 524).

Hay una multiplicidad de voces que parecería apuntar a una estructura polifónica: están las voces de los furgones, las de los pueblos, las de los espacios festivos, las de los llanos, las del ferrocarril, las del Volcán de Colima, en las diversas personas del singular y el plural: yo vi, tu dijiste, él saltó, ustedes la conocieron, ellos murieron. Muchas veces, estas personas se unen en un significativo “nosotros”: “Tú que eras don Pedro y Bernabé. Y ellos que eran Anselmo y Guadalupe. Y nosotros que éramos el viejo” (p. 386) de los metarrelatos del furgón de Buenaventura. El relato plural de la comunidad de Xochiacan: “Dijimos que por allá se usaba mucho la pobreza” (p. 68). El “nosotros” del coro de Nonoalco-Tlatelolco: “¿Quieren venir con nosotros? Vamos a la Calle de la Estrella” (p. 472). El nosotros de los ferrocarrileros-revolucionarios: “nosotros los ferrocarrileros de reló y kepí, gente de mucha cabalidad” (p. 235). El “nosotros” sensorial de la noche de amor entre José Trigo y Eduviges: “con nuestros dos veces iris constelados, mirándola y deseándola, con nuestras mil veces venas transvasadas, deseándola y oyéndola” (p. 501) y el “nosotros” del templo de Santiago: “Sí esta noche de un mes de diciembre de un año bisiesto de hace muchos años en la que tú y yo, él y nosotros, y ellos, José Trigo, nos asomamos a nuestros ojos” (p. 516). En el furgón de Buenaventura parece que el “nosotros” ha existido siempre en inseparable y eterno quince, comunidad perfecta; en Xochiacan, un “nosotros” más formulaico que ritual, propio de la interacción del

momento; el coro de los llanos, vivo ejemplo de la integración de una colectividad que todo murmura, todo sabe y, también, todo perdona: “Casados por la Iglesia [...] los perdonamos. Ni modo de des-casarlos” (p. 476); la memoria colectiva de la Revolución mexicana que se hizo en el tren; la relación de José Trigo y Eduviges como conciencia colectiva que se va formando y que estalla definitivamente en la manifestación-procesión del 12 de diciembre: el “nosotros” de la memoria colectiva. Ahí, todos hablan a través de ese portavoz narrador que dice ser: “Nosotros, José Trigo”, sin relaciones de poder; luchan iguales, por fin conscientes de ser un grupo. Las memorias individuales que recuerdan a Luciano lo resucitan, él los salva y se hace posible la verdadera comunión. Así van al sacrificio, a la lucha final.

Se trata de todos lo que han sido ya derrotados y han contado sus historias, formando parte ahora de una conciencia general. Durante la manifestación-procesión todas las voces se unen en un solo grito, una sola conciencia, contra la traición y la opresión.

La estrategia narrativa que propone Fernando del Paso es similar a aquélla en la que los ferrocarrileros “resucitan” a Luciano en el capítulo dos Este:

Y todos fueron hablando así, uno por uno. No hubo una sola vez que una voz se mezclara con otra. Lo fueron haciendo por turno, como si se hubieran puesto de acuerdo, sin moverse [...] Entonces fue cuando apareció Luciano. *Cuando cada quien fue poniendo el pedazo que había guardado* (p. 513. El subrayado es mío).

Se trataría aquí de una polifonía donde “varias voces cantan diferente un mismo tema”¹¹. Hay una diversidad de planos y perspectivas y entre todas construyen una sola voz, la colectiva. Todas las voces tienen la oportunidad de expresarse, pero no deben olvidarse

¹¹ Según la conceptualización bajtiniana. Cf. Bajtin, *Problemas de la poética...*

las voces dominantes de la vieja y el narrador. Este último es quien organiza el relato final y, en su discurso, siempre dará más peso a la voz de la vieja; en tanto guardiana de la memoria, ella ostenta la “verdad”. El narrador incluye las demás versiones, pero muchas veces éstas son cuestionadas, ya porque lo dijo la voz ebria de Bernabé o la demasiado joven de Anselmo. Finalmente, el narrador sabe que la voz colectiva está llena de ambigüedades, “porque cada quien recuerda a su manera”. Esta polifonía sería la más cercana a la propuesta por el teórico Mijail Bajtin.

La polifonía presente en Xochiacan, el pueblo de Eduviges, es diferente. Si en la organización anterior todos tienen una opinión —perspectiva— diferente de un hecho: “Y si los ojos (sus ojos torvos cervunos) eran negros o azules, ésa es otra cuestión. /Se podía decir que eran azules [...] o se podía decir que eran negros” (pp. 20-21), en el caso de Eduviges se yuxtaponen los diversos testimonios. La historia de Eduviges, construida por cuatro narradores, sólo se completa cuando han hablado todos, se trata de testimonios únicos: uno su niñez, el otro su juventud, otro más su huida, el último el estado del pueblo cuando ella ya se ha ido. Son relatos complementarios y acumulativos puesto que cada narrador cede de buena gana su turno a la siguiente voz. Si faltase un testimonio la historia quedaría trunca; se trata de una polifonía yuxtapuesta.

Aún hay otro caso de polifonía, el del furgón de Buenaventura: es un discurso bastante cercano al monologismo, a una verdad única. Como dije en su momento, en ese espacio se practica un rito, se recita un Credo; es la manera en la que los “elegidos”, los guardianes del conocimiento, han fijado su verdad —todos conocen la misma versión, y pueden estructurarla y desestructurarla a voluntad—:

ANSELMO

(Con grandes zollipos)

Tiempo de llorar,

GUADALUPE

(Encanado, se desternilla)

Y tiempo de reír

DON PEDRO

(Sin despegar los labios)

Tiempo de callar...

BUENAVENTURA

Y tiempo de decir: yo viví en siete cuevas (p. 44).

Podría hablarse, quizás, de una polifonía ritual, cercana a la poesía oral, fonológica en su intención. Así se tendrían diferentes grados de polifonía; las diferentes voces se organizan de diversas maneras, todas hablan, en ocasiones para dar su particular punto de vista, en otras, para completar un relato que —sin su versión— quedaría trunco. Otras más, Del Paso subraya la importancia de una sola versión de un hecho, de una “verdad” colectiva; todas las voces expresando una versión distinta a la de la Historia oficial, ya suficientemente hegemónica: “Pero el afán englobador de la historia cumple sobre todo el objetivo de completar mosaicos y multiplicar las perspectivas con el fin de evitar visiones unilaterales y hegemónicas”¹².

De esta manera, si bien en *José Trigo* puede hablarse de una verdad única cantada al unísono por los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco y que, a un nivel más amplio, se refiere a la voz de la colectividad que se rebela contra el autoritarismo, también es cierto que la voz colectiva es una especie de collage que requiere de la unión de diversos fragmentos para que pueda estar completa y adquirir sentido. Por lo tanto, también es cierto que, en ocasiones, hay diversos contrastes

¹² Corral, “Estudio introductorio”, p. 64.

memoria colectiva. El constante caminar del narrador y de José Trigo, y la posterior muerte de Luciano, pondrán de nuevo en movimiento la lucha social.

La doble visión de los tópicos líricos y la realidad desnuda de la historia parecen formar parte de la estrategia narrativa de la novela que va de la imaginación literaria a la realidad histórica como parte de un todo.

Todas las versiones de la historia y del mito, así como de los aspectos cotidianos de los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco, forman la memoria colectiva. Dicha memoria logra una función social que se vale tanto de la oralidad como del apoyo documental y se convierte en mucho más que una mera actualización de hechos del pasado. La memoria recuperada pretende, por un lado, asaltar a la Historia oficial y, por otro, erigirse ella misma en poder que conforme la identidad de un grupo; si “apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia, son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva”¹⁴ esta nueva memoria pretendería hacer un ajuste de cuentas con esas memorias parciales y oficiales de los hechos históricos y concebir una memoria más abarcadora que, potencialmente, funcionara como redentora de la comunidad.

Se trata, obviamente, de la reconquista del pasado colectivo —por parte de Buenaventura— y su actualización vía la poesía por parte del narrador: una recuperación del origen que pone la vista en un origen futuro. Es así que Buenaventura funciona como Mnemossine, quien preside la poesía lírica; el narrador poeta —guardián del pasado y constructor del futuro— es poseído por ese recuerdo a lo largo de su estancia en los campamentos de Nonoalco-Tlatelolco y así lo afirma: “La sombra de la vieja Buenaventura, densa y grande

¹⁴ Le Goff, *op. cit.*, p. 134.

como la sombra de un águila, me acompañó por los campamentos” (p. 404). La relación entre poesía y recuerdo es añeja: “para Homero —se ha dicho— componer versos es recordar”¹⁵; si, en efecto, la poesía es un don, y de ahí se deriva el carácter ritual de las reuniones del narrador con el grupo del furgón, es el antídoto contra el olvido. La función órfica del narrador es evidente: no a las aguas del Leteo, sí a la fuente inmortal de la Memoria¹⁶.

Es cierto que en la construcción de la memoria colectiva de No-noalco confluyen dos memorias, aparentemente opuestas, pero que se reconcilian en la obra: la memoria histórica que encarna Buena-ventura —que interpreta hechos del pasado y concibe al ser humano como agente de la historia— y la mítica y poética —que tiende hacia la escatología— del narrador. En ese sentido, entiendo la construcción de la memoria del campamento ferrocarrilero como la unión de la memoria histórica y la mítico-poética. Se trataría, en *José Trigo*, no de una mera contemplación del pasado, no es “lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen del pasado”¹⁷, sino una búsqueda de la identidad de un pueblo rastreando en todo su pasado —compuesto en parte de elementos nahuas y cristianos, míticos y poéticos— para subrayar aún más su carácter de unión colectiva y misión redentora. La propuesta de Del Paso parece proyectarse en una liberación futura donde lo deseable sería que “la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres”¹⁸.

Esta memoria, insisto, se vale tanto del mito como de la historia, ya que se trata de una sociedad tradicional y en éstas, recuérdese, el mito es considerado “una historia verdadera y, lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y signifi-

¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 146.

¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸ *Ibid.*, p. 183.

cativa”¹⁹; la realidad histórica integra la realidad mítica y viceversa, más allá de lo que luego se ha entendido por mito²⁰.

Además, no debe olvidarse que, en la construcción de *José Trigo*, historia y mito van de la mano. Fernando del Paso dota a sus personajes, protagonistas de la historia, de características propias de los númenes nahuas y cristianos. Y mientras en los espacios carnavalescos se traiciona el movimiento obrero, paralelamente se narra la jugarreta de Tezcatlipoca a Quetzalcóatl, posterior huida de este numen, muerte y resurrección. Igualmente, en el Puente se narra la historia de Nonoalco-Tlatelolco a través de los códices nahuas y la Biblia. Esto no hace a *José Trigo* más mítico o menos histórico. No hay cancelación, sino integración y coexistencia.

En *José Trigo* el mito está vivo, en tanto que historia sagrada es una historia verdadera, ya que siempre se refiere a “realidades”²¹. Esta sociedad de Nonoalco-Tlatelolco cree en el mito como cree en la historia y en la Tradición.²² Únicamente con la tradición y el rito se puede tener acceso a la Epifanía que hace asequible Luciano, portador de la misión salvífica que es viable en la colectividad (no existe una Epifanía individual, ésta siempre encierra y transmite un encar-

¹⁹ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Paidós Orientalia, Barcelona, 2000, [1ª ed. en francés, 1963], p. 14.

²⁰ “Esta palabra se utiliza hoy tanto en el sentido de ‘ficción’ o de ‘ilusión’ como en el sentido, familiar especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de ‘tradición sagrada’, ‘revelación primordial’, ‘modelo ejemplar’”. *Idem*.

²¹ “El mito cosmogónico es ‘verdadero’ porque la existencia del mundo está ahí para probarlo; el mito de origen de la muerte es igualmente ‘verdadero’, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba”, Eliade, *op. cit.*, p. 17. Si acaso el laicismo moderno encuentra esta “realidad” cuestionable, baste acudir al pueblo mexicano tradicional actual, de manera específica al culto de la Virgen de Guadalupe, donde pervive el mito. No por nada la huelga-matanza de los ferrocarrileros de *José Trigo* se hace precisamente el 12 de diciembre.

²² La tradición “sigue constituyendo siempre la base de todo nuevo comienzo, que ha de ser elaborada una y otra vez por cada época”, Karl Rahner y Herbert Vorgrimler, *Diccionario teológico*, Herder, Barcelona, 1996, p. 741.

go a la comunidad²³). Es *José Trigo*, como el cristianismo, soteriológico y escatológico. Soteriológico en cuanto que la comunidad de los llanos de Nonoalco-Tlatelolco es salvada por su líder y sacerdotes; de ahí que al ser sólo posible la salvación del pueblo vía la regeneración-transformación de Luciano, sea escatológico. De esta escatología se nutre la escatología carnavalesca —también ritual— corporal y regeneradora, que de igual forma protagoniza Luciano en los espacios festivos. Es también la transformación del grano de trigo que se descompone primero en la tierra para generar más fruto. Misma función del maíz en la cultura nahua.

El furgón de Buenaventura es el templo del conocimiento mítico del *altépetl*; por eso los relatos se cuentan en el curso de una iniciación; el narrador, una vez integrado a la comunidad, adquiere sobre las palabras —y las cosas que designan— igual que la madre *citā* Buenaventura, un poder mágico-religioso, para dominarlas, reproducirlas y reinventarlas. En esta lectura, para que la literatura-ficción del narrador pueda reinventar la historia, tiene que acudir a sus orígenes, el mito. Y, en el proceso de conocimiento, el narrador —la literatura— se transforma y compromete: “Una existencia individual se hace y se mantiene como existencia plenamente humana, responsable y significativa, en la medida en que se inspira en ese acervo de datos ya efectuados [...] Ignorar u olvidar el contenido de esta ‘memoria colectiva’ constituida por la tradición equivale a una regresión al estado ‘natural’”²⁴.

Por otro lado Buenaventura, realidad mítico-histórica, es inflexible y socialmente aceptada. No debe olvidarse que el contenido del mito, y de la historia, es determinado por sólidos requerimientos sociales. Para la supervivencia colectiva es imprescindible que alguien determine lo que debe recordarse y transmitirse a las generaciones posteriores; esta memoria es selectiva. El narrador ficción es más

²³ *Ibid.*, p. 204.

²⁴ Eliade, *Aspectos del mito*, p. 11.

flexible y puede integrar en su discurso los olvidos de la memoria histórica: “oír a viejos conductores que recuerdan y hablan de la ‘Unión de conductores’ [...] pero que no recuerdan los vagones que rodaban sobre rieles de madera arrastrados por caballos, porque no son tan viejos como dos siglos” (p. 9), y las exclusiones, la Cristiada, por ejemplo. Así, la llegada del narrador a los campamentos ferrocarrileros vivifica la memoria colectiva; la historia, el mito, el rito, son reanimados por el canto que intenta el narrador. Es la voluntad, la acción que produce la voz.

En otro movimiento, es el mito el que integra. Es por eso que en el Puente, parte más alta de la pirámide y de los campamentos ferrocarrileros, se unen los polos de oposiciones binarias: principio/ fin, vida/ muerte, bondad/ maldad y, además, elementos de distintas culturas. El discurso lo conforman el intertexto nahua tanto como el cristiano; la estrategia narrativa utiliza recursos de la oralidad así como de la cultura escrita, de lo popular y lo oficial. Se acude por igual al mito y a la historia; los portavoces son Buenaventura y el narrador —realidad y ficción— quienes narran, al fin, la misma historia que se relata en el resto de los capítulos de *José Trigo*. Éstos integran las diversas voces —rurales y urbanas— de los llanos ferrocarrileros y todos conforman la voz de la memoria colectiva.

En el Puente, también, Fernando del Paso explicita algunas claves de lectura de su novela que ya habían sido sugeridas en otros capítulos. La inclusión tanto de la mitología nahua como de la cristiana se centra sobre todo en el aspecto temporal: los dieciocho capítulos de la novela corresponden a igual número de meses nahuas; asimismo, la reescritura de *La leyenda de los soles* se da en estricto orden: cada sol es una etapa con principios y fines perfectamente divisibles, cada uno con un fin catastrófico. El fin del cuarto sol coincide con la represión del movimiento ferrocarrilero, pero no termina ahí la anécdota: el narrador permanece aún en los llanos para ser testigo del inicio del quinto sol: “el montón de polvo de palabras que se han de desmoronar cuando llegue el quinto sol de los temblores de tierra”

los orígenes, al Tiempo Magno”²⁵. No sucede así en la sociedad de *José Trigo* y no parece exponerlo de este modo Fernando del Paso, al dialogar constantemente con el mito nahua y el cristiano, justamente dos mitos que problematizan el “eterno retorno”.

Se desprende del estudio del Puente la concepción temporal de los nahuas: diversas etapas que terminan en catástrofe, pero de ahí, no un retorno al Tiempo Magno, sino el paso a otro tiempo nuevo: no habrá jamás un segundo sol ni un tercero; las etapas se suceden unas a otras, lineal e irreversiblemente, no es círculo cerrado, sino una suma de etapas que se regenerarán periódicamente, aunque no *ad infinitum*. Es, si se quiere, un tiempo escalonado, o mejor, en espiral ascendente. Figura, la espiral, que es, además, simbólicamente significativa en la cultura nahua, es “el principio en movimiento, el germen en movimiento, la Vida, en su unidad y en su equilibrio perpetuamente móvil: la fecundación, ya provenga del sol, de la lluvia, de la tierra o del aire”²⁶, esto es, principio activo, aliento divino. La espiral también se relaciona con los símbolos de la muerte, particularmente con el de la resurrección de Quetzalcóatl —de ahí que el numen sea representado por la serpiente-espiral—, y, más aún, se relaciona con la vírgula que, partiendo de la boca, representa la palabra —potencia creadora para los nahuas²⁷.

El cristianismo propone un tiempo irreversible, histórico: “cuando llegue el Mesías, el mundo se salvará de una vez por todas y la historia

²⁵ Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2000, [1ª ed. en francés, 1951], p. 9. Aunque Eliade se refiere en dicha cita a ciertas sociedades asiáticas, que son su objeto de estudio.

²⁶ Gómez Robelo, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, pp. 13-14. Yvette Jiménez de Báez encuentra una concepción temporal similar en Juan Rulfo: “El texto sugiere también la cosmogonía prehispánica. En ella cada era histórica (sol) termina con un cataclismo. No se repite la historia. El nuevo ciclo va originando formas mejores en un proceso en espiral característico de una concepción dialéctica de la historia [...] la concepción del mundo prehispánica admite la ‘destrucción de un mundo como paso a otro nuevo y no como aniquilación’”, Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 271.

dejará de existir”²⁸; el mismo Jesucristo nace ya en un tiempo histórico, “para padecer una existencia históricamente condicionada”²⁹.

La resurrección de Luciano, que se puede leer de manera cristiana tanto como nahua, sucede una sola vez; la salvación de los ferrocarrileros es tan real como irrepetible. El narrador, en el capítulo uno Este, al describir el éxodo de los antiguos ferrocarrileros y la llegada de los nuevos pobladores, afirma la linealidad del tiempo, la cual acentúa su nostalgia: “grúas y arcos de cruce para peatones; cancelerías, campos deportivos... todo está en el lugar de *lo que fue y que ya nunca será en lo porvenir*” (p. 528. El subrayado es mío).

Si existe una aparente circularidad es sólo la que se da en el calendario litúrgico cristiano —aunque el calendario no es circular sino cíclico— que celebra periódicamente el nacimiento, Pasión y muerte de Jesucristo, entre los acontecimientos que se repiten año con año. Esta liturgia regenera y salva anualmente a los fieles pero sólo como representación simbólica, ya que la Gran Escatología siempre se proyectará hacia el futuro. Por otra parte, no debe olvidarse que un documento fundamental para la comprensión del Puente es el *Códice Borbónico*, justamente calendario de los días, meses y años nahuas y recuento de las festividades distribuidas entre los dieciocho meses que componen el ciclo. De ahí que la estructura piramidal de la novela pueda leerse como representación del calendario nahua, también tiempo litúrgico³⁰. El sincretismo, o, por lo menos, paralelismo, entre ambas culturas, da como resultado la convivencia de los dos sistemas litúrgicos en *José Trigo*.

En esta novela-calendario —relación que es más evidente en las cronologías— se guarda la memoria colectiva, se graban los ritos ne-

²⁸ Eliade, *El mito del eterno...*, p. 106.

²⁹ Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*, Taurus, Madrid, 1979, p. 183.

³⁰ Como sucede con las pirámides mexicanas, monumentos dedicados al tiempo: “el lugar donde se veneraba el momento inaugural en que nació el tiempo y comenzó a llevarse su cuenta” Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, p. 25.

cesarios para preservar la existencia del grupo, como sucede con el calendario nahua: “trabajo colectivo, fiesta comunitaria y celebraciones políticas se integraron en el calendario de festividades anuales”³¹. Cada fiesta, cada rito y cada acontecimiento político incluidos en *José Trigo*, conforman la identidad comunitaria; fijan la imagen que dicha comunidad desea se preserve, y, por lo consiguiente, acceden al futuro.

Fernando del Paso incluye tanto al mito cosmogónico como al relato historiográfico que va desde la fundación del reino de Tlatelolco, pasando por el relato cronológico de los hechos que conforman el moderno Nonoalco-Tlatelolco. Así sucede también en *El Códice Chimalpopoca*, *Anales de Cuauhtitlan* y *Leyenda de los Soles*, entre otros códices calendáricos, donde: “la narración histórica sobre los reinos que aparece en la última parte de los mitos cosmogónicos se convirtió en el tema central de los relatos que adoptaron la forma de anales [...] estos anales históricos vinieron a ser la memoria cronológica de los reinos”³². Esto es, se subraya la continuidad entre los orígenes de la creación y la historia de los reinos creados gracias a esa génesis; el paso del tiempo mítico al histórico para explicar la evolución de un pueblo y perpetuar su memoria.

Por esto, José Trigo, personaje, es una pieza clave para la construcción de la memoria colectiva; recuérdese que los personajes de esta novela constantemente toman como referencia temporal de un hecho histórico los acontecimientos protagonizados por José Trigo, por ejemplo: “Fue un 29 de mayo, porque ese día José Trigo y Eduviges fueron a enterrar al niño” (p. 167), y viceversa, citan algún hecho histórico para ubicar temporalmente la presencia de José Trigo: “Apenas cuando llegó, al tercer día/ O sea, cuando apenas los ferrocarrileros iniciaban la lucha por el aumento de salarios” (p. 19). Además, las fechas en que este ambiguo personaje hace acto de presencia

³¹ Florescano, *Memoria indígena*, p. 101.

³² *Ibid.*, p. 116.

son muchas veces en días festivos: llega a los campamentos en plena Cuaresma (p. 148); es testigo del asesinato de Luciano el 2 de noviembre (p. 382); los días que Manuel Ángel lo persigue son los que corresponden al Triduo de la Virgen de Guadalupe: 10, 11 y 12 de diciembre (p. 406)... se mueve constantemente, tan inexorable como el tiempo, por los llanos ferrocarrileros hasta el momento de su partida, justamente a fines del año. De ahí que Del Paso ubique su narración histórica no en los años reales del movimiento, 1958-1959, sino trasladándola a 1960 para situarla en un año justo, principio y fin del periodo calendárico.

Que *José Trigo* puede ser leído como una representación del calendario litúrgico parece confirmarlo también el calendario presente en las Cronologías. En dichos capítulos se escriben los hechos acontecidos desde enero, llegada del narrador, hasta el fin violento del movimiento en diciembre; y los que van de la fundación de Tlatelolco (1337) a 1959 en el lado Oeste y, descendentemente, de 1959 a 1521 en el Este.

Es por todo lo anterior que mito e historia se complementan, incluso en la construcción de los personajes. Éstos son tradicionales en el modo de relacionarse, no lo son en la manera de concebir el tiempo; por lo menos no en el sentido en que Eliade lo propone. Para este teórico, el hombre tradicional “tenía frente a la historia una actitud negativa [...] no concedía al acontecimiento histórico ningún valor en sí; en otros términos, no lo consideraba como una *categoría específica de su propio modo de existencia*”³³. No es así para los ferrocarrileros de Nonoalco quienes no tienen tal “terror a la historia”. Al contrario, poseen conciencia del tiempo y de su protagonismo histórico: “así como siempre hablaban de lo mismo: no sólo hace cuarenta años cuando después de la huelga confederada él le decía: ‘Sabes, Fulano, que ahora dice la gerencia que dizque el ferrocarril pierde setecientos mil pesos mensuales’ (p. 456). En *José Trigo*, los

³³ Eliade, *El mito del eterno...*, p. 135. El subrayado es del autor.

protagonistas son históricos y tradicionales. Mito e historia coexisten para la supervivencia de ambos.

Se necesita del mito para volver a la historia lineal, horizontal. El capítulo uno Este sólo puede funcionar como el final de la novela; una lectura distinta no sólo causaría la incompreensión del texto, sino que, también, iría en contra de la propuesta del autor: el conflicto de la historia no se puede solucionar a nivel horizontal. Hay que subir, de la historia al mito, para descender posteriormente a la historia y solucionar sus problemas. Lo que le otorga el mito a la historia es trascendencia, de ahí que el final de *José Trigo* dé al lector una visión, por lo menos, esperanzadora y conciliatoria: de la muerte nace vida, voluntad de permanencia, autocreación del hombre.

Muchas veces el narrador-ficción se permite saltos temporales, regresiones, digresiones, adelantos y pausas, pero su recorrido se da siempre en estricto orden lineal: campamento Oeste, Puente, campamento Este. Cronológicamente relata la historia del ferrocarril en el capítulo ocho Oeste —simbolizando la linealidad histórica— y con la misma linealidad relata pormenorizadamente la historia del templo de Santiago, capítulo ocho Este; en ambos capítulos subraya la transformación de los objetos, el ferrocarril en barco, el marino en ferrocarrilero; el templo en barco; el indio y el español en mestizo; Santiago en templo o San Miguel en el Puente.

La coincidencia en los fines catastróficos de cada movimiento histórico, las constantes: violencia, injusticia, muerte, son las que problematizan el tiempo lineal: “*Y los viveres comenzaron a escasear/ para volver siempre a la misma historia: el hambre./ (Y si esta historia no les parece larga...)*” (p. 463), donde el autor hace una crítica social: la pobreza urbana es el resultado de la migración rural, y ésta a su vez, es provocada por la miseria a la que ha sido condenado el pueblo por los diversos movimientos “sociales”. La movilización social no llega a los estratos inferiores; es por eso que parece repetirse la historia, porque las clases populares han sido siempre utilizadas y oprimidas por el Poder.

ria. El autor transfiere la historia a los linderos del mito; idealiza la Revolución y la conciencia colectiva.

Ciertamente, en la visión que Del Paso da del movimiento ferrocarrilero triunfa, una vez más, la fuerza, como tantas otras veces en la historia de México. Ante esto, el panorama que presenta Del Paso de nuestra historia sería desolador; sin embargo, también es cierto que esta misma visión incluye elementos positivos: el primero, que es posible la construcción de una conciencia social, que ya no hay lugares para líderes individualistas, sino para la lucha de la colectividad entera. El segundo lo relaciono con la construcción misma de la novela: la represión, el silencio de la voz colectiva, ocurre en el capítulo dos Este, que no es el fin de la novela; aún resta el capítulo final, donde el narrador es testigo del éxodo de los antiguos ferrocarrileros y el advenimiento de los nuevos habitantes de la región. Él es, incluso, el detonador de un nuevo Génesis vía la palabra, de nuevas condiciones de vida y de nuevos hombres. También otorga a la historia una continuidad con el final abierto del Puente: “Pero en mis manos tenía una estrella”: la ceremonia del fuego nuevo, la posibilidad de un nuevo ciclo.

El narrador no deja su relato inmóvil; a pesar de la inclusión de diversos tiempos míticos, de la aparente repetición de la historia, de que triunfen siempre los mismos, también es cierto que la historia y la memoria siguen vivas. En este sentido, estoy de acuerdo con la opinión de Robin Fiddian:

Puestos a rastrear una concepción de la historia en *José Trigo*, hay que admitir que ésta sería pesimista y derrotista. Pero existen otros elementos de contenido ideológico en el libro que entran directamente en conflicto con una visión negativa del destino humano, como son la promesa de la regeneración en el orden natural y la confianza en una resurrección simbólica del héroe³⁷.

³⁷ Fiddian, “Fernando del Paso y el arte...” p. 148.

Efectivamente, el libro no termina en derrota; sí hay derrota, pero después de ella, a pesar del hombre mismo, la historia y el recuerdo siguen. De *José Trigo* se deduce que el autor confía en la conciencia y unión colectivas y en el futuro del proceso histórico.

Es fundamental, no sólo en este libro, sino en obras subsecuentes del autor, la discusión de cómo integrar la historia en la literatura. Del Paso mismo responde a esta pregunta, de manera explícita, en su tercera novela, *Noticias del Imperio*: “en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada [...] marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica”³⁸. A esta propuesta se integra también el interés por combatir la Historia oficial que el autor subraya en su obra ensayística: “Propongo que no dejemos a unos cuantos historiadores independientes la tarea de contar la historia de nuestras enfermedades. Propongo que el nuevo novelista latinoamericano conozca a fondo nuestra historia y que después no la olvide”³⁹.

Ambas propuestas constituyen un mensaje alentador que pone la esperanza en las posibilidades de la poesía. Con ella, revitaliza el pasado rescatándolo del olvido; en *José Trigo*, la memoria de la poesía sobrevive a la destrucción. Y aquí se introduce una vez más el interés del autor en el lector. La poesía, el mensaje de renovación, y sobre todo, el llamado a cuestionar la versión de la Historia oficial llega a todo lector del presente. Si el Poder busca el silencio de la voz de los oprimidos, borrar toda huella de su paso por la historia e instaurar el olvido, la historia reescrita por la literatura busca exactamente lo contrario: vivificar el pasado, concientizar al lector, abandonar la in-

³⁸ *Noticias del Imperio*, p. 642.

³⁹ “La novela que no olvide”, en *Obras III*, p. 961. Artículo aparecido por primera vez en *Revista de Bellas Artes*, julio de 1982.

diferencia: “[Del Paso] hace que la historia sea vivida por los lectores como un proyecto que ellos mismos pueden influir al someterlo a un proceso doble; dialéctico en su polivalencia siempre abierta”⁴⁰. También es cierto que en *José Trigo* Del Paso afirma que el “hombre nuevo” que nace en el capítulo uno Este lo hace sin conciencia social —como anteriormente los ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco—; este hombre tendrá que vivir sus propios procesos históricos y deberá construir su memoria colectiva. Del Paso otorga a su lector un final abierto: da a la historia una posibilidad de trascendencia y al hombre la posibilidad de abolir el tiempo mítico y reintegrarse a la historia. Más adelante, quizás, se dé el punto en el que la historia sí pueda culminar.

La inclusión en *José Trigo* de diversos tiempos e intertextos míticos no significa que niegue la historia; no se trata de ninguna evasión, sino de toma de conciencia. Según Bruce-Novoa, esta propuesta no es “ningún escapismo antihistórico sino el deseo de no caer en la historiografía simplista, o sea, falsa. Si su voluntad de síntesis se detiene en la yuxtaposición dialéctica, es porque busca, no la resolución estática de productos acabados, sino el dinamismo vital de la producción continua. Más que el producto del análisis cerrado sobre un pasado muerto, le interesa continuar el proceso analítico abierto al futuro”⁴¹. No se congela ni estanca el proceso histórico, termina una era, el narrador crea a un nuevo hombre y lo pone a caminar en el futuro; el proceso histórico se renueva con cada lectura, de ahí la importancia de la escritura, proceso que también vivifica gracias a la oralidad⁴².

⁴⁰ Bruce-Novoa, art. cit., p. 172.

⁴¹ *Ibid.*, p. 161.

⁴² Como afirma Claude Fell: “la ficción entraña pues un proceso de mitificación destinado a oponer el presente eterno del verbo fundador a la desagregación de una palabra historizada, y a inmovilizar en imaginación el curso de la historia: se trata de ‘inventar el mundo con palabras’, “Historia y ficción en *Noticias del Imperio*”, p. 120.

La inclusión del mito en el discurso histórico enriquece la visión de mundo de la novela; en ese sentido, el proyecto narrativo de *Del Paso* coincide en muchos puntos con el de su maestro Rulfo⁴³.

Además, la novela integra al mito en un acto reconciliatorio que menciona López González:

redefinir la historia a la luz de la imaginación simbólica y literaria para que fuera del flujo convencional del tiempo se recupere el momento epifánico de la nación y, asimismo, saldar deudas con demonios y dioses: figuras tutelares aunque con signos contradictorios, con el fin de restablecer un orden trascendente reparando las “faltas” y cosiendo las fisuras de la memoria y la conciencia nacionales⁴⁴.

De esta manera, conforme a la visión de mundo que se desprende de *José Trigo*, a través de Buenaventura y el narrador se rememoran acontecimientos míticos e históricos que reúnen también los hechos cotidianos de un grupo y, particularmente, se relata una saga familiar. El narrador accede a una cofradía cerrada donde se manifiestan sus dos grandes capacidades: la mnemónica y la literaria; como poeta tradicional, debe apropiarse de los hechos, renovarlos y expresarlos: “la voz del cantor asume una violencia. Luego, literalmente, la regurgita”⁴⁵. Es sólo a través de la poesía que la memoria colectiva del pueblo de Nonoalco-Tlatelolco puede expresarse.

En relación con la poesía, es también importante mencionar el aliento poético que en ocasiones puede procurar la historia. Livia

⁴³ Al respecto de este último afirma Yvette Jiménez de Báez: “Coincido con pensadores como Cassirer, Frazer, Jung, Mircea Eliade y Lévi-Strauss —tan determinantes en la historia del pensamiento y la cultura hispanoamericana del presente siglo— en la idea del mito como un discurso que no se opone al de la historia. Antes bien, desde una perspectiva simbólica, el mito puede iluminar aspectos fundamentales de los procesos históricos con una riqueza y diversidad que no logran comunicar otros discursos centrados en la racionalidad lineal de los enunciados”, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁴ López González, “Las historias de la historia...”, p. 158.

⁴⁵ Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 285.

Soto estudia los resultados a los que llegan Antonio Alonso (en su trabajo histórico *El movimiento ferrocarrilero en México*, análisis del movimiento editado en 1972, seis años después de *José Trigo*) y esta primera novela de Fernando del Paso; su conclusión es sugerente:

Se puede deducir que el tema central de *José Trigo* y de la historia de Alonso es el conflicto, y que por lo tanto la ley estructural de ambas obras es la del conflicto entre fuerzas antagónicas y el sacrificio de uno de los protagonistas para recuperar el equilibrio. Los dos textos se estructuran sobre la misma metáfora trágica del determinismo mítico de los orígenes⁴⁶.

Y prosigue Soto citando una opinión de Frye, que acerca al historiador con el poeta: “cuando el esquema de un historiador alcanza un cierto punto de comprensibilidad, adquiere una forma mítica y por lo tanto se aproxima a lo poético en su estructura”⁴⁷. Afirmación que bien puede resumir la obra delpasiana, aunque agregando también que lo poético, en *José Trigo*, abarca la comprensión histórica.

El narrador, reintegra todas las palabras desacordadas, vence al olvido y a la muerte. Su relato pretende abarcar por igual todas las épocas, todas las hablas, agotar todos los estilos y todas las palabras, ése es, justamente, el anhelo de la poesía: “En la poesía anida la esperanza de que un día la palabra lo dirá todo. El canto exalta esa esperanza y emblemáticamente la realiza. Por eso la poesía oral da a la voz su dimensión absoluta y al lenguaje humano su medida colmada”⁴⁸. La Memoria en *José Trigo* es oral y escrita, por lo tanto omniabarca; se trata de unir todas las palabras en una gran empresa renovadora, como lo afirma el narrador en el Puente: “Sólo que seguía el revoloteo de palabras, pero había que decirlas todas para refrescar la

⁴⁶ Soto, art. cit., pp. 144-145.

⁴⁷ *Ibid*, p. 145.

⁴⁸ Zumthor, *Introducción a la poesía...*, p. 274.

tierra" (p. 261). El narrador busca en el pasado una clave vital para la salvación de la historia, para encontrar esperanza en la desolación: el tiempo pasado se convierte en una puerta al futuro y el recuerdo se trueca en esperanza. El presente es sombrío y no ofrece las condiciones que el deseo del narrador anhela, pero existe la promesa de nuevas realidades. El futuro se constituye como el marco temporal ideal.

La visión de Fernando del Paso tenía que ser poética y abarcadora: es la historia del Hombre. Como se apunta desde el inicio de la novela, José Trigo es, fundamentalmente, un Hombre. Se trata de la esencia misma de la humanidad: hecha de mito e historia, certidumbre e incertidumbre. Un mundo mítico que subraya el destino, los valores perennes y la posibilidad de salvación que contrasta con un mundo real que cuestiona esos valores, los destruye y hunde al hombre en la desesperanza. El anhelo de renovación discrepa con el presente angustioso que se vive. El hombre se debate entre su realidad y sus sueños.

La erudición desbordante de *José Trigo* es simbólica: es el hombre contemporáneo. El conocimiento que pretende abarcar Del Paso, la unidad de mito e historia, ciencia y poesía, sagrado y profano y tradición y ruptura es producto del esfuerzo tanto social, como ético y estético de la búsqueda de la totalidad, que a su vez es producto de un agudo reconocimiento de la escisión: la angustia del hombre moderno, consciente de su realidad y de su fugacidad, pero con un impulso vital hacia la búsqueda de sentido a la existencia. José Trigo, personaje, funciona como unión colectiva y síntesis temporal del ser humano, mientras que *José Trigo*, novela, sería ese esfuerzo titánico de búsqueda de la verdad-belleza del hombre y la totalidad: la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, ANTONIO, "Cada vez me sorprende más la falta de lectura de los estudiantes", *El Día*, México, D.F., 22 de febrero de 1967, p. 9.
- ALCÁNTARA, JOSÉ RAMÓN, "Oralidad, literalidad y tradición: aspectos de una configuración de la literatura", en *La tradición hoy en día. Memorias del Foro Interdisciplinar de Oralidad, Tradición y Culturas Populares y Urbanas*, Universidad Iberoamericana, México, 2001.
- ALONSO, ANTONIO, *El movimiento ferrocarrilero en México, 1958-1959. De la conciliación a la lucha de clases*, 3ª ed., Era, México, 1986.
- ÁLVAREZ LOBATO, CARMEN, *La oralidad escrita en "José Trigo", de Fernando del Paso: memoria y poesía*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.
- , "Perspectiva crítica de la Cristiada en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, y *José Trigo*, de Fernando del Paso", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2004, núm. 22, pp. XXVIII-XL.
- , "*Pedro Páramo* como génesis de *José Trigo*: el diálogo intertextual de Juan Rulfo y Fernando del Paso", en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2006)*, eds. Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2008, pp. 287-299.
- AVILÉS, RENÉ, "Fernando del Paso, José Agustín, Vicente Leñero, Gustavo Sainz, Juan Tovar, hablan de la crítica literaria en México", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1967, núm. 272, pp. II y III.
- AZEVEDO, FRANCISCO DE PAULA VICENTE DE, (Spectator), *Los cristeros del volcán de Colima*, 2 ts., 2ª ed., Jus, México, 1961 [1ª ed. en español, 1942].
- BAJTIN, MIJAIL M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986, (*Breviarios*, 417) [1ª ed. en ruso, 1979].

- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998, [1ª ed. en ruso, 1965].
- BALLART, PERE, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sírmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1994 (*Biblioteca general*, 18).
- BAPTISTA, FRAY JUAN, *Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra*, intr. Miguel León Portilla, Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de dos Mundos, México, 1988, [ed. facsimilar de la de 1600].
- BARLOW, ROBERT H., “Cinco siglos de las calles de Tlatelolco”, *Tlatelolco a través de los tiempos*, 9 (1947), 27-34.
- , “Dos documentos de principios del siglo XVII referentes a Santiago Tlatelolco”, *Tlatelolco a través de los tiempos*, 3 (1945), 21-27.
- , “Las ocho ermitas de Santiago Tlatelolco”, *Tlatelolco a través de los tiempos*, 9 (1947), 62-67.
- BATAILLON, CLAUDE, *La ciudad y el campo en el México central, Siglo XXI*, México, 1972, [1ª ed. en francés, 1971],
- , y Hélène Rivière D’Arc, *La ciudad de México*, SEP, Diana, México, 1979, (*SepSetentas*, 99).
- BATIS, HUBERTO, “José Trigo”, *El Heraldo Cultural*, suplemento cultural de *El Heraldo de México*, México, D.F., 13 de noviembre de 1966, p. 14.
- BLANCHE-BENVENISTE, CLAIRE, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- BORGIA STECK, FRANCIS, *El primer Colegio de América, Santa Cruz de Tlatelolco*, Centro de Estudios Franciscanos, México, 1944.
- BRADU, FABIENNE, “La picaresca de la desilusión”, *Revista de la Universidad de México*, 1979, núm. 33, pp. 43-44.
- BRUCE-NOVOA, JOHN, “La historia apasionada”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed y pról. Alejandro Toledo, ERA-UNAM, México, 1997, pp.160-175.
- BUSTOS TOVAR, JESÚS, “La elegía como forma del discurso poético”, *Teoría del discurso poético*, s.e., Toulouse, 1986.
- CAMPOS, MARCO ANTONIO, “Un novelista por la totalidad, entrevista a

- Fernando del Paso”, *Revista de la Universidad de México*, 1992, núm. 497, pp. 38-48.
- CARBALLO, EMMANUEL, “Del 13 al 19 de junio. Diario público de Emmanuel Carballo”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, México, D.F., 26 de junio de 1966, pp. 3 y 5.
- 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!*, 1966, núm. 225, pp. II-III.
- CASTILLO, FAUSTO, “La magia de las palabras”, *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, México, D.F., 23 de octubre de 1966, p. 4.
- CASTRO, AMÉRICO, *Santiago de España*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1958.
- CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
- CORRAL PEÑA, ELIZABETH, *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1997.
- , “El horror al vacío en *Palinuro de México*. Notas en torno al neobarroco latinoamericano”, en *Recuadros verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, CONACULTA, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1999, pp. 11-26.
- , “Entre la polifonía y la totalidad. Fernando del Paso, cuentista”, en *Recuadros verbales*, pp. 65-76.
- , “Estudio introductorio”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 13-74.
- DAWN BORGMAN, PATRICIA, *Función del espacio en José Trigo de Fernando del Paso*, tesis de doctorado, Universidad de California, Santa Bárbara, 1991.
- DE FRANCIS, JOHN, *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, s.e. Honolulu, 1989.
- DEL PASO, FERNANDO, “Sonetos de lo diario”, *Cuadernos del Unicornio*, 1958, núm. 21.
- , “El estudiante y la reina”, *La palabra y el hombre*, 1959, núm. 12, pp. 601-606.
- , *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1966.
- , *Palinuro de México*, Joaquín Mortiz, México, 1980, [1ª ed. 1977].

- , *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987.
- , *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*, CONACULTA, México, 1994.
- , *Sonetos del amor y de lo diario*, Vuelta, México, 1997.
- , *La muerte se va a Granada. Poema dramático en dos actos y un gran final* Alfaguara, México, 1998.
- , *Cuentos dispersos*, comp. Alejandro Toledo, UNAM, México, 1999.
- , “Mi Buenosayres querido”, en *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, 2000, pp. 15-26.
- , “Las posibilidades de la novela”, *Metapolítica*, 2002, núm. 21, pp. 41-45.
- , “Magritte, o la búsqueda de un rostro”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, compilación y estudio introductorio Elizabeth Corral Peña, UNAM, El Colegio Nacional, FCE, México, 2002, pp. 196-198.
- , “El nuevo despertar de Finnegan”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 408-410.
- , “La novela que no olvide”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 956-961.
- , “Un siglo y dos imperios”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, pp. 1017-1028.
- DEL PASO Y TRONCOSO, FRANCISCO, *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*, anexo a *Códice Borbónico*, Siglo XXI, México, 1998 [ed. facsimilar].
- DESSAU, ADALBERT, “José Trigo: notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana”, *Bulletin Hispanique*, 70 (1968), 510-519.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, *Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica*, 1934-1994, FCE, México, 1994.
- DÍAZ CÍNTORA, SALVADOR, *Xochiquétzal. Estudio de mitología náhuatl*, UNAM, México, 1990.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de las cosas de la Nueva España*, t.1, Espasa Calpe, México, 1950.
- DÍAZLASTRA, ALBERTO, “Se busca a José Trigo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1967, núm. 262, pp. XII-XIII.

- Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1984 [ed. facsimilar].
- DOTTORI, NORA, "José Trigo: el terror a la historia", en *Nueva novela latinoamericana*, ed. Jorge Lafforgue, Paidós, Buenos Aires, 1969, pp. 262-299.
- DORRA, RAÚL, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1997.
- ECO, UMBERTO, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en *Carnavall*, comps. Eco, Ivanov y Rector, México, FCE, 1998, [1ª ed. en inglés, 1984].
- ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2000, [1ª ed. en francés, 1951].
- , *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*, Taurus, Madrid, [1ª ed. en francés, 1955].
- , *Aspectos del mito*, Paidós Orientalia, Barcelona, 2000, [1ª ed. en francés, 1963].
- ESTRADA, JULIO, *El sonido en Rulfo*, UNAM, México, 1990 (*Monografías de Arte*, 21).
- Evangelios apócrifos*, CONACULTA, México, 1995.
- FELL, CLAUDE, "Sexo y lenguaje en *Palinuro de México*", en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. y pról. Alejandro Toledo. Era-UNAM, México, 1997, pp. 101-110.
- , "Historia y ficción en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso", en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. y pról. Alejandro Toledo. Era-UNAM, México, 1997, pp. 111-121.
- FIDDIAN, ROBIN WILLIAM, "Fernando del Paso y el arte de la renovación", *Revista Iberoamericana*, 56 (1990), 143-158.
- , "James Joyce y Fernando del Paso", *Ínsula*, 1984, núm. 455, p. 10.
- FLEISHER FELDMAN, CAROL, "Metalenguaje oral", en *Cultura escrita y oralidad*, comps. David R. Olson y Nancy Torrance, Gedisa, Barcelona, 1995, [1ª ed. en inglés, 1991], pp. 71-94.
- FLORESCANO, ENRIQUE, *El mito de Quetzalcóatl*, FCE, México, 1999 [1ª ed., 1993].
- , *Memoria mexicana*, FCE, México, 1994.
- , *Memoria indígena*, Taurus, México, 1999.

- FLORES SEVILLA, JESÚS, "José Trigo, un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco", *Hojas de Crítica*, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, 1970, núm. 116.
- FOLEY, JOHN MILES, *The Theory of Oral Composition, History and Methodology*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- FRENK, MARGIT, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- , "¿Cómo leía Cervantes?", en *Cervantes, 1547-1997. Jornadas de Investigación Cervantina*, ed. Aurelio González, El Colegio de México, México, 1999, pp. 131-137.
- GAMBETTA CRUK [sic], AÍDA NADI, "Las coordenadas míticas en José Trigo", *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 7 (1974), 153-185.
- GARCÍA PEÑA, LILIA LETICIA, *Intertextualidad e historia en Palinuro de México*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 1997.
- GARIBAY KINTANA, ÁNGEL MARÍA, *Semejanza de algunos conceptos filosóficos de las culturas indú y náhuatl*, Universidad Nacional de México, México, 1959, (*Cuadernos del seminario de problemas científicos y literarios*, 15).
- , prol., intr. y notas, *Poesía náhuatl*, III, UNAM, México, 1993, (*Cultura náhuatl*, 6).
- GARZA, GUSTAVO, "El sistema ferroviario y eléctrico como génesis de la concentración industrial en la ciudad de México", en *La ciudad y el campo en la historia de México*, t.1, Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos, UNAM, México, 1992, pp. 214-247.
- GARZA DE KONIECKI, MARÍA DEL CARMEN, *El corrido mexicano como narración literaria*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 1977, [Contiene antología].
- GLANTZ, MARGO, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, México, 1979.
- GÓMEZ ROBELO, RICARDO, *El significado esotérico de algunos símbolos nahuas*, Museo Nacional de México, México, 1924.
- GONZÁLEZ RUL, FRANCISCO, *Tlatelolco, ciudad gemela de Tenochtitlan*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1993.

- , *Tlatelolco, lugar en el montículo de tierra*, INAH, México, 1996.
- GRIMES, LARRY M., *El tabú lingüístico: su naturaleza y función en el español popular de México*, CIDOC, México, 1971, (Cuaderno 64).
- GRUBE, NIKOLAI y CARMEN ARELLANO HOFFMANN, "Escritura y literalidad en Mesoamérica y en la región andina: una comparación", en *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, coords. Carmen Arellano Hoffmann, Peer Schmidt y Xavier Noguez, El Colegio Mexiquense, Universidad Católica de Eichstätt, México, 2002 [1ª ed. en alemán, 1997].
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, NOÉ, *Qué trabajos pasa Carlos: la construcción interactiva del albur en Tepito*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 1988.
- HAVELOCK, ERICK, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, 1963.
- HUTCHEON, LINDA, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992, pp. 173-193.
- IVANOV, V. VSELVOLOD, "Teoría semiótica del carnaval", en *Carnaval!*, comps. Eco, Ivanov y Rector, México, FCE, 1998, [1ª ed. en inglés, 1984].
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 2ª ed., FCE, El Colegio de México, 1996.
- JOSÉ AGUSTÍN, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 1990.
- JOUSSE, MARCEL, *Le style oral rythmique chez les verbomoteurs*, Gabriel Beauchesne, París, 1925.
- LANDEROS, CARLOS, "El primer año de siglo XXI", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1967, núm. 271, p. XI.
- LAVERTUE, JULIE, *El albur en México: descripción y percepción*, tesis de maestría, Universidad de Laval, Canadá, 1998.
- LEENHARDT, JACQUES, *Lectura política de la novela. "La celosía" de Alain Robe-Grillet*, trad. Félix Blanco, Siglo XXI, México, 1975, [1ª ed. en francés, 1973].
- LEFEBVRE, HENRI, *De lo rural a lo urbano*, Lotus Mare, Buenos Aires, 1976, [1ª ed. en francés, 1970].

- LIENHARD, MARTIN, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina, 1492-1988*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.
- LIER, HENRI VAN, "Objeto y estética", *Los objetos*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974. [Recopilación en español de los artículos publicados en el número monográfico de la revista *Communications*, Editions du Seuil, 1969, núm. 13].
- LÓPEZ GONZÁLEZ, ARALIA, "Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo*", *Revista Iberoamericana*, 56 (1990), 117-141.
- , "Las historias de la historia, (realidad e imaginación en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso)", en *Varia fortuna. Representaciones de la realidad en la literatura latinoamericana*, ed. López González, UAM Iztapalapa, México, 1997.
- LORD, ALBERT, *Homer and Huso*, Transactions of the American Philological Association, 67 (1936), 69 (1938), 79 (1948).
- , *The singer of tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1968.
- LUKÁCS, GEORG, *La novela histórica*, Era, México, 1977, [1ª ed. en alemán, 1955].
- , *Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, "*José Trigo*, de Fernando del Paso", en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. y pról. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 19-21.
- MARRA, NELSON, "México, una literatura en movimiento", *Temas*, 1967, núm. 14.
- MATA, ÓSCAR, *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, 1991.
- MIÑANO, MAX, *Breve Historia del Perú*, Secretaría de Educación Pública, México, 1944.
- MENDOZA, VICENTE T., *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*, FCE, México, 1988 [1ª ed. 1961].
- , *El corrido mexicano*, FCE, México, 1976, (*Colección popular*, 139), [1ª ed. 1954].
- MEYER, JEAN, *La Cristiada*, t. 1: *La guerra de los cristeros*, Siglo XXI, México, 1973.

- MOAR PRUDENTE, ALFONSO, *Versos costeños de la Costa Chica oaxaqueña*, s.e., [Oaxaca], 1970.
- MONER, MICHAEL, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- MORALES, REBECA, *Acercamiento lexicográfico a la novela "José Trigo" de Fernando del Paso*, tesis de maestría, Universidad de Guadalajara, México, 1988.
- MURATORI-PHILIP, ANNE, "Fernando del Paso: un Rabelais mexicain", *Le Figaro*, París, 11 de octubre de 1985.
- NOGUEZ, XAVIER, *Documentos guadalupanos. Un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanías en el Tepeyac*, FCE, El Colegio Mexiquense, México, 1993.
- OCARANZA, FRANCISCO, *El Imperial Colegio de Indios de Santa Cruz de Tlatelolco*, s.e., México, 1934.
- OLSON, DAVID R. y NANCY TORRANCE, (eds.), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995, [1ª ed. en inglés, 1991].
- OLSON, DAVID R., "La cultura escrita como actividad metalingüística", en *Cultura escrita y oralidad*, eds. David Olson y Nancy Torrance, Gedisa, Barcelona, 1995, [1ª ed. en inglés, 1991], pp. 333-357.
- ONG, WALTER J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, FCE, México, 1997, [1ª ed. en inglés, 1982].
- ORRANTIA, DAGOBERTO, "La función del mito en *José Trigo*, de Fernando del Paso", en *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature*, comp. Merlin H. Forster, University of Illinois Press, Chicago, 1974.
- ORTEGA, MAX, *Estado y movimiento ferrocarrilero, 1958-1959*, Era, México, 1988.
- PACHECO, CARLOS, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992.
- PARRY, MILMAN, *L'Épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*, Les Belles Lettres, París, 1928.
- , *Les formules et la métrique d'Homère*, Les Belles Lettres, París, 1928.

- PÉREZ DE URBEL, FRAY JUSTO, *Santiago y Compostela en la historia*, Instituto Salazar y Castro, Madrid, 1977.
- PÉREZ MARTÍNEZ, HERÓN, *Refrán viejo nunca miente*, El Colegio de Michoacán, México, 1994.
- , *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*, El Colegio de Michoacán, México, 1996.
- PLÁA, MONIQUE, “El imperio de las voces”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, ed. y pról. Alejandro Toledo, Era-UNAM, México, 1997, pp. 140-145.
- PONCE, ARMANDO, “Juan Rulfo: mi generación no me comprendió”, *Rulfo en Proceso*, Revista Proceso, México, 1981, pp. 43-55.
- PONS, MARÍA CRISTINA, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996.
- RABELAIS, FRANÇOIS, *Cœuvres completes*, Bibliotheque de la Pleiade, Bélgica, 1938.
- RAHNER, KARL y HERBERT VORGRIMLER, *Diccionario Teológico*, Herder, Barcelona, 1976.
- RAMA, ÁNGEL, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.
- , *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.
- REINA, CASIODORO DE (versión), *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, 1960.
- REYES, GRACIELA, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984, (*Estudios y ensayos*, 340).
- REYES RAZO, MIGUEL, “Fernando del Paso, lobo estepario”, *El Universal*, México, D.F., 17 de marzo de 2002, p. 20.
- REZA, ALEJANDRO, “La crítica de la crítica de José Trigo”, *Punto de partida*, 1967, núm. 5, pp. 42-44.
- RICARD, ROBERT, *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay, FCE, México, 1995, [1ª ed. en francés, 1947].
- RÍOS MARTÍNEZ, SERGIO ERNESTO, *Breve examen a los alcances intertextuales del personaje José Trigo*, tesis de licenciatura, UAEM, México, 2009.
- ROBELO, CECILIO, *Diccionario de mitología nahoa*, Porrúa, México, 1982, [facsimilar de la 1ª ed. de 1905].

- RODEA, MARCELO N., *Historia del movimiento obrero ferrocarrilero en México, 1890-1943*, s.e., México, 1944.
- RODRÍGUEZ LOZANO, MIGUEL G., *José Trigo. El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, UNAM, México, 1997.
- ROJAS, JOSÉ LUIS DE, "Lo rural y lo urbano en la organización social y económica mexicana", en *La ciudad y el campo en la historia de México*, t.2, Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos, UNAM, México, 1992, pp. 467-472.
- RUFFINELLI, JORGE, "Entrevista con Fernando del Paso", *Vuelta*, 1979, núm. 37, p. 46.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO, "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía", en *La Elegía*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Universidad de Córdoba, Sevilla, 1996.
- RYCHNER, JEAN, *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz and Giard, Ginebra y Lille, 1955.
- SÁENZ, INÉS, *Hacia la novela total. Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE, FRAY, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, versión de Miguel León Portilla, México, UNAM, 1958.
- , *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1969.
- SAINZ, GUSTAVO, "Novela y cuento", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1966, núm. 255, pp. II-IV.
- SAMSEL, ROMAN, "La insoportable modestia de Juan Rulfo", *El Nacional*, México, D.F., s.a., pp. 16-18.
- SEJOURNÉ, LAURETTE, *El universo de Quetzalcóatl*, FCE, México, 1962.
- SELVA, MAURICIO DE LA, "Fernando del Paso en el espejo", *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, D.F., 23 de julio de 1967.
- SERNA, JACINTO DE LA, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, estudio de Francisco del Paso y Troncoso, Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, [1ª ed. 1892].
- SOLÍS, LEOPOLDO, *La economía mexicana, retrovisión y perspectiva, industria y subdesarrollo*, Alianza, México, 1992.

- SOTO, LILVIA, "Tres aproximaciones a *José Trigo*", *Revista Chilena de Literatura*, 30 (1987), 125-154.
- STEENMEIJER, MARTIN, "Rabelais en México", *Vrij Nederland*, Holanda, 22 de enero de 1994.
- TACCA, ÓSCAR, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973, (*Estudios y ensayos*, 194).
- TOLEDO, ALEJANDRO, (ed. y pról.) *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Era-UNAM, México, 1997.
- , "Fernando del Paso hace una relectura crítica de *José Trigo*, su primera novela escrita hace 25 años", *Proceso*, 1992, núm. 798.
- VALLE, RAFAEL HELIODORO, *Santiago en América*, Publicaciones del Fideicomiso del Premio Rafael Heliodoro Valle, México, 1988, [facsimilar de la 1ª ed. de 1946].
- VALLEJO, DEMETRIO, *Las luchas ferrocarrileras que conmovieron a México. Orígenes, hechos y verdades históricas*, s.e., México, 1967.
- VARGAS LUGO, ELISA, *Claustro Franciscano de Tlatelolco*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1975.
- , "Breve información iconológica del culto a Santiago", en *Santiago en América*, ed. Heliodoro Valle, Publicaciones del Fideicomiso del Premio Rafael Heliodoro Valle, México, 1988, [facsimilar de la 1ª ed. de 1946], pp. XI-XV.
- VELÁSQUEZ, PRIMO FELICIANO, *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtlan y Leyenda de los soles*, UNAM, México, 1992.
- VERGARA, UNDA A., *El coyote cojo*, Galsón, México, 1975.
- VIAN HERRERO, ANA, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, 7 (1988), 173-183.
- YÁÑEZ, AGUSTÍN, *Ojerosa y pintada. La vida en la ciudad de México*, Libro Mex Editores, México, 1960.
- ZIRES ROLDÁN, MARGARITA, "Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima", *Oralidad*, 1996, núm. 8, pp. 23-29.
- ZUMTHOR, PAUL, "Le discours de la poésie oral", *Poétique*, 52 (1982), 387-401.

- , *Introducción a la poesía oral*, trad. Concepción García-Lomas, Taurus, Madrid, 1991, [1ª ed. en francés, 1983].
- , *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Cátedra, Madrid, 1989, [1ª ed. en francés, 1987].

La voz poética de Fernando del Paso.

José Trigo *desde la oralidad*

se terminó de imprimir en junio de 2009

en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.

Presidentes 189-A, col. Portales 03300 México, D.F.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.

Cuidó la edición Carmen Álvarez Lobato, bajo la
coordinación de la Dirección de Publicaciones de

El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

José Trigo, la primera novela del escritor Fernando del Paso, narra la historia de un hombre que recorre infatigable los campamentos ferrocarrileros del Nonoalco-Tlatelolco de mediados del siglo pasado. Al lado de este elusivo y silencioso personaje camina el narrador-poeta, atento testigo y escucha que construye la memoria mítica e histórica de una comunidad plena de voces, estilos y acentos.

La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad, es un libro que encuentra en el estudio de la compleja sinfonía de voces el hilo conductor que une los diversos espacios, tiempos y personajes. Ante el fracaso histórico del hombre moderno, la palabra poética se erige como la única posibilidad de redención y futuro.

Ilustración de portada: Paul Klee, *Polifonía*, 1932.

ISBN: 978-607-462-032-0



9 786074 162032 0



EL COLEGIO
DE MÉXICO

