

*José Trigo: hacia una poética*¹

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN. Han pasado treinta años desde que Fernando del Paso publicó la primera edición de *José Trigo*, y con todo, a pesar del prestigio y reconocimiento del autor, considero que es la obra más olvidada de su producción novelística. Ese desdén, producido en parte por la complejidad de esa novela, ha hecho que los lectores de Del Paso se interesen más por *Palinuro de México*, *Noticias del Imperio*, o la tan exitosa *Linda 67. Historia de un crimen*, olvidando que ya en *José Trigo* se encuentran elementos que serán constantes en las siguientes obras. Lo histórico, la inventiva (el juego) del lenguaje, la construcción formal, la solemnidad, por citar sólo algunos elementos, se concentran ya en la primera novela. En ese sentido, para elaborar el siguiente trabajo parto de la idea de que existe una poética propuesta en la narrativa de este autor que inicia en *José Trigo*. Sólo analizando este primer texto se podrá en estudios posteriores globalizar mejor la poética de Del Paso.

Los grandes novelistas siempre han manifestado al interior de su obra, o fuera de ella, su opinión respecto a lo que es la literatura.² Esto puede llevar al crítico a conocer y entender

¹ Este trabajo forma parte del sexto capítulo de la tesis doctoral "*José Trigo*": *el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, que presenté en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

² Existen varios ejemplos del interés de los autores por dejar en claro qué se concibe como novela. Miguel de Cervantes en *El Quijote* y André Gide en *Los monederos falsos*, por citar sólo dos ejemplos de distintos momentos culturales, manifestaron inquietudes del hacer literario —por medio de la organización del texto y los temas tratados, entre otros aspectos—, que alteran la experiencia de la lectura. Todo novelista propone una concepción de literatura y específicamente de novela. Un interesante ejemplo de las ideas que desarrollan los autores de novela alrededor de su obra

mejor la *poética* presentada en un texto. Un autor puede proponer distintas poéticas que son ejemplificadas en cada uno de los libros, o bien, desarrollar una sola a lo largo de su producción.³ Todo ello conduce, en realidad, a una teoría de la novela, o más concretamente, a una teoría del hecho literario que es puesta en práctica en el texto.⁴

En el caso específico de Fernando del Paso, las reflexiones en torno a lo que es literatura no son explícitas ni diáfanas, más bien se encuentran en la misma organización de la obra y el discurso, el cual es relevante y justificable, está sustentado dentro de la novela y es parte de una poética que puede encontrar el lector.⁵ Del Paso no tiene un trabajo que delimite su posición frente al hacer literario. Todas las apreciaciones en torno a una teoría de la novela deben salir de su producción novelística, y del rescate de sus pocas declaraciones, sin olvidar que estas últimas son herramientas auxiliares que reconstruyen la concepción de literatura. En este sentido, la posición de Del Paso frente a lo que escribe proviene directamente de sus tres primeras obras: *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*.⁶

se encuentra en *El oficio de escritor* (1982). Libro de entrevistas que permite un acceso diferente a la literatura.

³ Tomo la palabra "poética" como las posibilidades literarias de una obra (tema, composición, orden, estilo), relacionadas con una teoría "interna" propuesta en el texto (Ducrot y Todorov 98-99).

⁴ Hablo de Teoría en el sentido etimológico de "contemplar", "ver" Por otra parte, una poética es una teoría. Aquí utilizo uno u otro concepto.

⁵ Es importante resaltar esto, pues en el discurso de Del Paso la crítica literaria vio puro abigarramiento del lenguaje, sin sentido (véase Rodríguez Lozano 1994); por el contrario, todo tiene una explicación y una lógica que se descubren también en la poética.

⁶ Cabe precisar que el crítico que rescata una teoría de la novela en un texto, parte necesariamente de otra teoría que le auxilia a entender mejor la propuesta hecha por el autor; es decir, una metateoría que, evidentemente, sólo auxilia al lector y no decide sobre la posición del escritor frente al hecho literario. En mi caso, para mi lectura crítica por momentos me sustentó en algunas propuestas de Mijaíl Bajtín, aunque no es el único. Como cualquier texto, *José Trigo* pide al lector otros conocimientos. No se olvidan para el caso, las palabras de René Girard: "Las novelas se iluminan recíprocamente y la crítica debería extraer de las propias novelas sus métodos, sus conceptos e incluso el sentido de su esfuerzo" (48).

En este estudio pretendo penetrar en la poética de Del Paso, de modo que quede clara la importancia de *José Trigo* como primera novela y punto de referencia de las dos restantes obras del autor; se notará cómo *José Trigo* sobrepasa el nivel experimental y se fundamenta en una bien estructurada poética, en la que la realidad, como sugiere Vargas Llosa:

reúne, generosamente, lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación de fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño [...] la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible (Citado en Standish 21).

Del Paso expuso en su primera obra narrativa la importancia del discurso como soporte de lo que se quiere narrar; pero no sólo eso, desde el principio de su novela y en el desarrollo de la historia, el concepto “palabra” o “palabras”, que aparece reiteradamente, contiene una doble significación y es una propuesta del hecho literario que ayuda a entender mucho más el texto sin restringirlo únicamente al aspecto formal. Primero, contra la impresión de que todo en *José Trigo* es mitificado y por tal razón los hombres pierden sentido, las palabras son palabras vivas, producidas por los hombres; el discurso no es autónomo, siempre surge la colectividad. Segundo, las palabras también poseen un sentido mágico, relacionado con los *tlatóllotl* de la cultura náhuatl. Las primeras contienen una fuerza social; las segundas se subordinan a aquéllas porque de lo que se trata es de dar un mayor peso al tema ferrocarrilero. Con todo, se podrán descubrir los mecanismos que definen mejor la poética de Del Paso y la visión del mundo.

1. *El lenguaje*

Una cualidad de Fernando del Paso como escritor es la profunda investigación histórico-social, cultural y lingüística que lleva a cabo antes de elaborar cualquiera de sus novelas y el tiempo que abarca la investigación (siempre más de cinco

años). Desde *José Trigo* y hasta *Noticias del Imperio*, la capacidad de búsqueda del autor lo ha hecho un erudito en cada uno de los temas presentados en su narrativa.⁷ Las investigaciones de Del Paso, sin embargo, crearon un marco discursivo que frenó la relación inmediata entre sus obras y el lector; aunque esto no invalida la vitalidad que posee ese *corpus* de escritura.

En este inciso se trata de reconocer el lenguaje de *José Trigo*, describiendo sus cualidades antes del análisis de la poética. Aclaro por ello, y de antemano, que utilizo el término lenguaje por su funcionalidad y porque es útil. En ese sentido, el lenguaje —siguiendo a Noé Jitrik— sería:

lo concreto de la lengua y a la vez lo abstracto del habla [...] el lenguaje está, por lo tanto, entre las dos instancias de la lingüística y, a la vez, entre lo concreto y lo abstracto que las separa y une; por esa razón, lo que empleamos es el lenguaje, no la lengua ni el habla (173).

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

1.1. *Su conformación*

En 1992, 26 años después de la aparición de *José Trigo* y con una gran reputación, Fernando del Paso cuestionó lo que se

⁷ En *Noticias del Imperio*, por ejemplo, Del Paso es capaz de elaborar un trabajo historiográfico al interior del texto. El conocimiento de Del Paso hace posible en esta novela la reinterpretación literaria de un período específico de la historia de México (como en sus dos primeras novelas); el autor sobrepasa los límites para aportar otros puntos de vista, no sólo literarios. Recuérdense las alusiones al libro de Egon Caesar Conte Corti, *Maximiliano y Carlota*, por ejemplo, entre otros. Como apunta Elizabeth Corral, "Del Paso no quiso limitarse a la exposición de un acontecimiento aislado, sino, por el contrario, presentar un cuadro muy completo, y complejo, en el que aparecieran los diferentes aspectos que se entretajan para constituir la trama de la historia" (125). En *Noticias del Imperio*, el capítulo que muestra la labor historiográfica de Del Paso, gracias a la extensa investigación, es el de "«La historia nos juzgará», 1872-1927" (617-655).

hace con el idioma, y presentó su propia opinión respecto a éste:

A pesar del respeto y la admiración que me merecen algunos de los escritores y especialistas que han sido o son miembros de esas Academias, nada me parece más reaccionario y contra natura —contra la naturaleza del idioma—, que sus intransigencias, rezagos y pretensiones. *Me uno al júbilo irreverente de Cortázar y Cabrera Infante, celebro la dislocación del lenguaje de César Vallejo y Carlos Germán Belli y comulgo con Fuentes en la necesidad —o si no necesidad conveniencia— de escribir el lenguaje para reescribirlo nuevamente [...]* Las Academias se mueven —o mejor dicho se petrifican— en el mundo de la moral: se erigen en jueces de lo que, en el uso del idioma es correcto e incorrecto, lo que equivale a decir bueno o malo. *La escritura, en cambio, la escritura imaginativa, tiene que ver con lo bello y lo feo. Y quizás nada más que con la belleza, puesto que gracias a la capacidad lúcida y lúdica del lenguaje, el escritor [...] explora también, explota, la belleza del horror y la belleza de lo cursi, la belleza del sinsentido y de lo irracional, de lo absurdo, de lo irreal, de la fealdad* (1992 ii; subrayado mío).

Esta declaración de Del Paso, circunscrita a su proyecto novelístico, explica su gusto por el aspecto escritural de la obra literaria y la intención operativa, lúdica, de la escritura, que va más allá del aspecto formal. La reflexión de Del Paso está ubicada en el doble juego del lenguaje que, ciertamente, sobre todo en las novelas contemporáneas, es ya un elemento imprescindible. El lenguaje es académico/antiacadémico, oficial/popular, bello/feo, ordenador/transgresor. En una dialéctica interminable, el lenguaje no está muerto, significa algo.

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

ataduras; por eso la combinación y la riqueza idiomática de la novela, en la que aparecen, y sólo pongo algunos ejemplos, *arcaísmos*: langaruto, desgabilado, jaez, flocadura, jofainas; *sinónimos*: pilmama/nana, dogal/maza, regalías/prebendas, trabas/barreras, vitoreó/gritó, cicatricera/comadrona, piñeros/coyotes; *sustantivos inventados o modificados*: la “aviejada”, la “nacencia”, las “explicaderas”, la “fogarata”; *adjetivos también inventados o modificados*: “rostro graciabla”, “luna amarillada”, “años embolismáticos”, “hojas ametaladas”. Una lista de palabras (en versalitas), tomadas de diccionarios, que se presentan solamente en los capítulos nueve de ambas partes:⁸

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

Palabras en náhuatl:

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

Teteiza, teteiza

el viejo con su único diente:

Tlanti teteiza, tlanti teteiza

el viejo que espurrea:

¡Ahuachtia, ahuachtia! (450).

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

Ve a ese par de mujeres con aires y donaires de cellencas ventaneras qué traspontines más caraculeros tienen y cómo los hol-

⁸ *José Trigo* se publicó por primera vez en 1966, en la recién creada editorial Siglo XXI (Véase Haro 6). Utilizo para este trabajo la novena edición de 1988.

gazárganos algareadores y nalgareadores que tunean por estas rumbonanzas piropean a las pobretas pindongueras y las mirándolas con ardicia y las quitándoles las atapiernas las penetrándolas por entresambos albos muslos ambulantes se las imaginan bocarriba bocacimbas bocamantes bagavantes (248).

Todo lo anterior no es sólo un ornamento, se dirige hacia una desviación del orden del discurso, que provoca una transgresión del sistema discursivo dominante.⁹ No en balde, el discurso de la novela de Del Paso crea molestias al lector (véase Mata 18); pues éste tiende a adentrarse únicamente al contenido superficial del discurso, y por el contrario, en el caso de *José Trigo*, “la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas” (Foucault 1985 11). Ese juego es el que esclarece mejor la dinámica de *José Trigo*. Véanse los siguientes ejemplos:¹⁰

a lugares de saltaciones y besamanos, charreadas, jaripeos y novilladas, solemnidades y relaciones, jolgorios y sanjaunadas, kermeses, torneos, tauromaquias, verbenas y luminarias: cargados a más y mejor con velises y valijas, maletas, petascas con flejes, cartoneras, arcones, bujetas, escriños y portamanteos (224).

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

⁹ Respecto al orden del discurso, Michel Foucault apunta que en “toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1982 4).

¹⁰ Ese exceso del lenguaje se encuentra más marcado en los capítulos siete, ocho y nueve de ambas partes; es ahí donde más significación tiene el juego de la escritura, aunque no se invalida en el resto del texto cierto barroquismo, precisamente por el exceso, que enmarca a toda la novela.

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

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

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

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

Sin perder de vista esa desviación, ésta se combina íntimamente con la pluralidad discursiva, pensando sobre todo en su relación con la cultura popular. Como apunta Tatiana Bubnova "la oposición entre la cultura popular y la cultura oficial se da análogamente a la que tiene lugar entre la pluralidad discursiva y el concepto de la lengua única, esto es, la cultura popular es a la oficial como la pluralidad discursiva es frente al concepto de lengua única" (1987 51). En la pluralidad discursiva se produce esa interrelación de innovación (recuperación) del lenguaje al interior de *José Trigo*.¹¹ Las palabras devienen una irre-

¹¹ El concepto de pluralidad discursiva al que aludo proviene de Mijaíl Bajtín, y la traducción de Tatiana Bubnova, quien propone ese concepto al de "heterología" o "plurilingüismo" (1987 23). La palabra "heterología" es utilizada por Tzvetan Todorov (88-89); "plurilingüismo" aparece en la edición francesa y española (*Esthétique et théorie du roman*, 1978; *Teoría y estética de la novela*, 1989). Para las conceptualizaciones bajtinianas me baso en la traducción española, con la salvedad de que ahí donde se lea

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

En su momento, Bajtín apuntó que en la vida social y lingüística de los pueblos existen simultáneamente unas fuerzas unificadoras (centrípetas) que apoyan la lengua única (nacional), y otras fuerzas estratificadoras (centrífugas) que se dirigen hacia la pluralidad discursiva. Esto es lo que se logra en *José Trigo*. Las fuerzas centrípetas se encuentran con las fuerzas centrífugas y permiten el escape a otra dimensión vital:

las fuerzas centrípetas de la vida del lenguaje, encarnadas en el «lenguaje único», actúan dentro de un plurilingüismo efectivo. La lengua, en cada uno de los momentos de su proceso de formación, no sólo se estratifica en dialectos lingüísticos [...] sino también —y ello es esencial— en lenguajes ideológico-sociales: de grupos sociales, «profesionales», «de género», lenguajes de las generaciones, etcétera [...] junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación [...] Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» (en las fuerzas y las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras) (Bajtín 1989 89-90).

“plurilingüismo”, se refiere a “pluralidad discursiva”, que va mejor con el sentido bajtiniano (Confróntese Bubnova 1981). La pluralidad discursiva se define como “La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco [...] El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela” (Bajtín 1989 81).

Ahora bien, esto llevaría a redondear mejor lo que se expone en *José Trigo*; a partir de la transgresión se amplían los horizontes de la visión del mundo de esta obra. De los múltiples ejemplos de la novela he elegido los cuatro siguientes. Como se notará, todos funcionan como paradigma de la versatilidad de un discurso ligado a una clase social, la baja, y su lenguaje, el popular:

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

Salmodiando. Mátalascallando, cógelasatientas chingotequedito [...] Ranasisapos rayosicentellas ajosicebollas (144).

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

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

El discurso lúdico se dinamiza para modificar las normas y provocar en el lector desconcierto. Pero esto va más allá, se sostiene en una intención poética donde los hombres como colectividad cumplen un papel importante.

2. *El proceso de creación*

En *José Trigo Del Paso* da algunas pistas que justifican su posición frente a la literatura y su gusto por la forma; con ello muestra la estructura tan compleja y la utilización desbordante del lenguaje. Desde el primer capítulo de la obra, el autor insinúa ya elementos que configuran su poética. En primer lugar, se encuentra el rompimiento con la historia lineal, y por ende con el tiempo de la narración: “y él [...] estará seguro entonces de que la madrecita Buenaventura le contará la historia hoy,

mañana, cuando quiera, y *empezará por el principio, por el final o por la mitad, por donde guste*" (11; subrayado mío). Esta idea tiene el fin de precisar el tiempo en el que se desarrolla la historia; en realidad, es una forma de advertencia, porque la historia de José Trigo y las historias que se desprenden de ésta han pasado ya; todo es un recuerdo del narrador: "Recuerdo la última vez que anduve por allí, preguntando por José Trigo" (528).

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

El rechazo a la historia lineal es común en las obras de Del Paso. Él mismo lo plantea: "Mis libros son muy fragmentarios [...] No son libros lineales. En otra ocasión alguien me preguntó que por qué no escribía yo novelas lineales. Contesté que probablemente porque no estoy capacitado para eso o porque no he sentido la necesidad de escribir novelas lineales" (Mastretta 6). El principio de que se puede contar la historia de forma no lineal es puesto en práctica en *José Trigo* desde el capítulo dos; a lo largo de la novela la historia no lineal será sostenida por una estructura donde el lenguaje es expresado en aparente espontaneidad y desorden por los distintos personajes.

A partir de ese rompimiento y la participación del lector, en el capítulo que da inicio a *José Trigo* se encuentra el proceso de creación de una obra que va a estar unido en algunas ocasiones al narrador yo y a Buenaventura, quien no sólo actúa como personaje sino también hace las veces de narrador, igual que otros personajes de menor importancia. En ese proceso, el autor pone énfasis en la "palabra" o "palabras": "'oiga *nuestras palabras* y que no se le olviden'. Y *porque vas juntando las palabras que te dan muchos hombres*, llegas al Campamento" (14; subrayado mío). Este juntar palabras se va a mencionar a lo largo de todo el libro, enlazado, precisamente, con

todos los hombres que se convierten en el sostén del discurso: “‘La madrecita Buenaventura lo espera, a usted y a todo el que quiera que le cuente una historia, la historia de un hombre que se llame José Trigo o José Trigo, da lo mismo *porque lo que vale es la historia de los hombres*’” (11; subrayado mío). La relación entre el reunir palabras y la historia de los hombres es a la que se va a enfrentar el lector de *José Trigo* como *tema-base* en el nivel de contenido. De entrada, el autor jamás deja de lado a los hombres, lo que manifiesta el ambiente social de la obra —en el aparente caos discursivo—, y su preocupación respecto a ése. La colectividad entonces trasciende y es importante.

El “juntar” palabras vuelve a marcarse en el capítulo dos: “Así que fui juntando de nuevo las palabras que me dieron por aquellos rieles, rumbos lejos, caminando, y caminando por los rieles llegué” (18); y se conecta con lo dicho por Buenaventura: “Digo, porque con decires hago mi mundo” (20). Los “decires”, el arte de comunicarse, de expresar a otro, confirma el extenso uso de las “palabras” (viejas, nuevas), y la intención de Del Paso: más que inventar o imitar consiste en organizar artísticamente la producción discursiva de “voces individuales” (Bajtín 1989 81): “Manzanas incircuncisas, rosario, jaula, zancos: *con éstas y otras palabras que sacó de su baúl mundo, comenzó la madrecita Buenaventura la historia siempre trunca o aún no comenzada*, y siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían” (19; subrayado mío).

Con “palabras” se descubre el mundo presentado en la novela. Eso permite, por ende, la admisión de arcaísmos, la paronimia y las palabras ligadas con el mundo ferrocarrilero. El discurso narrativo no puede ser autónomo, ni idealizado, siempre existe la presencia de lo *otro* (histórico, social, cultural), y del *otro*. En un momento de la novela aparece: “esto hay que contarle [...] lo de la huelga” (19).

Si bien se parte de la especificación de que lo primero es la “palabra”, ésta no es autónoma de la historia y la política. En este sentido, al contar “también” lo del movimiento ferrocarrilero se está frente a una palabra “ideológica”. “La palabra,

dice Voloshinov, es el fenómeno ideológico por excelencia” (24); no en balde, Del Paso la sitúa como elemento trascendente de su obra y la enlaza en un proceso que se explica gracias a la relación de la “palabra” con los hombres, pues la palabra “tiene la capacidad de registrar todas las delicadas fases transitorias y momentáneas del cambio social” (Voloshinov 31).

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

Digo, y menos aquel que fue casi las vísperas de lo que después le diré si usted me dice las palabras:

Langaruto

Desgarbilado (21).

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

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

En cursivas o redondas, en el desarrollo de la novela y por consiguiente en los distintos capítulos, existen claras muestras de la preocupación de Del Paso hacia la pluralidad discursiva, demostrada en el discurso de su novela. He aquí cuatro ejemplos (dos de cada parte de la novela) de la participación de los hombres (sociales) en la producción de las palabras:

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

Porque

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

Pero.

“Pero si lo único que queremos es alcanzar el nivel de vida de hace 12 años.”

Y además (213).

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

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

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

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

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

Toda la novela ha sido hecha por un discurso que sobrepasa los límites tradicionales al valorar ideológicamente a la palabra; de ahí la repetición: “*se hunden, fluyen, refluyen y esparcen palabras: palabras que cuento* como cuento los años, como cuento los días, como cuento las horas” (532; subrayado mío). Los hombres, hasta el momento, no han dejado de tener una actuación activa en el diálogo y la construcción discursiva:

Y como cuento los años cuento los días que hace tantos, tantos y

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

En este sentido, *Del Paso* elabora un contenido que va más allá de la técnica y que está vinculado estrechamente con la colectividad (los hombres). La “palabra” para *Del Paso* supera todos los niveles, pues sólo las palabras son capaces de recuperar, por ejemplo, el tiempo ido: “Porque cayó la tierra, cayó el polvo, cayeron las piedras sobre estos santos campamentos que fueron arrasados, demolidos, olvidados hace muchos años” (535); “cayeron las palabras” (534).

Al relacionar las palabras con los hombres, *Del Paso* desarrolló una pluralidad discursiva fundamental, que agudiza aquella interrelación y dota a la palabra de un tono contestatario. Sin perder de vista el lenguaje social, al hombre, la palabra no es ingenua, se transforma en una visión del mundo: “la palabra se convierte en [...] objeto de representación” (Bajtín 1989 150) de un contexto (histórico, social, cultural). En el término “palabra”, constantemente mencionado en *José Trigo*, el lector no se enfrenta a algo muerto, inerte y abstracto; por el contrario, la relación palabra-colectividad ubica al lector frente a una palabra “viva”, “polémica”, “controvertible”. Sobre esta base *Del Paso* produce su escritura.

3. *La palabra mágica (“El puente”)*

Frente a aquella posición de la palabra, *Del Paso* colocó otra, que parece distanciarse, pero que en realidad se concreta en la totalidad de la obra. Esa segunda proposición de la palabra se encuentra en la parte intermedia de la novela titulada “El Puente”.¹² Esta parte es fundamental no tanto por el mito pre-

¹² El puente simboliza la transición de un estado a otro, en diferentes

hispanico, comentado ya por los críticos en relación con los personajes (Orrantia 138), sino porque es aquí donde se funden de manera conceptual la idea de la palabra-recuerdo de los nahuas, principalmente, con la pluralidad discursiva.

En efecto, "El puente" no sólo es transición, preludeo, anticipación de lo que sucederá en la parte "Este", sino también construcción discursiva en torno al discurso de la novela y lo que para el autor es la creación del hecho literario. Los sueños, los hombres y las palabras tienen en este capítulo una estrecha relación. Toda la parte intermedia está escrita en cursivas y por el ambiente y estilo utilizados por el autor, impera un matiz distinto al resto de la novela. En "El puente" queda clara, en primer lugar, la importancia de Buenaventura como personaje y narrador, y su relación con el narrador yo. Fundamentalmente, a partir de ellos se construye la narración y se convierten en personajes centrales en esta parte de la obra:

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

Incluso Buenaventura es un narrador-personaje imprescindible, pues en su mismo nombre trae la "buena suerte" y el destino. En el discurso que se presenta al lector Buenaventura deviene en "mediadora" de la narración, en cuanto que se parte del hecho de que "Dios" da la palabra: "*Vi primero que el sinsonte era Nance Buenaventura y que Nance Buenaventura arrancaba una palabra del árbol de la vida [...] A Buenaventura, que tenía espíritu de adivinación le vino palabra de Dios y dijo:*" (253).¹³ Buenaventura y el narrador yo por momentos

niveles, sean éstos épocas o estados del "ser" (véase Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*). En el caso de José Trigo, el puente supera la obvia transición del Oeste al Este.

¹³ El nombre de Buenaventura también implica adivinación; el autor se entretiene con esa acepción en su novela: "*tenía espíritu de adivinación*".

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

El ambiente mágico expresado en “El puente” se realiza por la imagen ideal del personaje Buenaventura y el estilo muy apegado a los mitos aztecas. Esa imagen, “sintontle de las cuatrocientas voces” (256),¹⁴ y el estilo, llevan a la conceptualización temporal de un mundo definido en ciclos, ya que todo “El puente” se sustenta en lo que ha pasado en el Oeste y lo que acontecerá en el Este: “los cuatro sabios inventaban los tiempos. Con la voz del cenxontle hablaron, con la voz de Nanan-cen Buenaventura” (254). No sólo se trata de relacionar a los personajes de la novela con los dioses aztecas. Lo escrito en “El puente” tiene que ver con los *tlatóllotl* de la cultura náhuatl, en cuanto que éstos conllevan a una imagen del tiempo presentada en este apartado y el resto de la novela.¹⁵ Los *tlatóllotl* rememoraban el pasado y con tal acción se convertían implícitamente en palabras-recuerdo. Esto hizo que únicamente aquellos discursos que recordaban el pasado fueran llamados así. Sobre este juicio y por su especificidad, los *tlatóllotl* hacían referencia a una “concepción de un ‘universo esencialmente cíclico’ ” (León-Portilla 1992 62); el tiempo se toma como destino.

Por otra parte, la idea de Dios dador de la palabra es una idea de la cultura occidental. La *Biblia* es el ejemplo idóneo: “podríamos acercarnos más al sentido con que se emplea en la *Biblia* la palabra ‘Dios’ si la entendiéramos como verbo y no un simple verbo, sino un verbo que implica un proceso en vías de consumación. Esto implicaría tratar de volver a pensar en un concepto de la lengua para el cual las palabras eran palabras de poder” (Frye 42).

¹⁴ El cenxontle es “ave mexicana famosa porque imita todos los cantos y hasta la voz humana” (Santamaría 236).

¹⁵ *Tlatóllotl* se deriva de *tlatolli* (“palabra” y “discurso”). Según Miguel León-Portilla, “*Tlatóllotl* es voz colectiva y también abstracta que vale tanto como ‘conjunto de palabras o de discursos’ ” (1992 58).

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

el pensamiento cosmológico mexicano no distingue radicalmente el espacio y el tiempo; se rehusa sobre todo a concebir al espacio como un medio neutro y homogéneo independiente del desenvolvimiento de la duración. Ésta se mueve a través de medios heterogéneos y singulares, cuyas características particulares se suceden de acuerdo con un ritmo determinado y de una manera cíclica. Para el pensamiento mexicano no hay un espacio y un tiempo, sino espacios-tiempos donde se hunden y se impregnan continuamente de cualidades propias los fenómenos naturales y los actos humanos. Cada "lugar-instante", complejo de sitio y acontecimiento, determina de manera irresistible todo lo que se encuentra en él. El mundo puede compararse a una decoración de fondo sobre la cual varios filtros de luz de diversos colores, movidos por una máquina incansable, proyectaran reflejos que se suceden y superponen, siguiendo indefinidamente un orden inalterable. En un mundo semejante, no se concibe al cambio como el resultado de un *devenir* más o menos desplegado en la duración, sino como una mutación brusca y total: hoy es el Este quien domina, mañana será el Norte; hoy vivimos en un día fasto y pasaremos sin transición a los días nefastos (Citado en León Portilla 1979 47).¹⁶

En el caso de "El puente", éste puede dividirse entre dos tiempos, el del Oeste y el del Este, inmersos en un discurso. El primero es rememorado con todo aquello que se ha contado: "*Dulcenombre fue el suyo, y sus pechos frutos incircuncisos por tres años. Ah, sí, la vimos con la cabeza llena de ceniza, vestida con todos los colores del paraíso y abominada en su desnudez descubierta*" (256).¹⁷ El segundo anticipa el futuro,

¹⁶ Existe edición en español del libro de Soustelle, *La pensée cosmologique des anciens mexicains*. Empleo, sin embargo, la traducción de León-Portilla.

¹⁷ Véase 153-159; ahí se ha contado la historia de Dulcenombre: "*¡Que si se acuerda! Manzanas incircuncisas, manzanas serondas que él, Guada-*

con Buenaventura como mediadora, aunque sustentándose en los indicios del primero que explican lo que vendrá:

Ya verás cómo José Trigo verá el rostro divino tres veces. Así como que ha de vivir en una caja de muerto, que se ha de esconder bajo los tiempos y se salvará sobre la mujer y se irá o no se irá para donde nunca se sepa (264).¹⁸

Ese tiempo como destino a partir de los *tlatóllotl*, que es perceptible en “El puente”, y sustentado ahí, es también el que se presenta a lo largo de la novela; tanto el Oeste como el Este funcionan como ciclos premonitorios: el destino de Luciano se conoce de antemano y el del mismo José Trigo; se cuenta una y otra vez lo que sucederá. Las palabras-recuerdo cumplen entonces un cometido que no surtiría efecto si no estuviera “El puente” como fundamento. “El puente” entonces, con su estilo tan distanciado de los demás capítulos, permite al lector acercarse, a través de los *tlatóllotl*, y con la importancia de la pluralidad discursiva, a la concepción poética, universalista, del autor.

4. *La praxis: sembrar/germinar*

Todo lo expuesto anteriormente no está desligado del título *José Trigo*. En “El puente” existe una imagen de fertilización que lleva a comprender mejor el concepto de palabra utilizado por Del Paso. Tanto el título como el personaje están relacionados con el arte de escribir.

lupe, y ella, Dulcenombre —así se llamaba—, pertigueaban de los árboles cuando estaban que se caían de manzanas”.

¹⁸ Véase 501-502; 520-521, donde se contará esto: “la misma espuma que gustó José Trigo aquel día o tarde o noche en que llegó jadeante al furgón de la mujer, perseguido, acosado [...] mirándola, deseándola”; “nosotros que ayer huimos de él y nos escondimos en una caja de muerto en la carpintería de don Pedro el carpintero”.

La pregunta del primer capítulo de la novela, “¿José Trigo?” (5), no sólo participa como llamada de atención al lector, contiene en sí misma al personaje en torno al cual se desarrolla la novela. En este sentido, “José Trigo” funciona como un detonador de la historia. La pregunta inicial se fundamenta en la doble significación del nombre “José Trigo”, y más exactamente en la palabra “Trigo”, que en el plano denotativo hace referencia al origen del alimento, mientras que en un segundo plano, *connotativo*, implica la gestación de otra cosa: “la palabra”.¹⁹ Esto lo podemos encontrar en “El puente”, cuando Buenaventura incita a “sembrar” al yo narrador: “Entonces me dijo Nance Buenaventura: *siembra ahora el trigo y cuenta los días; dorado estará, maduro, cuando cuentes la historia de un hombre. Y yo vi al hombre, vi a José Trigo*” (254). Nótese la imagen de gestación, de nacimiento del personaje José Trigo. Por tal razón, no es difícil encontrar la relación con el título de la novela, en cuanto que ese “José Trigo” permite *germinar* a la “palabra” o “palabras”: “*Sembré entonces otras palabras. Las dejé aquí, las dejé allá [...]*” (255). El lector, sin saberlo, desde el principio participa de un acto de gestación, en el cual también es sujeto activo.

El título *José Trigo* —el personaje “José Trigo”— puede considerarse como un motivo de creación, mediado, sobre todo, por Buenaventura, y en segunda instancia, por el narrador yo.²⁰ En apariencia, todo esto lleva a la idealización de la pa-

¹⁹ Me valgo de estos dos conceptos, pues permiten hacer más clara la idea que desarrollo en las líneas que siguen. Tomo en cuenta, para ambos conceptos, lo dicho por Roland Barthes (90-95). La denotación remite a un primer significado —se parte de un significante—, y la connotación que, a partir de un signo (significante/significado), lleva a un segundo significado más elaborado.

²⁰ En la parte intermedia hay también una breve mención a una historia relacionada con el maíz, ya no con el trigo: “*Las doncellas llevan mazorcas. En las casas se levantan altares. Yo me comía las palabras*” (257). En realidad, esta imagen no le quita precisión a la idea de la palabra y su importancia dentro del proceso discursivo; menos aún si se piensa que el maíz en la cultura náhuatl tenía que ver con la fertilidad (Caso 19; León-Portilla 1992 166-171).

labra, pero no es así, ya que no quiere decir que se niegue su praxis dentro de un momento preciso de la historia (el movimiento ferrocarrilero o la guerra cristera); de ahí la siguiente advertencia que caracteriza el poder ideológico de la palabra y su fuerza: “*Porque dijo Nananchi-Nanantzin, ¿quién podrá detener las palabras?*” (258).

La intensión gestadora, sustentada en la imagen del trigo, vuelve elemento importante, nuevamente, a Buenaventura y al narrador; no obstante, la primera es portadora de la idea de creación: “*Porque eran días de comulgar con ruedas de molino, días en los que el viejo te decía [a Buenaventura]: ‘Eres como el trigo’*” (394; subrayado mío). El título, entonces, ya hace alusión a las palabras en su concepción sembradora, y por tanto comunicativa. En el título están unidos el hombre y la palabra; ésta hecha por aquél: “José” → “Trigo”. Lo social, lo colectivo no se pierden de vista.

Esa concepción toma en cuenta al lector, quien participa ampliamente en la construcción discursiva; no sólo, como se había anotado, en la pregunta iniciática (“¿José Trigo?”), sino también cuando se funden el narrador yo y Buenaventura en el discurso, pluralizándolo: “*estábamos embriagados de palabras y reíamos*” (258). Al pluralizar se está incluyendo, implícitamente, la intervención del lector, quien, por otra parte, ha compartido la misma creación de la obra al entrar en el juego de construcción y desconstrucción de palabras. Por eso la repetición incesante de la actividad de crear palabras: “*De nuevo, entonces, se me fueron las palabras hilvanando en un canto sin ton, en un decir sin son sinsonte de las cuatrocientas voces*” (259). Por tal motivo, son constantes las llamadas de atención al lector, ya sea a través del discurso o de la imagen visual proporcionada por los planos que aparecen en *José Trigo*.

5. Entre el sueño y la realidad

La utilización del sueño en la literatura es un recurso muy antiguo. Hay descripciones de sueños en los poemas homéricos,

en la *Biblia*, en los relatos de la mitología griega. Es frecuente que los autores usen el sueño como un recurso literario para describir estados especiales del alma de sus personajes. Por ello, no es extraño que el sueño aparezca en *José Trigo* como un elemento importante; como un recurso asociado con la posición ante el hecho literario. En realidad, en la novela de Del Paso la situación de la palabra, como vía hacia la visión del mundo, produce un efecto de ambigüedad con la dicotomía sueño/realidad.²¹

En *José Trigo*, la idea de la gestación, enlazada con el hecho creativo, el título y la práctica discursiva de toda la novela, están íntimamente relacionados por el factor sueño-realidad. Esto sucede a lo largo de la lectura, y es con esa ambigüedad que el autor cierra la novela en voz del narrador yo (sin olvidar su conexión con los hombres, que son los que hacen posible la historia y la palabra):

Y también por tus ciudades y pueblos me viste, me vio, me vieron pasar preguntando:

¿José Trigo?

y mientras tanto, en balde y para qué, *poniendo todas o casi todas las palabras:*

(palabras más, palabras menos)[...]

Porque todo esto, y esto es un decir, fue la mañana, la tarde, la noche en que soñé o creí soñar que buscaba a José Trigo por cielo y por tierra (536; subrayado mío).

Este final no es concluyente, la relación hombre-sueño-realidad-palabra está presente en toda la novela como muestra de la

²¹ La ambigüedad no es extraña a Fernando del Paso. Si aquí es relevante por la relación sueño/realidad, en el resto de sus obras es un factor también importante que forma parte de la poética de este autor. En *Palinuro de México*, por ejemplo, la ambigüedad se da en el nivel de los narradores, un yo y Palinuro, que parecen por momentos ser la misma persona (esto por un desdoblamiento: yo + Palinuro + Walter); en *Noticias del Imperio*, la ambigüedad se presenta en el juego imaginación-realidad (esta última sustentada en un proceso histórico-social real), ejemplificado en los monólogos de Carlota.

situación subversiva del discurso producido por los hombres: *"Las palabras sueñan, porque ya otros hombres las soñaron y te las dieron así"* (258). Bastan algunos ejemplos de los distintos capítulos, para explicarse el fin de esa ambigüedad y la intención del autor para que ésta funcione como un velo que cubre la intertextualidad. La mención del sueño se vuelve reiterada en todo el texto como para cubrir (encubrir) lo que el lector lee:

años sabáticos hubieron de transcurrir para que Buenaventura remirara a Santos. O mejor dicho, para que se figurara verlo, *porque según parece todo fue un sueño* (93).

Todo esto transportan los ferrocarriles. Y todo lo que se puede imaginar. *O soñar*. Porque también se soñó con el ferrocarril (226).

de hombres, y los hombres cargados de años, de recuerdos, *de sueños de otros hombres* (229; subrayados míos).

En el mismo "Puente", que es parte fundamental de la novela, se manifiesta también la ambigüedad y se explica su relación con la palabra y la colectividad. Como para frenar la posición del autor frente al hecho literario, la narración coloca como sueño todo lo que ha sido producido por los hombres:

Así estaba yo pensando cuando el cenizote me dijo: pero siempre puede ser lo que será y ha de ser. Canta tú con tus palabras y cuando te pregunten quién te dijo todo esto, dijo el pájaro de las cuatrocientas voces, di que te lo contó un pajari-to. El que tuviere un sueño, cuente el sueño, y aquel a quien fuere mi palabra cuente mi palabra verdadera (265).

Este ejemplo muestra las distintas relaciones mencionadas líneas arriba: la imagen del trigo con la palabra, y el sueño de los hombres.

En otro momento, se crea la apariencia de que el sueño puede ser cierto, de ahí la ambigüedad, y se convierte en un posible escape, provocado, nuevamente, por Buenaventura:

Tantos, como días tiene el invierno; tantos, como hombres, mujeres y niños buscaron a la vieja Buenaventura para que ella, *maestra en encantorios y jorguinerías, adivinase sus sueños* y les dijese si soñaste cigüeñas es ladrones, si aceitunas es paz y amistad, si alcachofas secretos pesares, y si *soñaste que una tarde de un año bisiesto de un mes de diciembre de hace muchos años tú caminabas por estos campamentos y preguntabas por José Trigo, quiere decir que fue verdad*: tantos así fueron los hombres que soñando, caminando, despertando, preguntaron por José Trigo; tantos así los que dijeron: ¿José Trigo?" (535; subrayado mío).

El sueño entonces está unido a la palabra y opera por ella. La ambigüedad le sirve a Del Paso para jugar hacia el interior de su novela como lo ha hecho con otros aspectos; también permite al autor la posibilidad de ocultar todo lo que de cuestionamiento social tiene la obra.

6. Nota final

La poética expuesta en *José Trigo* muestra una posición diferente de Del Paso respecto a lo que se había dicho de su primera novela. Contrario al criterio del arte por el arte, el autor realiza en su libro una propuesta donde está presente la colectividad. Con esto, el contenido se vuelve más sugerente y radicaliza, a su vez, la organización de la novela, que cumple su función lúdica.

La novela de Del Paso presenta dos ejes a partir de los cuales se construye la poética: por un lado, la imagen cosmológica del tiempo cíclico que influye en la idea de la historia sugerida en la novela; por otro, la importancia de los hombres como sujetos humanizados y productores del discurso que enriquece y traspassa esa imagen de la historia. Por ende, la historia que se plantea parte de una cosmogonía coherente, pero eso no invalida que haya un devenir construido necesariamente por los hombres a través de la palabra. Esta síntesis evita entonces que *José Trigo* sea a-histórica.

Finalmente, el movimiento visual, lo político, lo literario y lo social, se funden en *José Trigo* porque el interés de Del Paso es presentar una visión del mundo que haga evidente el desamparo del presente, y la necesidad de reflexionar sobre el pasado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAJTÍN, MIIAİL M. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Préface Michel Aucouturier. Paris: Éditions Gallimard, 1978.
- . *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- BARTHES, ROLAND. *Elementos de semiología*. Trad. Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971.
- BUBNOVA, TATIANA. "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29 (1981): 87-114.
- . *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La lozana andaluza"*. Cuadernos del Seminario de Poética 10. México: UNAM, 1987.
- CASO, ALFONSO. *El pueblo del sol*. Lecturas mexicanas 10. México: SEP/FCE, 1983.
- CORRAL PEÑA, ELIZABETH. "Del Paso: entre historia y ficción." *Literatura Mexicana* 4 (1993): 125-147.
- CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
- DUCROT, OSWALD y TZVETAN TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 12ª ed. Trad. Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI, 1986.
- FOUCAULT, MICHEL. *El orden del discurso*. Archivo de Filosofía 4. México: Ediciones Populares, 1982.
- . *¿Qué es un autor?* Trad. Corina Iturbe. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- FRYE, NORTHROP. *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Trad. Elizabeth Casals. Barcelona: Gedisa, 1988.
- GIRARD, RENÉ. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.
- HARO, BLANCA. "Fernando del Paso, primogénito del Siglo XXI." *Diorama de la Cultura* 9 oct. 1966: 6.

- JITRIK, NOÉ. *El balcón barroco*. México: UNAM, 1988.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. 3ª ed. Pról. Ángel Ma. Garibay K. México: UNAM, 1979.
- . *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. México: FCE, 1992.
- MASTRETTA, ÁNGELES. "Ecos del Imperio. Una conversación de Fernando del Paso y Ángeles Mastretta." *Nexos* 138 (1989): 5-11.
- MATA, ÓSCAR. *Un océano de narraciones. Fernando del Paso*. Destino arbitrario 7. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-UAP, 1991.
- El oficio del escritor*. 4ª ed. Trad. José Luis González. México: Era, 1982.
- ORRANTIA, DAGOBERTO. "The function of Myth in Fernando del Paso's *José Trigo*." En *Tradition and renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Ed. Merlin H. Forster. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1975. 129-138.
- PASO, FERNANDO DEL. "La imaginación del poder." *Perfil de "La Jornada"* 20 feb. 1992: I-IV.
- . *José Trigo*. 9ª ed. México: Siglo XXI, 1988.
- . *Linda 67. Historia de un crimen*. México: Plaza & Janés Editores, 1995.
- . *Noticias del Imperio*. México: Diana, 1987.
- . *Palinuro de México*. México: Diana, 1988.
- RODRÍGUEZ LOZANO, MIGUEL G. "José Trigo y la crítica literaria." *Literatura Mexicana* 5 (1994): 479-495.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO J. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 1974.
- SOUSTELLE, JACQUES. *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos (representación del mundo y del espacio)*. Trad. María Elena A. México, Puebla, Pue.: [s.e.] 1959.
- STANDISH, PETER. *Vargas Llosa: La ciudad y los perros*. London: Grant & Cutler-Tamesis Books, 1982.
- TODOROV, TZVETAN. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. Rosa María Russovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.