



Contribuciones desde Coatepec
ISSN: 1870-0365
rcontribuciones@uaemex.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Parodia, ironía e hipertextualidad en “1920, el micromundo de Guadalupe”: el Jardín del Edén de Fernando del Paso de José Trigo

Rodríguez-Peña, Tania Libertad

Parodia, ironía e hipertextualidad en “1920, el micromundo de Guadalupe”: el Jardín del Edén de Fernando del Paso de José Trigo

Contribuciones desde Coatepec, núm. 34, 2021

Universidad Autónoma del Estado de México, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28164959002>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Parodia, ironía e hipertextualidad en “1820, el micromundo de Guadalupe”: el Jardín del Edén de Fernando del Paso de José Trigo

Parody, irony and hypertextuality in “1820: Guadalupe’s microworld”: The Garden of Eden by Fernando del Paso in José Trigo

Tania Libertad Rodríguez-Peña *

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28164959002>

Facultad de Humanidades. Universidad Autónoma del Estado de México., México
taniarodp@hotmail.com

Recepción: 17 Julio 2019

Aprobación: 29 Noviembre 2019

RESUMEN:

Fernando del Paso, en una de las historias que conforman su novela José Trigo (1966), crea un Jardín del Edén muy opuesto al del Génesis, dando cabida a la mención de la hipertextualidad existente en esta invención literaria que tergiversa las tierras de abundancia alguna vez habitadas, conforme a la concepción bíblica, por Adán y Eva. Al mostrar una contraposición del mito bíblico, se observa al género paródico y al recurso de la ironía. Ambas cuestiones, junto con la hipertextualidad, serán analizadas en el presente artículo, pues muestran la perspectiva de Del Paso sobre la Historia.

PALABRAS CLAVE: Hipertextualidad, Parodia, Ironía, Historia, Fernando del Paso.

ABSTRACT:

Fernando del Paso, in a short-tale of his novel José Trigo (1966), creates a different Garden of Eden from the one in Genesis. This short-tale allows to mention the hypertextuality which exists in this novel that twist the Bible’s tale of Adan and Eve. Due to this contrast of the bible myth, we can notice the parody and irony. These two in addition to hypertextuality, are the ones which will be analyse in this article. These three elements will show Del Paso’s perspective towards History.

KEYWORDS: Hypertextuality, Parody, Irony, History, Fernando del Paso.

INTRODUCCIÓN

Las novelas de Fernando del Paso, *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del Imperio* (1987), se caracterizan por su gran extensión y por la denotación histórica, que funge como uno de los pilares importantes que las conforman. Contar con la presencia de historias alternas a la trama principal de las novelas es un rasgo distintivo del autor; algunas de ellas se configuran por personajes aislados de los protagonistas. Dichos micromundos aparentemente no generan nueva información, pero cuentan con luz propia y, desde la mirada del presente, son fundamentales para comprender el resplandor de la novela delpasiana.

Ejemplo de lo anterior se puede encontrar en *Noticias del Imperio* en el capítulo VIII “¿Debo dejar para siempre mi cuna dorada?” 1863-1864. En ella existe una narración que lleva por nombre “Camarón, camarón...”, donde un testigo —narrador omnisciente— de la batalla del 30 de abril de 1863 que ocurrió en la Hacienda Camarón, Veracruz, cuenta cómo un destacamento francés con sesenta y dos soldados al mando del capitán Danjou sucumbió, transcurridas once horas de combate, ante el batallón mexicano liderado por

NOTAS DE AUTOR

* Estudiante de Doctorado en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades. Universidad Autónoma del Estado de México. Área del conocimiento: Estudios lingüísticos y literarios. Traducciones para la organización Raoni: planete Amazone y para diversas publicaciones.

el coronel Francisco de Paula Milán. Si bien esta es un complemento para contextualizar la novela y otorga una historia pícaro e incluso creíble dentro de la cultura mexicana —el monólogo del testigo va más allá de informar los hechos ocurridos, el personaje intenta por medio de su narración vender auténtica *memorabilia* de la batalla, entre ello la piel de una rata de la hacienda y la mano de madera del capitán Danjou—, esta metadiégesis[1] podría separarse del resto de la obra literaria sin causar daño a la historia central.

Lo mismo ocurre en *Palinuro de México* capítulo XXIV. *Palinuro en la escalera o el arte de la comedia*, una pequeña obra teatral que rompe con la estructura narratológica del resto de la novela que permite su lectura de forma independiente. A pesar de contar con la presencia de los personajes principales (Palinuro y Estefanía), es un texto aislado que incluso se llevó a escena por primera vez en 1968 por su carácter político-irónico, pertinente para aquel entonces por los hechos suscitados en México del 2 de octubre.

Estos micromundos delpasianos contienen un trasfondo erudito; en un artículo publicado por primera vez en julio de 1982 en la *Revista de Bellas Artes*,² Fernando del Paso menciona la crítica hacia su trabajo. Como resultado de una exhaustiva investigación histórica para la creación de sus novelas, se le acusaba de “suplir la imaginación con la erudición” (Del Paso, 2002a: 957); por este motivo sus novelas fueron catalogadas como históricas. Sin embargo, el autor no las considera como tal, ya que para él solamente se hace alusión a la Historia. Por ende, dado que es consciente de las fisuras que existen en ellas, la novela se torna simbólica, como en el caso de *José Trigo*.

José Trigo se sitúa en el México ferrocarrilero posrevolucionario donde la corrupción política se apodera de la clase obrera. Sus personajes caminan por las tierras mexicanas del siglo xx, enfrentándose a la guerra cristera y al movimiento ferrocarrilero³ con una cosmogonía inconsciente sobre sus hombros de las deidades prehispánicas. Del Paso, retomando lo dicho sobre la profunda documentación para el desarrollo de sus obras, lo lleva a utilizar escritos como el *Códice Borbónico*, la *Leyenda de los soles* y la Biblia para la escritura de la novela en cuestión.

Lo anterior da cuenta de la transtextualidad de un texto literario. En ese sentido, este trabajo tiene como objetivo analizar la transtextualidad en uno de los micromundos de *José Trigo*. Considero que esto permitirá observar la perspectiva del autor hacia la Historia. En suma, en este trabajo estudiaré el micromundo que se encuentra en el capítulo 6 *Cronologías* del lado Oeste (Primera Parte) de esta novela histórico-simbólica.

Este micromundo informa sobre el origen de Guadalupe, antes de convertirse en guardacruceiro de Nonalco-Tlatelolco —narrado en la historia principal—, quien habitaba en una tierra idílica que hace alusión al paraíso de Adán y Eva. Como el propio título del capítulo lo enuncia, su estructura se encuentra en una cronología,⁴ donde a la historia de Guadalupe corresponde al año 1920; por ello, para fines del presente artículo, la llamaré “1920, el micromundo de Guadalupe”. En ella, el libro de Génesis es modificado, parodiado e ironizado, pues juega con un escrito considerado sagrado. Podría decirse que Del Paso crea una herejía literaria que, citando a Genette (1989b: 495) sobre los hipertextos, da como resultado un objeto “más complejo y más sabroso”, como sucede comúnmente al profanar lo sacro.

HIPERTEXTUALIDAD, PARODIA E IRONÍA

No se podrían aislar las creaciones literarias como enteros independientes, así como sería improbable calificarlas de únicas, ya que existen influencias que recaen en el autor —sea histórica, cultural, política o geográficamente, o bien por otro autor— y en sus obras. Pero la trascendencia textual va más allá de la simple influencia, como comenta Kristeva (1997: 2) sobre el concepto de estructuración de Bajtín: “la estructura literaria no es, sino que se *elabora* con respecto a *otra* escritura”, o como lo comenta Barthes (citado en Guillén, 2005: 289):

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto,

redistribuidos en él, trozos de código, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etcétera, pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas.

Genette (1989b: 10) en Palimpsestos define a la transtextualidad⁵ como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” y establece cinco⁶ tipos: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. El autor dedica la mayor parte de su obra a esta última; como consecuencia de su amplitud y relevancia, la define como

toda relación que en un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en la que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente,⁷ como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 1989b: 14).

Al momento que el hipotexto, de manera directa o indirecta, experimenta la transformación, la hipertextualidad se hace presente. El hipertexto se considera más complejo, como resultado del proceso literario, con esto se debe mencionar lo que hace de un texto una instancia literaria: la literariedad.⁸ Los formalistas rusos se referían a ella como: “un sistema de las funciones de la obra literaria, que a su vez, está en constante *correlación* con las otras series” (Tinianov; citado en Todorov, 2010b: 142). Hay que hacer énfasis en la utilización de la *correlación* entre textos, que permite se consideren como literarios. Esto remite, en gran parte, a la hipertextualidad:

La existencia de un hecho como hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de la función [...] En rigor, no se consideran jamás los fenómenos literarios fuera de sus correlaciones. (Tinianov; citado en Todorov, 2010a: 127).

Incluso, en el habla de cada individuo se *manifiesta* la presencia de otros: “El diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una *escritura* en la que se lee al *otro*” (Kristeva, 1997: 5). La lectura del uno en el otro no se limita únicamente a la creación literaria; por ejemplo, la Biblia ha trascendido a la pintura. Ello queda ejemplificado con la obra de Caravaggio, quien pinta en 1602 *Giovane con un montone*.⁹ gracias a su simbología¹⁰ se entiende que el pintor ha plasmado a Juan Bautista, pero esta representación del precursor de Jesús dista de personificar¹¹ a la figura bíblica. Por su parte, en el ámbito musical, *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi tiene como base la novela de Alexandre Dumas (hijo) *La dame aux camélias* (1852). Así también, se dice que el mismo Mozart alguna vez comentó que todo músico se encontraba influido por Bach y el que dijera lo contrario era un canalla. La música de Ray Charles fue seriamente criticada por las iglesias protestantes afroamericanas, para quienes incitaba a los oyentes a una adoración carnal en lugar de una celestial, con su empleo del góspel en sus composiciones.

Como observa, hay una transgresión que conlleva a una liberación que no está permitida en la obra original. Cuando surge el hipertexto, existe una alteración que otorga libertad y *re-composición* al primero que está sujeto a su temporalidad,¹² la restricción desaparece, permitiendo un incremento, o incluso decremento, del sentido y la forma del texto. El lenguaje poético, o literariedad, escapa de la prohibición¹³ como menciona Kristeva (1997: 7): “En esta ‘potencia del continuo’ del cero al doble específicamente poético, nos damos cuenta de que la ‘prohibición’ (lingüística, psíquica, social) es el 1 (Dios, la ley, la definición) y que la única práctica lingüística que “escapa” a esa prohibición es el discurso poético”.

La transgresión que se origina en este proceso da cabida a los géneros oficialmente hipertextuales como la parodia, el travestimiento o el pastiche. La primera es la que se abordará en esta investigación, ya que “apunta siempre a indicar una diferencia entre dos textos” (Hutcheon, 1992: 182). La parodia es opuesta al pastiche, por mencionar uno de los otros géneros hipertextuales, que se encarga de buscar las similitudes.

La etimología de la palabra *parodia* proviene de *ôda*: ‘canto’, y *para*: ‘a lo largo de’ o ‘al lado’. Se entiende así “el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contra-canto —en contra punto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (Genette, 1989b: 20).

Genette (1989b: 27) expresa sobre la parodia que ¹⁴

consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] La parodia más elegante [...], no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad.

Al hablar de parodia no puede excluirse a la ironía, ya que es esencial para el funcionamiento de esta. Kerbrat Orecchioni la considera un tropo, ¹⁵ debido a que se debe considerar la pertinencia de nociones como intencionalidad, norma, referente discursivo, entre otros, para restringir y establecer un uso adecuado de ella. Propone la presencia del tropo en dos maneras: *in absentia* (nivel pragmático) e *in praesentia* (nivel semántico), así, “la ironía, es una especie de tropo semántico pragmático, que se encuentra a caballo entre las dos categorías precedentes [...]” (Kerbrat, 1992: 197).

Por su parte Hutcheon (1992: 176) la señala como una antífrasis, como “oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como marca de contraste”. Esta contrariedad del sentido dentro de la ironía lleva al uso cuantitativo de la hipérbole (exageración literaria) y la lítote (disminución-reducción); se observa la estrecha unión entre la ironía y la parodia:

En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se entiende). Hay pues, un significante y dos significados. Si establecemos un paralelismo entre esta estructura y la de la parodia, nos vemos obligados a constatar que la ironía opera a nivel microscópico (textual). También la parodia representa una señal de diferencia por medio de una superposición de contextos. El tropo, así como el género, reúne la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación. Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (al punto de pasar por lo natural) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural (Hutcheon, 1992: 179).

Para que la parodia y la ironía cumplan con sus funciones, debe haber una complicidad entre el autor y el lector; en otras palabras, el lector debe descifrar lo que el escritor le informa. Esto depende de las competencias del espectador, pues son donde recaerá la función paródica e irónica; de lo contrario, se leerá el hipertexto en su forma más simple, sin entender o identificar su intención y propósito.

Del Paso escribe el 16 de enero de 1974 el ensayo *Magritte, o la búsqueda de un rostro*. ¹⁶ En él, el autor juega con la idea de que la valoración otorgada por una palabra a un objeto es insignificante: cualquier cosa puede connotar algo opuesto a lo que comúnmente se asocia. Se puede entender la perspectiva del autor sobre la abstracción del mundo o, en términos más estructurados, con lo que se ha mencionado aquí sobre el hipertexto, la parodia y la ironía.

A continuación, realizaré el análisis de “1920, el micromundo de Guadalupe” donde, además del estudio sobre la hipertextualidad, parodia e ironía en el texto, mencionaré algunos elementos simbólicos que aparecen dentro de este, que ayudarán a una mejor comprensión de la presencia de estos tres elementos. Así también, para referirme a la ironía, haré hincapié en la función de sus principales mecanismos: la hipérbole y lítote.

EL JARDÍN DEL EDÉN DE FERNANDO DEL PASO EN “1920, EL MICROMUNDO DE GUADALUPE”

El libro bíblico del Génesis narra la creación del mundo y, por ende, de la vida. A través de su mano omnipotente, Dios da forma a la tierra durante seis días, descansando el séptimo. En el tercer día de su obra, concibe la vegetación que recubre su dominio: “Y pasó Dios a decir: ‘Haga brotar la tierra hierba, vegetación que dé semilla, árboles frutales que lleven fruto según sus géneros, cuya semilla esté en él, sobre la tierra’. Y

llegó a ser así” (Gn 1: 11). A pesar de haber sucedido esto, no crecía vegetación que proporcionara alimento, puesto que Dios no hizo llover hasta tener quien trabajara la tierra.

Así, forma a Adán del polvo conforme a su imagen y semejanza, situándolo en el jardín del Edén, al este de su dominio, donde “hizo crecer del suelo todo árbol deseable a la vista de uno y bueno para alimento, y también el árbol de la vida en medio del jardín, y el árbol del conocimiento de lo bueno y lo malo” (Gn 2: 9). Posteriormente crea a Eva para ser la compañera de Adán y se da la conocida traición de los primeros hijos de Dios.

En “1920, el micromundo de Guadalupe” se encuentran tres personajes: Nicanor Santamaría, Guadalupe y Dulcenombre, estos dos últimos son hijos del primero; ellos habitan en las tierras de su padre, aislados del resto del pueblo. Nicanor, un exmaquinista, vive junto a sus descendientes en la tierra que él forjó para Guadalupe, antes de que Dulcenombre naciera.

Dado que existe similitud entre la situación que describe el Génesis sobre los primeros moradores de la tierra (Adán y Eva), su hermético territorio (Edén) y el micro-mundo delpasiano, es posible dar cuenta de hipertextualidad. Ello se percibe con mayor claridad cuando el narrador¹⁷ pregunta a Guadalupe sobre la vegetación y animales que existen en su tierra, los cuales aluden a la creación de la vida y la abundancia¹⁸ del jardín descrito en Génesis:

Pero cuéntanos tu historia, Guadalupe, háblanos de las vacas con muescas en las orejas que tu padre tenía; de los zacatales donde se daba la yerbabuena y por eso las vacas daban leche con sabor a menta; del huerto de manzanas tan bien comarcado que formó tu padre robándose almácigas de la carga de los trenes (Del Paso, 2015a: 145-146).

Pero este jardín terrenal no proviene de la divinidad, sino que su creación fue el resultado del robo de manzanos durante los viajes de Nicanor. El hijo recuerda la historia que le contaba su padre, ocurrida antes de su nacimiento; con lo cual, se conoce la procedencia de su paraíso: “Después que vi crecer los manzanos que me fui robando de la carga, uno o dos de cada viaje; qué iban a darse cuenta los consignatarios, entre tantos” (Del Paso, 2015a: 146). Se observa, así, la ironía que existe al contrastar el origen del paraíso creado por Nicanor con el del Jardín del Edén de Adán y Eva.

No se puede mencionar el paraíso del Génesis, sin hacer alusión a la manzana. Esta, igual que en el texto bíblico, es la representación que Del Paso utiliza para la manifestación del pecado. Más allá de atribuírsele el adjetivo del *fruto prohibido*, el simbolismo de la manzana abarca varios rubros. En la antigua Roma y Grecia, por ejemplo, los jóvenes regalaban manzanas a las féminas como declaración de amor, y ellas, al morderlas, aceptaban su ofrecimiento; pero al momento de clavar los dientes en el fruto, se incita al deseo físico y, con ello, al acto sexual. Otra relación con el fruto, se encuentra en el cortejo nupcial de Menelao y Helena, cuando la gente avienta membrillos hacia el carro, entendidos como manzanas, como signo de fertilidad y buen augurio: “la manzana aparece también como símbolo de fertilidad en el matrimonio, a juzgar por ciertos pasajes de Plutarco en que se repite el precepto soloniano de que la novia debía comer un membrillo antes de yacer por primera vez con el novio” (Martos, 1991: 668). No se debe olvidar que la guerra de Troya se desata con la manzana de Afrodita.

Se aprecia, entonces, la relación de la fruta con la feminidad, esta resaltaba en la cultura griega; Martos concede a Crates el pasaje de la literatura griega más antiguo en el que se compara a los pechos femeninos con manzanas. En “1920, el micromundo de Guadalupe” surge el deseo incestuoso a través de las manzanas en donde se observan las cualidades femeninas otorgadas a esta fruta:

Una tarde, cuando estaban en la huerta, vareaban las manzanas, solmenaban los árboles [...] Dulcenombre, cogió dos manzanas de la canasta, ella, que estaba en cuclillas, junto a la canasta llena de manzanas rojas. Cogió una manzana con cada mano y se levantó, doblando los brazos, llevando casi sin sentirlo las manzanas a su pecho, que era liso como el de una paloma, y de pronto vio que Guadalupe la miraba con ojos que ella no conocía en él, y entonces como si tuviera miedo de que él le fuera a robar sus manzanas, sin querer las oprimió contra su pecho, que era liso [...] las manzanas que Dulcenombre sostenía por debajo, como una mujer que sostuviera sus pechos, y Guadalupe las acarició, lenta, dulcemente (Del Paso, 2015a: 147).

El primer encuentro de deseo entre los hermanos es por medio de las manzanas; así comienza la idea del incesto. Freud menciona al incesto como una de las tres prohibiciones del hombre —las otras dos son la antropofagia y el asesinato—; define la cultura como resultado de los instintos naturales del hombre y del comportamiento civilizado.¹⁹ Las prohibiciones sociales dentro de una cultura denotan un orden, al haber orden, existe poder: Dulcenombre y Guadalupe cometen incesto (prohibición); se entiende así que la figura del padre (Dios), a quien se le atribuye la ley (orden), es inexistente.

En la narración se ubica a Nicanor en la misma posición que Dios; se observa la presencia de la trasgresión de la figura bíblica al perder su omnipotencia. Esta degradación (lítote) se hace evidente con los actos de los hijos que efectúan en la presencia del padre, sin que él se percate de la situación como resultado de su ceguera. Desde los primeros párrafos, el narrador (guardacruceros) informa cómo Guadalupe esquivaba la ley, al encantar a su hermana con unos polvos de amor; con esto el hijo demuestra que su progenitor no es el único con poder, y burla su autoridad. Se utiliza la ironía para describir la situación:

¿Recuerdas, Guadalupe, aquellas pomas azucaradas y encarnadinas? ¡Qué si se acuerda! Manzanas incircuncisas, manzanas serondas que él, Guadalupe, y ella, Dulcenombre – así se llamaba –, pertigueaban de los árboles cuando estaban que se caían las manzanas. Azucaradas, sí, y para eso no hizo falta que Guadalupe pusiera las simientes en infusión de canela y ámbar gris. Como tampoco fue necesario que él, Guadalupe, se sacara sangre un viernes de primavera para hacer con ella y con hígados de paloma y con testículos de liebre unos polvos amorosos (Del Paso, 2015a: 145).

La ceguera resta autosuficiencia, hace perder el rumbo y depender de otro que pueda servir de guía. Al ciego se le considera inválido y segregado; en pocas palabras, desaparece su presencia. Dios, en “1920, el micromundo de Guadalupe”, ha quedado ciego. Nicanor se ha desvanecido para los ojos de sus hijos; no existe la figura paterna, ocasionando el caos en su paraíso. Como Dios no pudo impedir la opacidad de sus ojos, se extirpa (lítote) el poder superior del padre (Nicanor-Dios) dejando su destino en manos de deidades paganas, a través de las oraciones de su hija:

Dulcenombre [...] ella tomaba todas las noches en un gran tazón antes de invocar a la Santa Cruz de Caravaca, abogada contra los rayos, centellas y tempestades, ya la que Dulcenombre rezaba la oración contra las nubes se sangre y agua que tenía en los ojos su padre, Nicanor Santamaría (Del Paso, 2015a: 145).

Dios no impidió el acto “mágico-onírico” (Álvarez, 2009: 101) cometido por su hijo y es encomendado a deidades superiores a él por su impotencia; por lo tanto, no es omnipresente y mucho menos omnipotente. Las cualidades humanas de Nicanor son resaltadas (hipérbole) para situar en el plano terrenal al personaje, la imagen es la de un anciano en decadencia, ingenuo de su entorno: mientras Nicanor narra historias pasadas a sus hijos, Guadalupe acaricia los senos de su hermana delante de su padre, mientras “duerme como bendito” (Del Paso, 2015a: 147). Su hijo se levanta por las noches para ir a la cama de su hermana.

La cualidad humana máxima que se le otorga a Nicanor es la que sería imposible para un Dios: la mortalidad (lítote). La destrucción de Dios es acompañada con la desaparición de la perfección física que se le atribuye al ser supremo:

Una mañana, Nicanor ya no se levantó. En su rostro, arrugado como caspia, lo aparecieron las herraduras de la muerte [...] Pasó el tiempo, se le decentó la piel de todo el cuerpo, y las úlceras se le llenaron de agujaditas. Una tarde, se le perfiló la cara, se le desenchajó el semblante, y en la noche, cuando Guadalupe se levantó y le jaló el pie a su padre, lo sintió frío y tieso como el de un muerto (Del Paso, 2015a: 148).

El hijo es el primero en percatarse de la muerte de su padre. Esa misma noche que muere Nicanor, Guadalupe acude a la cama de su hermana mostrando indiferencia. Cuando Dulcenombre despierta, le informa sobre el deceso; entonces camina hacia el establo y se tira al suelo bocabajo, llenándose manos y boca de “boñiga fresca” (Del Paso, 2015a:148), y así, impregnado de la suciedad con los ojos hacia el piso, pide perdón a su padre: “Padre, perdóneme, padre, no crea que yo no lo quería y no lo respetaba, pero usted ya

estaba muerto y era lo mismo. Y ahora, padre, que usted ya sabe, me habrá perdonado. Allá donde está más contento” (Del Paso, 2015a: 148).

Después de pedir perdón, Guadalupe se levanta cubierto de la inmundicia, se pone debajo de una vaca y se limpia el rostro con leche, debajo del animal, “bocarriba”, como especifica el narrador (Del Paso, 2015a: 148). Según la Biblia, simbólicamente, el agua es la que limpia del pecado;²⁰ por el contrario, al haber una limpieza con leche, se incita a la lujuria, como comenta Tournier (2002: 31-32) en su ensayo “La leche”: “La leche deja de ser el alimento reservado para los bebés para convertirse en alimento universal, el alimento vital por excelencia con el añadido de calor, la ternura y la sensualidad que rodean la imagen del pecho femenino”. Guadalupe acepta el pecado *bocarriba*, pero rechaza el perdón estando *boca abajo*.

El arrepentimiento no es verdadero. La posición corporal de Guadalupe y la suciedad que tiene en la boca al pedir clemencia al padre restan veracidad a sus palabras; el hijo se burla de Dios (lítote). Su mirada se encuentra en el suelo y no hacia el plano celestial; para conseguir la ayuda de Dios, se debe implorar a la luz que existe sobre la tierra, no a la oscuridad del suelo, donde abunda la inmundicia, como se menciona en Salmos 122:

A ti he alzado mis ojos, oh Tú que moras en los cielos. ¡Mira! Cómo los ojos de los siervos están dirigidos a la mano de su amo, cómo los ojos de la sierva están dirigidos a la mano de su alma, así nuestros ojos están dirigidos a Jehová nuestro Dios hasta que nos muestre favor. Muéstranos favor, oh Jehová, muéstranos favor (Sl. 123: 1-3).

En la Biblia, antes de que Dios interviniera en la formación de la tierra, existía la oscuridad, y la superficie se encontraba sin forma y desierta; así que durante el primer día crea la luz, concediéndole divinidad²¹ y otorgándole la propiedad de la vida. Dios realiza una división²² entre la oscuridad y la luz; surgen así el día y la noche. La penumbra no proviene de lo celestial; por ende, es malvada²³ y se aparta de la ley. Se entiende, entonces, por qué Guadalupe, únicamente durante las noches, se acuesta con su hermana, sin que ella esté consciente —Guadalupe ha cometido un acto mágico-onírico—. En la oscuridad y en la penumbra simbólica, puesto que está dormida, Dulcenombre ama a su hermano: “Las palabras que Dulcenombre le decía en sueños: ‘Me lastimas, hermanito, te quiero, hermanito, te quiero otra vez, hermanito’” (Del Paso, 2015a: 148).

Una vez que muere Nicanor-Dios, Guadalupe continúa escabulléndose a la cama de su hermana todas las noches. Ahora él es el ser supremo, puesto que logró evadir y burlar a Nicanor; posee control sobre su hermana y es el único que tiene conciencia de lo que sucede en el paraíso: él posee la claridad y esto otorga ignorancia²⁴ (oscuridad) a Dulcenombre.

Guadalupe, en una de las noches, dibuja en el vientre de su hermana una cara con corcho quemado:²⁵ “A los lados de tu ombligo estoy dibujando dos ojos. Debajo de tu ombligo estoy dibujando una nariz, y abajo están las barbas y la boca. Es la cara de Dios, que nos está viendo” (Del Paso, 2015a: 149). El Todopoderoso es formado sobre el vientre carnal de un humano y con esto desaparece su cosmogonía (lítote); además, un dedo terrenal posee la posibilidad de su creación por medio de la ceniza o el polvo, de la misma forma en que Dios crea al hombre del polvo del suelo.

Dulcenombre informa al hermano sobre su embarazo una noche; Guadalupe sale de casa y permanece en el exterior hasta el amanecer. Al despertar la hermana, ella pregunta el motivo de su ausencia desde temprano y él le anuncia su embarazo, a lo que ella responde con una negativa e incredulidad. Guadalupe responde a su hermana: “No, no estoy loco, yo me acuesto contigo todas las noches [...] No, no estoy loco, yo me levanto todas las noches mientras tú duermes y te hago mi mujer sin que tú te des cuenta” (Del Paso, 2015a: 149). La mujer con los “ojos abiertos” (Del Paso, 2015a: 149) corre a su hermano del paraíso: “Vete, Guadalupe, y no vuelvas nunca” (Del Paso, 2015a: 149). Esta ocasión, en contraposición a lo escrito en Génesis, la hija de Dios permanece en el paraíso, merece su estadía por no cometer pecado consciente, lo contrario a Eva en libro de Génesis, que es la incitadora de la falta hacia el Padre. Asimismo, Dulcenombre obtiene la autoridad y el poder, convirtiéndola en el Ser Supremo.

CONCLUSIONES

El género paródico por medio del recurso de la ironía permite la reestructuración del inicio del libro de Génesis en la novela. La lítote es recurrente, como resultado del despojo de la divinidad de Dios y la trasgresión de los hechos bíblicos en el hipertexto “1920, el micromundo de Guadalupe”.

Fernando del Paso otorga una mirada crítica a la religión cristiana en varios de los capítulos de *José Trigo*. Ejemplo de ello está en el capítulo v “La Cristiada”. En el lado oeste, los cristeros huyen de su pueblo por el inminente ataque de las tropas del gobierno. Después de algunos días, se escucha la campana de la iglesia. Ello es tomado como señal divina para regresar. El primero en entrar al recinto sagrado es el cura. Una mula y un caballo están amarrados a la campana del pueblo, en plena cúpula, causando así su sonido. El servidor de Dios los desamarra antes de que los pobladores ingresen. El narrador ironista informa lo que el cura optó por decir del sonido celestial de la campana:

Les contó 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. (Del Paso, 2015a: 106).

En esta primera parte (El Oeste), así como en el capítulo vii “Por una parte la casa de Luciano”, se encuentra una ostionería de baja categoría llamada “El Edén”. Se sabe de la naturaleza del negocio por la ironía, una vez más, del narrador: “Pasó entre las mesas de la ostionería El Edén. Vaya nombrecito. Hórrida. Calle del Cedro esquina con el Clavel. Mucha clientela. Cabe decir que jamás había cupo. Irrespirable, pero al cabo de un tiempo uno se aclimata” (Del Paso 2015a: 159). El juego del autor entre lo profano y lo sagrado continúa a lo largo de la novela, pero sin duda alguna, la tergiversación del Jardín del Edén en el micromundo estudiado en este artículo es una parodia a Dios y a la concepción bíblica. El autor rebaja la figura omnipotente y omnipresente del Todopoderoso que, si se analiza dejando a un lado las creencias personales/religiosas, es lo que ocurre en el paraíso de Génesis, cuando Dios no controló los actos de sus hijos.

No solo desaparece Dios del plano terrenal en “1920, el micromundo de Guadalupe”, sino que existe una modernización de la figura femenina, cuestión que no es posible desde la tradición bíblica. Eva es maldecida por su padre con la sumisión y el dolor: “Con dolores de parto darás a luz hijos, y tu deseo vehemente será por tu esposo, y él te dominará” (Gn 3: 16). En el micro-mundo delpasiano, Eva-Dulcenombre se sobreposiciona a Adán-Guadalupe y al mismo Dios-Nicanor, al heredar el Jardín del Edén. El hipertexto trasgrede, más no destruye al hipotexto, como escribe Genette (1989b: 495):

El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura palimpsestosa. O, para, deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez.

La literatura permite la libertad y el quebrantamiento de las normas, creando un texto alterno que otorga matices críticos al original. La crítica del mito en el micromundo de Fernando Del Paso, se extiende también a la Historia, pues, desde el pasaje de la parodia, degrada y cuestiona la veracidad de la Historia —representada también con la disminución de lo sagrado-divino—, al igual que sus logros.²⁶

En *José Trigo* se observa la idealización de una Revolución mexicana que finalmente no obtuvo el cambio anhelado por sus hacedores; por el contrario, el movimiento armado los confina a una vida de decadencia, que dista mucho del progreso.

Esto es visible en el personaje de Guadalupe que, de vivir en un paraíso rural (abundancia, refugio, poder), termina en una vida urbana que se aleja de lo que alguna vez poseyó. Las narraciones del capítulo “Cronologías” son las voces del pasado (memoria), que en el presente (campamento furgonero) añoran un tiempo remoto idealizado: “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” (Álvarez, 2009: 103). La expulsión de Guadalupe del paraíso rural, como consecuencia de su falla ritual, lo arroja a la angustia de la Historia, pero en la Historia completará su destino.

En “1920, el micromundo de Guadalupe” se aprecia la postura del autor sobre Dios; no puede negarse la ausencia de su credibilidad. Por medio de la parodia, Del Paso ironiza al “creador del universo” como mucho otros artistas, sean del gremio literario o de cualquier otro, cuestionado su divinidad.

Genette menciona que la seriedad y el juego se colocan en una misma línea en el hipertexto; pues bien, este micro-mundo de *José Trigo* carece de la falta de seriedad que impone el texto bíblico, se juega con la idea de la perfección de Dios y con la imperfección del humano. Si el hombre fue creado a imagen y semejanza de Él, entonces existe una degradación de Dios e, incluso, un exaltamiento del hombre; posicionándonos en el mismo peldaño —el hombre es como a Dios, así como Dios es al hombre—, en cuyo caso convierte a la propia humanidad, e incluso su Historia, en una parodia.

Con la transgresión del Jardín del Edén del Génesis, se pueden liberar lo establecido y así cuestionar lo que se cree verdadero. Si existe una degradación de Dios, puede existir una degradación de todos los acontecimientos históricos, constando así lo dicho por Kristeva sobre la permisibilidad que sólo se le puede otorgar al discurso poético. Esta verdad simbólica obtiene mayor valor que la verdad histórica, como Del Paso (2015b: 680) lo sugiere con su propia voz en “El último de los mexicanos” en *Noticias del Imperio*: “Conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención”.

A partir de las palabras de Del Paso sobre lo abstracto que puede ser la realidad (Historia) en la pintura *Una pipa no es una pipa* de Magritte, en “1920, el micromundo de Guadalupe” de *José Trigo*, se puede entender que la parodia permite la degradación de la Historia (sagrado), auxiliada de la ironía. Con la transgresión que sufre Guadalupe, como personaje simbólico del movimiento ferrocarrilero, al igual que Nicanor, actor simbólico de la Revolución, se juega con la idealización de una Historia considerada sagrada y veraz. Del Paso, a través de la parodia y la ironía, nos recuerda lo inexacto de la Historia y las bases endebles en las que se sostiene, así como lo precario de la construcción de la memoria colectiva.

REFERENCIAS

- Álvarez Lobato, C. (2009). *La voz poética de Fernando del Paso: José Trigo desde la oralidad*. México: Serie Lenguajes y tradiciones.
- Del Paso, F. (2002a). “La novela que no olvide”. En *Obras III: Ensayo y obra periodística* (pp. 956-961). México: FCE.
- _____. (2002b). “Magritte, o la búsqueda de un rostro”. En *Obras III. Ensayo y obra periodística* (pp. 196-198). México: FCE.
- _____. (2015a). *José Trigo*. México: FCE.
- _____. (2015b). *Noticias del Imperio*. México: FCE.
- Freud, S. (2013). *El porvenir de una ilusión*. Barcelona: Taurus.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1989b). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, J. (1995). “El simbolismo de la luz/oscuridad en los himnos de Prudencia”. *Florentia Iliberritana, revista de estudios de antigüedad clásica* [en línea], núm. 3, Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <http://revis-taseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4406/4312> [consultado el 27 de mayo de 2019].
- Guillén, C. (2015). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Hutcheon, L. (1992). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (pp. 176-182). México: UAM.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1992). “La ironía como tropo”. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (pp. 197-210). México: UAM.

- Kristeva, J. (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 2-12). La Habana: UNEAC.
- Martos, J. F. (1991). “El valor simbólico de $\mu\lambda\lambda\omicron\nu$ / *malum* en la literatura grecolatina y la tradición cristiana de la manzana de Adán”. En *Actes del simposi de la secció catalana SEEC. Treballs en honor de Virgilio Vejarano* (pp. 660-670) Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Sosnowski, S. (1996). *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Todorov, T. (2010a). “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos”. En Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 120-131) México: Siglo XXI.
- _____. (2010b). “Sobre la evolución literaria”. En Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 140-148). México: Siglo XXI.
- Tournier, M. (2002) “La leche”. En *Celebraciones* (pp. 35-39). Barcelona: Acantila.

NOTAS

1Gerard Genette habla sobre la metadiégesis como “el relato en segundo grado” (1989a: 287), esto se refiere a la existencia de varios relatos en un relato; se puede ejemplificar de una manera más simple con el juego de matrioshkas: dentro de una muñeca existe una segunda, y dentro de esta segunda contiene una tercera y así consecutivamente. En este artículo en lugar de utilizar el término *metadiégesis* se opta por nombrar a la historia dentro de la historia como micromundos, ya que su finalidad no es el abordar el relato metadieético conforme a la teoría de Genette.

2Existe una segunda publicación en la *Revista Mexicana de Cultura* en enero de 1990.

3Movimiento que comienza con la huelga de los obreros de Ferrocarriles de México por un aumento salarial el 25 de febrero de 1950. El gobierno mexicano tuvo como respuesta muchos altercados violentos con el fin de concluir con el movimiento al que se sumaron maestros, estudiantes y trabajadores de Petróleos Mexicanos como muestra de solidaridad. Este periodo concluye a inicios de 1959 sin alcanzar sus objetivos.

4Esta cronología la forma el conjunto de relatos de los guardacruceros que narran desde el furgón de Buenaventura —personaje principal de José Trigo con carga cosmogónica de Tonantzin—. Son las historias y fechas de relevancia del pasado que los posiciona en su situación actual posrevolucionaria del movimiento ferrocarrilero.

5El autor también comenta sobre esto, en palabras más simples: “Tal vez habría debido precisar que la transtextualidad no es más que una trascendencia entre otras” (1989b: 13).

6La primera, escudriñada por Julia Kristeva, es definida por Genette (1989b:10) como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”, en esta se suscita la cita, el plagio y la alusión; de forma muy apropiada, esto hace recordar lo que decía T. S. Eliot sobre los poetas: los malos imitan y los buenos roban. El *paratexto* son “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (Genette, 1989b: 11-12), ejemplos de estos son el título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. Sobre la *metatextualidad*, Genette (1989b: 13) lo resume a una evocación: “Es la relación – generalmente denominada ‘comentario’ – que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”, menciona que la metatextualidad es por excelencia la relación crítica. La cuarta relación, *architextualidad*, la cataloga como la más abstracta y la más implícita: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica” (Genette, 1989b:14), esta es evidente como el título de un libro y sus subtítulos que especifican o indican la materia en cuestión. A pesar que estas anteriores relaciones no inmiscuyen al presente trabajo (debido a ello el trato general que aquí se les otorga), considero necesario realizar su especificación para evitar confusiones y poder entender con claridad la *hipertextualidad*.

7Menciona provisionalmente ya que conforme va desarrollando a detalle la hipertextualidad a lo largo de su trabajo, el autor agrega más conceptos y ejemplificaciones. Abordaré esta primera definición de hipertextualidad por su claridad que ayuda a asimilar lo propuesto en esta investigación.

8La literariedad se refiere a las características que diferencian al habla común (palabras) de la literatura: “La literariedad es la ‘transformación del habla en una obra poética, y el sistema de procedimientos que efectúan esa transformación’” (Jakobson; citado en Sosnowski, 1996: 176).

9Aunque se le han atribuido otros títulos, este es el más conocido.

10Solo a través de la presencia de sus elementos se infiere que se trata del Bautista: el carnero (símbolo de sacrificio), las hojas de vid (resurrección de Cristo) y la piel sobre la que descansa (la osamenta que el profeta vestía en el desierto).

11Se presenta la figura de un hombre en plena juventud que desnudo, yace sobre telas de lino y una piel, el personaje observa con mirada sugestiva al espectador, la imagen semeja a la representación de las deidades griegas poniendo así el autor una conjunción de las cuestiones politeístas con el cristianismo. La representación del santo profeta contrasta con el Juan Bautista bíblico ermitaño que viste humildemente.

12Todo lo que ello conlleva como lo son la sociedad, la situación política, geografía, etcétera.

13Kristeva propone un sistema lógico de base cero, uno (falso —verdadero, nada— notación) para rendir cuenta del funcionamiento del lenguaje poético y una lógica poética “en la cual el concepto de *potencia del continuo* englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo en el que el 0 denota y el 1 es transgredido implícitamente” (Kristeva, 1997: 7); esto partiendo de la concepción de Frege, Peano, Lukasiewicz, entre otros, en la que “habiendo partido de la teoría de los conjuntos, de formalizaciones más isomorfas al funcionamiento del lenguaje, son inoperantes en la esfera del lenguaje poético, en la que el 1 no es un límite. No podríamos, pues, formalizar el lenguaje poético con los procedimientos lógicos (científicos) existentes sin desnaturalizarlo. Una semiología literaria se ha de hacer a partir de una lógica poética, en la cual el concepto de *potencia del continuo* englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo en el que el 0 denota y el 1 es transgredido implícitamente” (Kristeva, 1997: 7).

14Para mayor claridad del tema, el autor ejemplifica sobre esta: “La parodia dramática más famosa del siglo XVIII, Agnès de Chaillot, parodia por Dominique de la Inés de Castro de Houdar de la Motte (1723), ilustra perfectamente este nuevo procedimiento: el rey Alfonso de Portugal se convierte en el baile de Chaillot; su hijo, el infante Don Pedro, héroe de la guerra contra los moros, pasa a ser ‘el mozo Pierrot’, que acaba de conseguir el premio de Arcabuz. La siguiente, Inés, se convierte en la doncella Agnès (la deformación graciosa de los nombres parece uno de los rasgos constantes del género: en una parodia de las Troyanas, Astianacte se llama Castagnette), y en lugar de comprometer las relaciones entre dos reinos, el enlace entre los dos héroes amenaza solamente con enemistar al baile de Chaillot con los aldeanos de Gonesse” (Genette, 1989b: 178).

15Conforme a Kerbrat Orecchioni (1992: 197): “Un tropo es la actualización simultánea de dos niveles de valores, de los cuales uno depende de lo literal y el otro es engendrado por ciertos mecanismos derivacionales, valores que pueden ser tanto de naturaleza pragmática como semántica”.

16Del Paso habitaba en esa época en Londres, había asistido a la exposición del pintor belga René François Magritte en la Galería Marlborough ubicada en la misma ciudad y se inspira en la pintura *Ceci n'est pas une pipe* (1929) para su valoración abstracta del mundo: “Una pipa no es una pipa. Ésta fue una de las verdades que Magritte aprendió del mundo: que las cosas no son sus nombres, o puesto en otra forma, que los nombres no son sus cosas” (Del Paso, 2002b: 197).

17La historia de Guadalupe es contada por un narrador, el propio Guadalupe, Buenaventura, Nicanor, los guardacruceiros (compañeros de Guadalupe), desde su presente en el furgón de Buenaventura, después de su exilio del jardín de Nicanor. Como puede constatar, existe una polifonía (la voz de más de un narrador) para contar esta historia.

18El narrador (la voz de los guardacruceiros) se refiere al huerto como “bien comarcado”, denotando la plenitud que existe en él, al igual que en el libro de Génesis donde se infiere el exceso de alimentos que se encuentran en el jardín creado por Dios para Adán: “Además, Jehová Dios plantó un jardín en Edén, hacia el este, y allí puso al hombre que había formado. Así Jehová Dios hizo crecer del suelo todo árbol deseable a la vista de uno y bueno para alimento” (Gn. 2: 8-9). No debe olvidarse que esta historia del mito bíblico cuenta con coordenadas históricas, por su parte, Del Paso ubica al paraíso en Almoloya, Estado de México, aquí, donde habita Guadalupe; se menciona que es el “lugar del que mana agua”, (Del Paso, 2015: 145) al igual que en el jardín bíblico donde “había un río que procedía del Edén para regar el jardín, y de allí empezaba a dividirse y llegaba a ser, por decirlo así, cuatro cabeceras” (Gn, 2: 10). Se puede observar la similitud de ambos, infiriendo así que la vida (agua y fruto) proviene de las tierras de Dios y de las tierras de Nicanor.

19Sobre la civilización y cultura: “Se da, en efecto, el hecho singular de que los hombres, no obstante, serles imposible existir en el aislamiento, sienten como un peso intolerable los sacrificios que la civilización les impone para hacer posible la vida común. Así, pues, la cultura ha de ser definida contra el individuo, y a esta defensa responden todos sus mandamientos, organizaciones e instituciones, los cuales no tienen tan sólo por objeto efectuar una determinada distribución de los bienes naturales, sino

también mantenerla e incluso defender contra los impulsos hostiles de los hombres los medios existentes para el dominio de la Naturaleza” (Freud, 2013: 2). La prohibición del incesto es una de las leyes principales que lleva al hombre de un estado *natural* al de *cultura*.

20 De aquí la importancia del bautismo en la religión cristiana: hay que recordar que incluso Jesús fue bautizado en las aguas del Jordán por Juan el Bautista.

21 “De esta forma, la luz, el día, el sol, el fuego y, en definitiva, todo lo que supone claridad y resplandor se convierten en símbolos de Dios, de Cristo, del cristianismo, de la gracia y virtud; mientras que la noche, las tinieblas, las sombras y todo lo que supone oscuridad y palidez son símbolos del demonio, del paganismo, del pecado y de toda clase de vicios” (González, 1995: 220).

22 “Y Dios procedió a decir: ‘Llegue a haber luz’. Entonces llegó a haber luz. Después de eso Dios vio que la luz era buena, y efectuó Dios una división entre la luz y la oscuridad. Y Dios empezó a llamar a la luz Día, pero a la oscuridad llamó Noche. Y llegó a haber tarde y llegó a haber mañana, un día primero” (Gn. 1: 3-5).

23 La oscuridad es un vacío que opaca la vista (alude a la ceguera de Nicanor), simbólicamente Dios es apartado de lo sagrado y es víctima de la oscuridad (mal).

24 La única limitación que impone Dios a Adán en el Edén es el no comer del árbol del conocimiento, incitada por la siempre, Eva es la primera en desobedecer la ley. Entonces, la primera en tener claridad (conocimiento) fue la primera hija de Dios, en “1920”, Dulcenombre está en las tinieblas (ignorancia); con esto, Del Paso retira, en parte, el estigma histórico-religioso al género femenino.

25 Del Paso lo relaciona con otra obra de 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?” (Del Paso, 2002b: 197-198).

26 Menciono a la Historia con mayúscula al igual que María Cristina Pons en *Memorias del olvido: La novela histórica de fines del siglo XX* (1996), no como la ciencia totalizadora, sino para evocar el aspecto histórico (tiempo-espacio) y no permitir la confusión con el concepto narratológico de “historia”.

CC BY-NC