



El camino de Pedro Ángel Palou (*Crack*) dentro del posmodernismo.

Una lectura de *Memoria de los días* (1995), *Paraíso Clausurado* (2000) y *Parque Fin del Mundo* (1995)

Tesina Máster 2008-2009
Literatura Hispanoamericana

Mattias Devriendt
20052054

Promotor: Prof. Dr. Diana Castilleja

No pretendo encerrar a Palou en un cuadro posmoderno
sino abrir el cuadro de sus textos al posmodernismo.

Índice

Introducción	6
I. Fundamento teórico	7
1. Biografía del autor: Pedro Ángel Palou	7
1.1. Vida profesional	7
1.2. Obra literaria	8
1.3. Premios	8
2. El <i>Crack</i>	9
2.1. El <i>Crack</i> en general	9
2.1.1. Origen del <i>Crack</i>	9
2.1.2. Significado del nombre	10
2.1.3. Pretensiones del <i>Crack</i> como grupo	11
2.1.4. Recepción crítica	14
2.1.5. El <i>Crack</i> y la tradición	16
2.1.5.1. Relación con el <i>Boom</i> y el <i>Postboom</i>	16
2.1.5.2. Otros grupos contemporáneos similares	18
2.2. Ideas principales del <i>Manifiesto Crack</i>	19
2.2.1. El <i>Manifiesto Crack</i> : aglutinante irónico	19
2.2.2. Septenario de bolsillo	20
3. Tres puntos teóricos para el análisis	26
3.1. El posmodernismo y Pedro Ángel Palou	26
3.1.1. El camino de Pedro Ángel Palou dentro del posmodernismo	26
3.1.2. El <i>Crack</i> dentro del camino de Pedro Ángel Palou	28
3.2. Mundos autónomos y personajes marginales	29
3.2.1. Mundos autónomos literarios	29
3.2.2. Mundos autónomos extraliterarios	30
3.2.3. El Mundo Tres de las ideas (Popper)	30
3.3. El Apocalipsis y la metaficción	31
3.3.1. El concepto “Apocalipsis”: evolución diacrónica	31
3.3.2. Tres tipos de Apocalipsis	34
3.3.3. Génesis y Apocalipsis en la literatura	36
3.3.4. Características del género apocalíptico	37

3.3.5. Lo apocalíptico en la literatura latinoamericana	39
3.4. Parodia, ironía e intertextualidad	40
3.4.1. El concepto “parodia”: evolución diacrónica	40
3.4.2. Parodia y posmodernismo	44
3.4.3. Parodia como técnica literaria de <i>La Generación del Crack</i>	45
II. Análisis	46
4. <i>Memoria de los días</i> , (novela, 1995)	46
4.1 Resumen	46
4.2 Introducción	47
4.3. Estructura del libro	48
4.4 . Mundos autónomos y personajes marginales	48
4.5. El Apocalipsis y la metaficción	53
4.5.1 El Apocalipsis y el tono pesimista	53
4.5.1.1. <i>Memoria de los días</i> : novela fundamentalmente Apocalíptica	53
4.5.1.2. Referencias concretas al libro <i>Apocalipsis</i>	57
4.5.1.3. Tipo de Apocalipsis referido	59
4.5.1.4. Apocalipsis de las palabras mismas	60
4.5.2 La metaficción y el proceso de escribir	61
4.6 Parodia, ironía e intertextualidad	70
4.6.1 Parodia e ironía	70
4.6.2 Intertextualidad	86
4.6.2.1 Texto	87
4.6.2.2 Paratexto	89
5. <i>Paraíso clausurado</i> (novela, 2000)	95
5.1 Resumen	95
5.2 Introducción	96
5.3 Estructura del libro	96
5.4 Mundos autónomos y personajes marginales	96
5.5 El Apocalipsis y la metaficción	99
5.5.1 El Apocalipsis y el tono pesimista	99
5.5.2 La metaficción y el proceso de escribir	105
5.6 Parodia, ironía e intertextualidad	110

5.6.1 Parodia e ironía	110
5.6.2 Intertextualidad	112
6. <i>Parque Fin el Mundo</i> (cuento, 1995)	115
6.1 Resumen	115
6.2 Introducción	116
6.3 Estructura del cuento	116
6.4 Mundos autónomos y personajes marginales	116
6.5 El Apocalipsis y la metaficción	116
6.5.1 El Apocalipsis y el tono pesimista	116
6.5.2 La metaficción y el proceso de escribir	117
6.6 Parodia, ironía e intertextualidad	119
7. Diagrama comparativo	120
8. Conclusiones	122
9. Bibliografía	126
Apéndice	137

Introducción

El posmodernismo no es una corriente literaria. (Vervaeck 2007: 7) Ya le oigo pensar: ¿cómo conectar la obra de un escritor con el posmodernismo si este último ni siquiera se deja llamar corriente literaria? Precisamente ahí radica la clave. El hecho de que cada escritor busque su propio camino dentro de ese término construido por los críticos es inherente al posmodernismo. Pedro Ángel Palou se integra en esa tradición posmoderna de una manera muy original, aplicando sus propias estrategias. En esta tesina intentaré encontrar esas estrategias y las fusionaré con las características más importantes del posmodernismo.

Después de una presentación más bien enciclopédica del autor Pedro Ángel Palou, me concentraré en el grupo *Crack* del cual forma parte. ¿Cuál es el origen del grupo?, ¿Qué significa la palabra “crack”?, ¿Cuáles son sus ideas principales? Además de responder a lo anterior, es también importante considerar su posición dentro de la tradición literaria.

Después de establecer un marco general, me concentraré en el camino que Pedro Ángel Palou sigue dentro del posmodernismo. Destacaré tres temas, cada uno de ellos constituye un eje de investigación de mi análisis: mundos autónomos y personajes marginales; el Apocalipsis y la metaficción; y finalmente, parodia, ironía e intertextualidad. Primeramente dedicaré un capítulo al aspecto teórico de esos tres temas para aplicarlo después a la obra de Pedro Ángel Palou.

Sería poco claro y además demasiado extenso analizar todos los libros y cuentos de Palou. Por eso el análisis consiste en dos novelas y un cuento. Primeramente profundizaré en detalle el libro *Memoria de los días* (1995). Después me concentraré en una novela más actual que se llama *Paraíso Clausurado* (2000). Para cerrar el análisis dedicaré una parte al cuento *Parque Fin del Mundo* (1995). De esta manera intentaré presentar y desarrollar una vista representativa y adecuada de sus creaciones literarias.

Para obtener una visión de conjunto, al final añado un diagrama comparativo en donde esquematizo tanto mis resultados teóricos como su aplicación en los tres textos de Palou.

I. Fundamento teórico

1. Biografía del autor: Pedro Ángel Palou

1.1. Vida profesional

Palou nació en la ciudad de Puebla, el 28 de marzo. Estudió la licenciatura en lingüística y literaturas Hispánicas, la maestría en Ciencias del Lenguaje, en la Universidad Autónoma de Puebla y un doctorado en El Colegio de Michoacán. Asistió, en su ciudad natal, al taller Literario de la Casa de la Cultura, coordinado por Miguel Donoso Pareja y, más tarde, por David Ojeda; de 1990 a 1991, fue becario en el área de narrativa, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).



Figura 1

Ha participado en el Coloquio Internacional del Cuento (1984) y en los Encuentros Nacionales de Narradores (1985) y de escritores (1988). (Ocampo 2002: 260-261) Fue profesor y más tarde rector en el Departamento de Literatura de la Universidad de las Américas, en Cholula, Puebla (UDLAP 2007: online) pero en 2007 aceptó una invitación de la Universidad de la Sorbona V, René Descartes de París, para formar parte del cuerpo de investigadores del Centro de Estudios de lo Actual y lo Cotidiano. (UDLAP 2007: online) Ha colaborado en las revistas *Dosfilos*, *Tierra Adentro*, *la Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Universidad de México*, *La Jornada Semanal* y en los suplementos “El Nacional Dominical” y “Sábado”. (Ocampo 2002: 260)

1.2. Obra literaria

Pedro Ángel Palou García es narrador y ensayista. (Ocampo 2002: 260) Entre sus más de 30 libros destacan las novelas: *En la Alcoba de un Mundo*, *Una Vida de Xavier Villaurrutia* (finalista del Premio Internacional Pegaso), *Memoria de los Días* (Joaquín Mortiz, 1995), así como los libros de cuentos *Amores Enormes* (Premio Jorge Ibargüengoitia, 1991) y *Los Placeres del Dolor* o *Parque Fin del Mundo*, cuento publicado en 1995. Además de *La Ciudad Crítica* (Premio René Uribe Ferrer, Las Imágenes de América Latina 1998), cuya obra ha sido traducida al inglés, francés e italiano. (Rojas 2008: online) Otras novelas

recientes: *Paraíso Clausurado* (Muchnik Editores, 2000), *Con la muerte en los puños* (Alfaguara, 2002), *El Diván del Diablo* (Ediciones B, 2005).

Se dio a conocer con un par de volúmenes de cuentos, *Música de adiós* y *Amores enormes*, en los que aún son visibles el tono autobiográfico y las influencias literarias, de Kafka en particular. *Como quien se desangra*, su primera novela, es el monólogo de un guerrillero sandinista, dirigido a la amada ausente, en el que reflexiona sobre el amor, la amistad, el destino de Nicaragua y el de su hijo. *En la alcoba de un mundo* es una novela mucho más ambiciosa al presentarla no como una ficción sino como la labor de un recopilador; a través de documentos -algunos ficticios-, como cartas, diarios entrevistas y testimonios de sus amigos, en donde intenta reconstruir la intimidad de Xavier Villaurrutia. (Ocampo 2002: 260)

Con su novela *Memoria de los días* se incorpora a la autodenominada *Generación del Crack*, caracterizada por ocuparse de un mundo en caos, a través de recursos narrativos como la polifonía, la ironía, el humor y la intertextualidad. El texto está construido por discursos diversos: el testimonio de Amado Nervo, homónimo del poeta y uno de sus seguidores; las cartas del tarot, algunos aforismos y grabados antiguos. Prosigue esta misma vía paródica y futurista en su más reciente novela, *El último campeonato mundial*, dedicada a un extravagante campeonato de fútbol desarrollado en el reino de Holenia. *Pequeño museo de la melancolía*, en cambio, narra, a través de un supuesto manuscrito encontrado, una historia de amor que no se realizó. Su condición de escritor radicado en provincia lo ha llevado a abordar en sus ensayos los problemas a los que se enfrenta la edición y la difusión de la cultura en el interior del país; es, además, autor de una antología histórica de las letras poblanas. (Ocampo 2002: 261)

1.3. Premios

Por su libro *Amores enormes* recibió, en 1991, el Premio Nacional de Narrativa Jorge Ibarguengoitia; ha sido finalista del Concurso Diana/novedades 1988 y del Premio Internacional Pegaso 1994, por *En la alcoba de un mundo*; así como del Concurso Diana/Novedades 1993 y del Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1994, por *Memoria de los días*. (Ocampo 2002: 260-261) Por unanimidad, el poemario *Ese espacio, ese jardín*, de Coral Bracho, y la novela *Con la muerte en los puños*, de Pedro Ángel Palou, resultaron ganadores del Premio Xavier Villaurrutia 2003, que está dotado de 50 mil pesos, y es el galardón más importante otorgado por escritores a escritores. (Crónica 2004: online)

2. El Crack

2.1. El Crack en general

“Escribir una literatura de calidad; obras totalizantes, profundas y lingüísticamente renovadoras; libros que apuesten por todos los riesgos, sin concesiones”. (Carrera y Keizman 2001: 131)

No es fácil definir tanto el origen o el inicio de la llamada *Generación del Crack* como lo que significa en el fondo el nombre *Crack* de la agrupación. Además es importante relativizar las pretensiones del *Crack* igual que su presunto manifiesto. A continuación me enfocaré en la recepción del grupo dentro de la crítica literaria. ¿Cuáles son las reacciones de los críticos? ¿Han obtenido premios sus libros?

Finalmente tenemos que situar el grupo dentro de la tradición. ¿Conocemos agrupaciones similares en otros países? ¿En qué medida modernizan la tradición literaria de, por ejemplo, el *Boom* de los años 60-70? Intentaré elaborar esos diferentes enfoques para que podamos entender finalmente lo que por fin pretende ser esta *Generación del Crack*.

2.1.1. Origen del Crack

Resulta difícil situar con precisión el inicio del *Crack*. Depende de muchos factores y del punto de vista del que se aborda el asunto. Ante todo cabe destacar que los autores del *Crack* forman un grupo de amigos. Se conocen previamente desde sus estudios en el Centro Universitario México en el año de 1987 y desde entonces siguen reuniéndose.

Fracción VII. El *Crack* es la manera de darle nombre a una amistad literaria que se preocupa tanto de lo literario como de lo amistoso. Fracción VIII. El *Crack* es un grupo de siete amigos enloquecidos por la literatura, Sanborns y Vips, Largas horas de charla, miles de hojas de papel, siete computadoras y, claro, Internet. (Volpi 2004: 176)

Padilla describe esta amistad como estando más allá de términos estrictamente literarios. Volpi y Padilla han vivido prácticamente juntos en Salamanca. Se reunían con otros escritores a leer obras de Ionesco, Beckett. (Carrera y Keizman 2001: 134)

Podemos tomar esa fecha, 1987, como punto de origen. Otras opciones son los años 1965-1968 cuando nacieron sus miembros; o bien, 1989 cuando publican al alimón la novela

Variaciones sobre un tema de Faulkner; o aún 1994 cuando escriben en común el libro *Tres bosquejos del mal*.

En 1994, durante la presentación de *Tres bosquejos del mal*, nos reunimos todos por primera vez en el auditorio Arnaldo Orfila de la editorial Siglo XXI: Pedro Ángel y Alejandro presentaban el libro de Nacho, Eloy y Jorge, y entre el público asistente se hallaban Ricardo y Vicente. Si existe un inicio del *Crack*, tal y como se conoce ahora, probablemente fue ése. (Volpi 2004: 13)

Quizás al lado de esas fechas hay que considerar el año de 1996 como el punto de partida más apropiado para fijar el comienzo del grupo. En este momento cinco autores mexicanos se unieron y redactaron en la Revista de Cultura *Lateral* a la manera surrealista, futurista y estridentista un texto, al que se llamó así: *Manifiesto Crack*. Cada uno de estos cinco autores escribió durante estos años un libro que representaba las ideas del *Crack*. He aquí las novelas y los autores: *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi; *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda y *Las rémoras* de Eloy Arroz. Con este *Manifiesto Crack* se perfilaron oficialmente como grupo literario. (García 2008: online)

2.1.2. Significado del nombre

El nombre *Crack* que los autores han elegido para perfilarse puede tener varios orígenes, según sus significados. *Crack* puede referir a los grandes jugadores de fútbol o a la droga, puede buscar una parodia y homenaje al *Boom* (infra 2.1.5.1.) o puede ser el resultado de no encontrar una alternativa mejor. En este sentido Volpi escribe que el nombre fue elegido a sugerencia de Palou, después de descartar otras veinte onomatopeyas inglesas (*pum*, *po*, *splash*, como en el *Batman* televisivo de los sesenta.) (Volpi 2004: 178-179). Volpi presenta el nombre como una palabra cualquiera, accidental y arbitraria. Una onomatopeya que han seleccionado con base en su sonido de algo que se rompe. Castañeda postula algo similar. Según él, el efecto de la literatura *Crack* hace pensar en la droga:

El *Crack* acepta tantas aproximaciones como significados posee la propia palabra, pero quizás la acepción más pertinente aquí –por sobre las semánticas futbolística, milenarista, de ruptura - es aquella relativa a la terrible droga surgida a finales del siglo pasado. Leer al *Crack* como síntoma de nuestro medio literario implica hablar del efecto aquí no adictivo sino aversivo que genera el brote de todo “fenómeno grupal”. (Castañeda 2004: 141)

Finalmente el *Crack* puede ser una alusión al caos financiero vigente en el país en los años 90 cuando la crisis económica hizo sucumbir las estructuras sociales sumándose a la anterior revolución de Chiapas. (Peiró Barco 2005: 46)

En conclusión vemos que el nombre, *Crack*, no tiene un significado específico. Esa multiplicidad de significados de la palabra *Crack* forma parte del juego típico de este grupo, así que, contrariamente a muchos otros grupos literarios con vanas pretensiones artísticas, ellos auto relativizan su propia agrupación hasta transformarse en una parodia de aquellos mismos grupos literarios, lo que es totalmente congruente dentro de su modo de pensar. Enfoquémonos un poco más en esta idea en el punto siguiente.

2.1.3. Pretensiones del *Crack* como grupo

Central en el pensamiento del *Crack* se encuentra el humor, más específicamente, la ironía y la parodia. Por eso “El palacio de la Risa” es el primer territorio de la feria del *Crack* que visita Pedro Ángel Palou con nosotros en su parte del *Manifiesto Crack*. (Palou 2004: 207-208) El humor no sólo se integra en sus libros sino que también forma parte del concepto del grupo mismo.

A la pregunta qué es el *Crack* se puede responder de maneras distintas, según el grado de ironía que se desee. Ello se debe a que el *Crack* es, antes que nada, una broma literaria, es decir: una *broma en serio*. (Volpi 2004: 175)

Esta es la idea central que hay que tener en cuenta, hablando del grupo: la pretensión del grupo no es tanto formar una supuesta *Generación del Crack* sino burlarse de todos los escritores que se han unido en grupos o generaciones para cobrar más credibilidad, para que los tomen en serio. Para corroborar eso comentamos tres palabras claves que siempre surgen alrededor de los autores: *Generación*, *Crack* y *Manifiesto*.

1. Generación

Lo que resulta contradictorio y paradójico es que si por un lado los escritores forman una generación, por otro, no quieren formar parte de ninguna.

Fracción XI. En contra de la opinión de la prensa y de numerosos académicos, el *Crack* no es una generación. (Volpi 2004: 177)

Los autores se oponen a que los críticos les llamen en serio ‘una generación’ diciendo que el *Crack* no es un grupo cohesionado; no es una mafia, ni nada por el estilo. (Castro 1996: 55)

Hemos conocido diferentes supuestas “generaciones”. De una terminología numérica e histórica (la generación del 27, del medio siglo etc.) o regida por la época (modernistas, contemporáneos); en la posmodernidad se pasa al empleo de onomatopeyas (*Boom, Crack*), de lo tecnológico o de inspiración popular (walkman, McOndo, Nocilla). (Carrión 2008: online). Autollamarse “generación”, sirviéndose de la misma palabra como lo es el caso del *Crack*, resulta paródica si retomamos el comentario de Volpi mencionado en líneas anteriores. Por una parte, parodian a esas generaciones y se burlan de ellas pero al mismo tiempo, tanto los autores mismos como sus libros reciben mayor atención. A fin de cuentas ha sido por esta agrupación que han podido publicar sus primeros libros.

En estas novelas incorporan una gran cantidad de temas pero como dice E. Urroz, no se interesan particularmente en lo político, lo religioso o lo ideológico. No quieren hablar de la historia revolucionaria, los fenómenos religiosos, los viajes exóticos etc. Lo único interesante para la generación es fundamentalmente escribir novelas, de preferencia novelas perdurables, de preferencia muy buenas novelas. Quieren construir novelas que esperan impacientes a su lector ideal, listas para deleitarlo con su dificultad. (Urroz 2004: 161) Lo que une al *Crack* entonces, consiste en no ejercer un poder. En el momento de su creación, no puede funcionar como mafia porque no poseen medios de información, suplementos literarios o revistas, ni les interesa tenerlos. Simplemente son un grupo de autores amigos que escriben cosas que más o menos tienen ciertas coincidencias. (Carrera y Keizman 2001: 135) Finalmente presentan el origen de la generación como algo ridículo:

Fracción II. El *Crack* surgió en diciembre de 1994, cuando esos mismos cinco escritores se reunieron tras un brindis navideño y tuvieron la ocurrencia de fundar un grupo literario. (Volpi 2004: 177)

2. Crack

Otra visión sobre la palabra *Crack* se encuentra en la ironía de Volpi, quien va más allá de los significados obvios de *Crack* (supra 2.1.2.), diciendo que

el nombre *Crack* surgió cuando Padilla rompió su silla en aquel brindis navideño de 1994 (entonces tenía unos kilos de más). (Volpi 2004: 177)

Así nos muestra que el nombre no tiene mucho sentido, que es un juego, una invención, que puede significar cualquier cosa, que no quiere abarcar un grupo. El nombre mismo es el mejor ejemplo de la auto relativización del grupo. (Volpi 2004: 178-179)

Fracción VIII. Como cualquier novela, en realidad el *Crack* sólo existe en la mente de sus lectores. (Volpi 2004: 178)

Decidimos entonces asumirnos como grupo (jamás como generación), darnos un nombre irónico (*Crack* por el obvio homenaje pero también burla al *Boom*) e intentar publicar las cinco novelas dentro de una misma colección. Cuando los libros se publicaron finalmente en 1996, decidimos añadir la “broma en serio” de acompañarlos de un manifiesto. Así nació el *Crack*. (Carrión 2008: online)

3. Manifiesto

Los autores han decidido escribir el llamado *Manifiesto Crack*. El término ‘Manifiesto’ nos hace pensar en la vanguardia. Esos artistas de inicio del siglo 20 querían romper con todo lo anterior, empezar tabula rasa. Para reposicionarse y para provocar todo lo anterior, escriben manifiestos con sus ideas, pensemos ya en los clásicos ejemplos tales como el manifiesto de Marinetti (1909), el *Manifiesto Surrealista* de André Breton (1924) o *The art of noise* del futurista Luigi Russolo (1913). Referente al término “Manifiesto” encontramos:

Un manifiesto es una toma de posición con respecto a ciertos hechos e ideas relativas a un hacer concreto de la literatura. Por lo tanto, este compromiso implica, a su vez, la elaboración metódica de una teoría, de una *poética* –si llega el caso- y de un discurso que será preciso convertirlo en una escritura militante con el objeto de ganar legitimidad y poder de convencimiento. (Santaella 1992:13)

Escribir un manifiesto medio siglo después de los textos vanguardistas con el título *Manifiesto Crack* parece ser un anacronismo. De ahí que sea un manifiesto bastante singular en sí, porque a diferencia de los manifiestos habituales, está formado por cinco partes, redactadas y firmadas por cada uno de los escritores. (Carrera y Keizman 2001: 143) Eso es precisamente lo que quieren lograr los cinco escritores: parodiar los manifiestos viejos, de forma análoga a su nombre ‘generación’, integrándose con ironía en una vana tradición de artistas que se reunieron en grupos y escribieron esos manifiestos.

La sola idea de que alguien fuese capaz de publicar un manifiesto literario en 1996 debió alertar a los críticos sobre el carácter a la vez paródico y provocador del asunto, pero como suele suceder en México, casi todos prefirieron tomarlo como un asunto de Estado, es decir, sin la menor distancia crítica ni sentido de humor. (Volpi 2004: 177)

El documento de Volpi que he citado forma parte del libro *Instrucciones de Uso* del año 2004. En este mismo documento, Volpi, uno de los líderes de la *Generación del Crack*, intenta

formular varios años después de su creación lo que es el *Crack* y su manifiesto; para ello divide su texto en títulos, artículos y fracciones, hecho que nos hace pensar también en un manifiesto o en los estatutos de agrupaciones (como los movimientos estudiantiles), como si el *Crack* fuese un grupo que finalmente se toma en serio a sí mismo. Cabe aquí reflexionar sobre si el manifiesto es en verdad una especie de juego, de burla a los manifiestos, diciendo que los grupos deben mantener su individualidad y que lo que cada uno de ellos escribió coincide en gran parte o bien en que también se contradice. (Carrera y Keizman 2001: 143) En la cita anterior de Volpi, éste señala que la debilidad de los críticos se basa en la falta de distancia y relativización de las pretensiones del grupo.

El *Crack* es una entelequia en la que sólo creen los susodichos (es decir los 7 escritores), más algún crítico despistado. (Volpi 2004: 176)

La debilidad de los críticos no se basa solamente en la falta de distancia. El crítico o el periodista siempre intenta esquematizar la realidad. Es decir, quiere por ejemplo agrupar escritores para comenzar a entender su obra. El *Crack* es un grupo que no quiere ser considerado como grupo. Su idea de manifestarse como conjunto es precisamente una parodia a este deseo de siempre querer juntar artistas para obtener una visión de conjunto.

2.1.4. Recepción crítica

Fracción V: Para ser miembro del *Crack* se requiere haber acumulado al menos quince reseñas negativas. (Volpi 2004: 180)

Frase irónica que comprende la relación que existe entre los escritores y sus críticos. Quizás el grupo se fundó gracias a las reseñas de escépticos y críticas negativas, porque en un inicio, el grupo no fue acogido calurosamente. Los autores han sufrido el rechazo de cierta crítica especializada (en parte por razones extraliterarias y en parte por la lectura de algunas obras – no todas – ciertamente menores de estos autores). (Carrera y Keizman 2001: 131) El *Crack* fue a veces criticado y desacreditado sin la lectura de las novelas. (Carrera y Keizman 2001: 144) Inclusive tuvieron problemas para redactar sus obras.

¿Fue el rechazo de los libros un asunto de calidad estética; o fueron simples razones de mercado, que es igual a decir “justificaciones económicas”; o dominaron otros parámetros bajo los cuales una cantidad enorme de obras de una generación estaban siendo entonces condenadas al silencio? (Castañeda 2004: 142)

Cuando los autores decidieron reunir sus novelas bajo el rótulo – hasta entonces vacío – de ‘*Crack*’, puede haber sido un síntoma puro de la desesperación o una manifestación de

intrepidez. (Castañeda 2004: 142) Muchas notas hacían referencia, por ejemplo, al “autodenominado grupo del *Crack*”, una obvia referencia a los “autodenominados zapatistas”, como si fuesen un grupo guerrillero. (Carrión 2008: online) En todo caso, los críticos se mostraron escépticos:

Fue un proyecto presentado en el 96 en México, con un gran escándalo. Nos criticaron, nadie leyó nuestras novelas y las desacreditaron. Ahora, en octubre, en España, se publican, nada más y nada menos, que cinco novelas del *Crack*. Lo más importante es que es un grupo que se finca únicamente en la amistad lo cual es algo inusual. Este es un grupo literario que no es camarilla, porque no tenemos poder. (Flores 2000: 25)

Redactar un manifiesto tuvo dos consecuencias. Primeramente le preocupa a Padilla que

(...) en México hayan existido grupos literarios, ahí sí mafias literarias, que han ejercido perpetuamente los mecanismos de poder, las exclusiones y demás, y que ahora se escandalizan y reaccionan de manera negativa por un grupo que no hace eso, precisamente, pero que tiene la desfachatez de decir que es un grupo que tiene una propuesta por hacer. Me preocupa que se le rechace, cuando en realidad lo que el *Crack* pretende es invitar a que todos los autores de la generación participen en esta nueva actitud. Este cainismo, este canibalismo de la crítica mexicana me parece no sólo lamentable sino innecesario, especialmente en los tiempos que corren. (Carrera y Keizman 2001: 144-145)

En segundo lugar, después de redactar su manifiesto, el *Crack* ganó respeto e interés aunque esos críticos se focalizaron demasiado en el grupo mismo en vez de comentar las obras mismas. Describieron la identidad del grupo como solidificada con amistad, manifiestos y declaraciones, más que con obras. (Castañeda 2004: 144) Urroz describe la situación con algunas expresiones tajantes:

Lo que por ahora me queda claro es que los grupos o individuos de resistencia al nombre o a nosotros quedan divididos entre aquellos que sencillamente han rehusado leer nuestras novelas (ya no digamos a hacer la crítica de las mismas) y esos otros que aún se obstinan en decir que el *Crack* no existe, que es un invento (¡pues claro que es un invento!, ¿acaso los *corn flakes* no son un buen invento también?). (Urroz 2004: 155)

(...) parecía que los *media* estuvieran más interesados en el *Crack* que en las novelas mismas. ¿Éramos grupo, éramos generación, éramos acaso un grupo enclavado dentro de una generación? ¿Qué diablos éramos? (Urroz 2004: 151)

Ya a fines de los años 90, el grupo empieza a ganar fama gracias a que varios de sus miembros comienzan a ganar algunos premios. Pedro Ángel Palou ha sido finalista del Premio José Rubén Romero (1994) con *Memoria de los días* (infra 4.). Ignacio Padilla ganó el Premio Primavera de Novela 2000 con *Amphitryon* y Jorge Volpi ganó unos tres premios con su novela *En busca de Klingsor* (1999) entre otros el Premio Biblioteca Breve, premio español concedido por el editorial Seix Barral (Barcelona). Un factor que no se puede minimizar es la importancia de obtener como escritor latinoamericano un premio en España. Vienen entonces las traducciones, las reediciones de algunos de sus libros, el nuevo escándalo mediático (ahora propiciado por su supuesta complicidad con el “mercado” o por su “abandono” de temas latinoamericanos, ambas cosas falsas). De ahí vendrán momentos importantes para el *Crack*, como la publicación en España del *Manifiesto Crack* (en la revista *Lateral*), la publicación por Muchnik en 2001 de las novelas de Palou y Vicente Herrasti (que también se incorpora al grupo) y por fin, en 2004, la publicación de *Crack. Instrucciones de uso* (Mondadori), nuestro propio relato de las aventuras del grupo a diez años de existencia. (Carrión 2008: online)

2.1.5. El Crack y la tradición

Fracción VIII. El *Crack* no es una mafia o un batallón de combate que busca enfrentarse con los demás grupos literarios que abundan, abierta o soterradamente, en la República de las Letras. (Volpi 2004: 177)

Esta cita muestra la ambigüedad de la *Generación del Crack*. Por un lado no quiere ser considerada como ‘generación’ que se enfrenta con los demás grupos literarios, pero por otra parte se presenta como tal, de modo que, a pesar de esta contradicción, resulta interesante colocar al *Crack* en la tradición. Los cinco amigos se integran en esa tradición pero al mismo tiempo quieren romper con ella. Cuestiones fundamentales para discutir en esta parte son: ¿Cuál es la relación con el *Boom* de los años 60 y 70? ¿Y con el *Postboom* y la *Vanguardia*? ¿Hay otros grupos similares en los años 90 o el *Crack* se encuentra en una posición aislada?

2.1.5.1. Relación con el Boom y el Postboom

Asumimos que no hay nada más revolucionario que la tradición, y que el rompimiento nunca puede ser absoluto, sino que la innovación prevalece sólo si reconoce las bondades de lo antiguo como piedra de toque del rejuvenecimiento de lo contemporáneo. (Padilla 2004: 168-169)

La pregunta sobre si la *Generación del Crack* iba a tener una continuidad semejante a la de los autores del *Boom* tiene su respuesta en la reexaminación de las características comunes y diferentes que existen entre estos movimientos.

Primeramente importa resaltar la diferencia del origen de los dos ‘generaciones’. El *Boom* como nombre es más bien un producto editorial, inventado por algún periódico argentino. Es una manera de clasificar a un conjunto de autores que escriben en el mismo período. El *Crack* por otro lado no puede ser un producto de mercado porque para eso el mercado tendría que haber creado al grupo, creado la amistad y creado la literatura, siendo que el grupo existe desde hace diecisiete años, que se conformó con mucha antelación y que los libros fueron escritos sin ningún tipo de presión o plan editorial.

El *Crack* existe como grupo y existirá mientras existan los vínculos de amistad que hay en él. (Carrera y Keizman 2001: 144)

Los autores del *Crack* ubican sus historias en Europa, Estados Unidos o en ciudades latinoamericanas, nunca en el universo rural o entre la selva que engulle a sus protagonistas. *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, novela colectiva escrita por Volpi, Urroz y Padilla se burlaba y parodiaba esos cuentos rurales. Ya no exportan la "América profunda" hacia Europa, que dé una imagen considerada para ellos como distorsionada de la realidad de sus países; precisamente nos muestran una América no periférica, sino enganchada, aunque sea en el vagón de cola, al universo occidental y europeo. (Carrera y Keizman 2001: 133)

El *Crack* expresa una crítica feroz a la obligación de un escritor latinoamericano de escribir siguiendo las características del realismo mágico. Huyen del realismo mágico aunque confiesen no ser sus estranguladores. (Barco 2005: 47-48) Será Ignacio Padilla quien describa ese realismo mágico como la invención de un término contradictorio y paternalista. (Flores 2000: 24)

Por otro lado el *Crack* no quiere distanciarse de este *Boom*. Más bien quieren distanciarse del *Postboom*, en defensa de la alta literatura y del retorno a la ambición del *Boom*. (Carrión 2008: online). Según el *Crack*, ha empezado a haber una serie de imitadores, de epígonos que han frivolidado mucho la literatura después de los grandes escritores del *Boom*. Ahora la gente está habituada a leer cosas de selva, de guerrilleros, la Revolución mexicana. Esas son cosas muy arquetípicas, hollywoodenses... Padilla continúa:

A mi generación le corresponde ahora romper de una forma radical con eso, sin renunciar a América Latina. (Flores 2000: 22)

Este cambio tendría que ver con una ruptura, con una literatura, percibida como *light*, y una vuelta a las raíces de la literatura “sin hacer concesiones” al *Boom* latinoamericano.

(Carbajal 2005: 179) En este sentido admiran por ejemplo el uso del humor, sobre todo en García Márquez. (Barco 2005: 48)

Se creyó asimismo que renegábamos del *Boom* o de la generación de Medio Siglo o de *Contemporáneos*, cuando se trataba justamente de lo contrario: de rendir tributo a estos tres grupos o momentos literarios con los que nos sentíamos y nos seguimos sintiendo deudores. (Urroz 2004: 152)

Palou arguye en la revista *Proceso de México* sobre esa literatura *light* que:

(...) en la novela mexicana contemporánea prevalece una corriente monotemática que cansó a los lectores: “chavos clasemedieros, urbanos, universitarios con broncas existenciales y amorosas que discuten en la novela complejos problemas filosóficos. (Castro 1996: 55-56)

Esta temática es algo que se debe evitar y algo que las novelas del *Crack* superan, en un sentido u otro. (Carbajal 2005: 179) Volpi señala:

Nosotros somos herederos de García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes o Cabrera Infante. Nuestra crítica no es contra la literatura que hicieron en aquellos años, sino contra todo lo que vino después. Sobre todo, sus imitadores.

2.1.5.2. Otros grupos similares contemporáneos

A finales de los años noventa, la idea de un movimiento artístico o propuesta generacional se hallaba descartada. Las ideas posmodernistas de aquel período influyeron en los artistas, dándoles la actitud irónica y escéptica. Cabe destacar en esta tradición grupos como *All Hail The New Puritans* en el Reino Unido, los *Jóvenes Caníbales* y el grupo *Luther Blisset* en Italia. Al igual que el *Crack*, es en este período que surge *Mc Ondo*, antología de cuentos de diversos autores latinoamericanos publicada en 1996, (Padilla 2004: 171) que también jugaba con la idea de escribir un manifiesto. A diferencia de esos movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, los diversos grupos literarios que surgen después de 1989 parten del principio de que el cambio no sirve por el cambio mismo. La renovación a ultranza, el desfase total e impetuoso de lo precedente es, al menos en las artes, una actitud suicida. Para los grupos como *Crack* y *McOndo* y sus autores, romper es sobre todo recapitular, limpiar, señalar aquello que consideran desviaciones y devaluaciones de valores estéticos precedentes que sin embargo tienen aún absoluta vigencia. (Padilla 2004: 169)

A pesar de los objetivos comunes, también había diferencias importantes entre el *Crack* y *McOndo*. El *Crack* parece mostrar una diferencia muy jerárquica entre cultura alta y cultura popular, dirigiéndose a un público intelectual y un lector activo. (infra 2.2.2.) *Mc Ondo* intenta dialogar con la cultura popular, con las nuevas tecnologías. El ataque de Padilla a los videojuegos y la ausencia de los jóvenes y su cultura en los libros del *Crack* sostienen esa tesis. Por otro lado tanto la televisión como el cine son fundamentales para los dos grupos. (Carrión 2008: online) Además

the *Crack* authors who have contributed to the movement that is *Mc Ondo* have deliberately distanced themselves from the traditions that came out of the *Boom*. While the *Crack* authors preach continuation of the “great literature” of Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, and others, *McOndo* writers identify the need for change due to the fact that the Latin American reality has changed so much. (Carbajal 2005: 4-5)

Lo vemos confirmado por LaPorte en su *New Era Succeeds Years of Solitude*:

The point of *Mc Ondo* (...) was to unseat magical realism, at least as it relates to Latin America. The McDonald’s and condos alluded to in the *Mc Ondo* name (along with a whiff of Macintosh), Mr. Fuguet argues, are more representative of his continent than folksy villages where everyone suffers from insomnia. (Laporte 2003: online)

Fenómenos posteriores al *McOndo* y el *Crack* son por ejemplo *Nocilla* y *Afterpop* en España, que se interesan por la cultura pop y de masas y que se servían y se sirven del Internet y de lo audiovisual para difundirse fuera del mundo español. (Carrión 2008: online)

2.2. Ideas principales del Manifiesto Crack

2.2.1. El Manifiesto Crack: aglutinante irónico

Con base en lo que encontramos en el manifiesto, la unión de los autores en general ha sido más bien una coincidencia que un acto deliberado. Castañeda expresa que las novelas fueron elaboradas sin consigna colectiva. Si posteriormente se agruparon hubo, por un lado, menos voluntad que destino compartido en el siempre voluble medio de las editoriales, y por otro lado, lo más importante, una correspondencia de postulados, promesas y quizás, por qué no, de incumplimientos (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 7). Pero de todas formas Padilla y el manifiesto los une como un grupo de autores mexicanos que comparten características comunes como la ausencia de contienda. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou

1996: 5) Cabe destacar que en *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla encontramos un enlace obvio al grupo *Crack*. Ha llamado a uno de sus personajes importantes: doctor *Da Volpi*, lo que refiere claramente a Jorge Volpi, uno de los cinco autores del *Crack*. Esto puede ser un ejemplo del intento por conectar los libros y los autores y perfilarse como grupo.

Los autores del *Crack* expresaron en su manifiesto que querían alejarse de la literatura que remitía a lo mágico y lo maravilloso, donde situamos a los grandes escritores suramericanos del siglo veinte, (Borges, Carpentier, Gabriel García Márquez) y quieren buscar una nueva vía. En todo caso, el *Manifiesto Crack* no es un escrito que se jacte de haber hallado el camino ‘correcto’. Muy por el contrario, se trata de un concepto de multiplicidad de voces e ideas. Su tarea es sobre todo de búsqueda, visto que reconocen que no están en posesión de la ‘verdad’. Se dice en una de las partes del *Manifiesto Crack*:

Las novelas del *Crack* no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento..., las novelas del *Crack* apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 3)

Destacamos otras expresiones características de los escritores del *Crack*:

Consistente con su proyecto de vida y con su futuro, la novela del *Crack*, se antoja como renovación desde el tradicional último espacio a visitar: recorrer nuevamente, y con la misma voluntad de naufragio, la feria del *Crack*; las novelas del *Crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos; Las novelas del *Crack* no son novelas optimistas, rosas, amables; Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 1-10)

En el *Manifiesto Crack* los cinco autores expresan cada uno su poética. Aquí me focalizaré en el texto de Ignacio Padilla. Éste distingue siete puntos que pueden servir de guía al leer uno de los libros del *Crack*. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 5-6)

2.2.2. Septenario de bolsillo

1. Cansancio y desahucio

Creo que vienen todas las rupturas, desde los más cotidianos desvaríos hasta las más cruentas y radicales revoluciones; no por ideologías, sino por fatiga. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 5)

De manera análoga se presentan los autores del *Crack*. Piensan que está de más buscar definiciones contundentes, teorías. Hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; un

cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido en “magiquismo trágico”, un cansancio de escribir mal para que se lea más. Se trata pues en la mayoría de los casos de una literatura compleja y de mayor exigencia formal, estructural y cultural que la del llamado *Post-Boom* (García 2008: online) (supra 2.1.5.1.) que pretendía crear una fisura en la tradición literaria inmediata anterior para volver al *Boom* rompiendo con una tradición actual vulgarizadora de la literatura (García 2008: online).

2. Sobre la contienda ausente y otras definiciones en pensamiento negativo

Contrariamente a lo que decía Ortega y Gasset de que para constituir una generación se necesita la contienda, este grupo mexicano está ausente de contienda, pero esta ausencia es uno de los pocos elementos que unifica el grupo (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 5).

3. Creacionismo para la escatología

No escribimos desde el Apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 6)

La escatología se refiere al ‘final del mundo como lo conocemos nosotros’ ya sea por un cambio, ya sea por su desaparición. El escritor del *Crack* crea, después de ese Apocalipsis un otro mundo que niega el mundo como lo conocemos nosotros. En sus libros surgen mundos autónomos, aislados de nuestro pensamiento espaciotemporal. Lo creacionista crea un cosmos grotesco (que se sitúa más allá, fuera del tiempo y espacio) para tener mayor derecho de destruirlo y aparecer dentro del imperio del caos. Los libros se cuentan “desde otro mundo”, como se ha dicho, se niegan las características del mundo normal o sea que no se siguen las leyes físicas y reales, es un mundo que se caracteriza por el cronotopo cero. (infra 3.3.)

4. El cronotopo cero, o hacia una estética de dislocación

Un cronotopo consiste en dos palabras griegas: cronos y topos. Cronos alude al tiempo y topos al lugar. Como una historia siempre implica un tiempo y un espacio como ‘cuadro narrativo’ con el cual relacionar hechos, personajes y acontecimientos, también las obras del *Crack* necesitan tal cuadro o cronotopo. Lo esencialmente especial en el caso de los libros del *Crack*, consiste en colocar sus historias en un cronotopo cero. El cronotopo cero, como implica el adjetivo, refiere a un ‘no-lugar’ y un ‘no-tiempo’ o todos los tiempos y lugares y

ninguno. La historia se desarrolla en un mundo vacío de tiempo y espacio, en un mundo más allá del mundo que no simboliza nada. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, esas novelas del *Crack* oponen una creación de mundos autónomos (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 6). (infra 3.2.)

5. El nimbo y la palabra

La palabra es una y la misma y lo viejo vale para novedad. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 6).

A la novela del *Crack*, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas. Los escritores del *Crack* miran hacia atrás para encontrar un lenguaje antiguo que pueda ayudarles a esa renovación. Dar marcha atrás para adelantar, y una vez adelantado, destruir todo para dar de nuevo marcha atrás para adelantarse, generando así un movimiento repetitivo. Una manera para volver atrás es usar las cenizas más antiguas de la lengua. Vuelve al lenguaje un nuevo barroquismo, tanto de la sintaxis como del léxico y de la morfología. Por eso la lectura de un libro del *Crack* exige gran esfuerzo del lector mismo o como dice Ignacio García:

Esta clase de lector (la clase de lectores que lee para relajarse) no compraría un libro *Crack* en el que existen palabras que constantemente deben ser consultadas con un Larousse en la mano.’ (García 2008: 2)

Eloy Urroz habla en el *Manifiesto Crack* de ‘un riesgo estético’ (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 3). Este riesgo implica un deseo de renovar un género (en este caso el de la novela) y el riesgo (formal) que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto. Este riesgo estético que caracteriza el lenguaje y la estructura de los libros del *Crack*, implica un mayor esfuerzo por parte del lector (infra punto 8) o como menciona Castañeda:

Explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesaria; con una rigurosidad libre de complacencias y pretextos (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 7)

Además en cuanto al lenguaje y a la palabra, el motivo del ‘esperanto’ como idioma moderno, estandarizado por la televisión (que es un motivo importante en *Si volviesen sus majestades*), se repite sobre todo en la obra de Padilla. La vuelta al español o dicho de otro modo a la lengua que tuvo éxito en los siglos XV y XVI, con el descubrimiento de América

por Colón, es un aspecto de estas ‘cenizas más antiguas’, visto que hoy en día el inglés, lengua que se habla por todo el mundo (por eso lo llaman los escritores del *Crack* “un esperanto”) tiene la función y el estatus que tenía el español en otras épocas.

6. Elogio de los monstruos

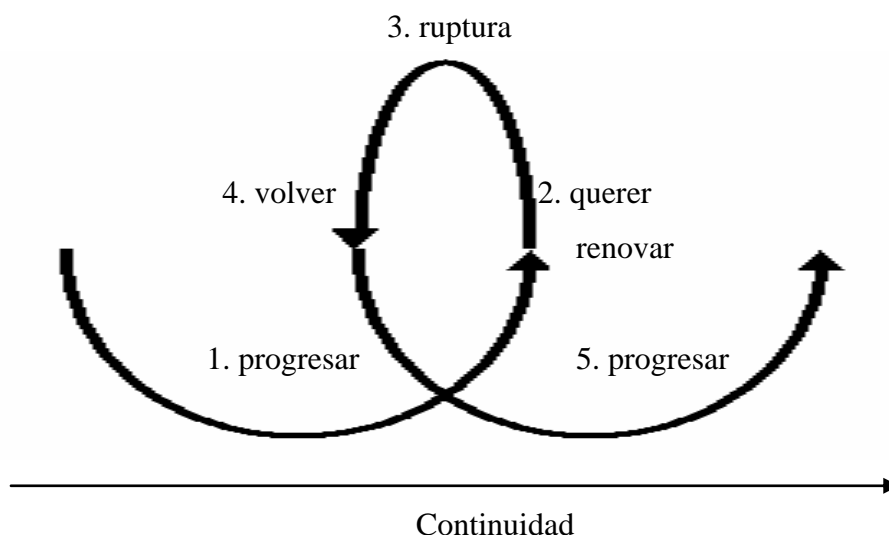
A Padilla le parece soberbio el autor que quiere alejarse de ‘los gigantes’ (Cervantes, Rabelais, Dante) por sentir una incapacidad dudosa. Le parece una actitud más comprensible asumirlos abiertamente e intentar trabajar de manera creativa con esos monstruos. Si quieres alejarte de lo anterior, de la tradición para renovar, no puedes creerte en esa literatura o como dice Padilla:

La literatura que reniega de su tradición no puede ni debe crecerse en ella, (...) espejo contra espejo, sólo así es posible la ruptura en digna continuidad. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 6)

Espejo contra espejo, crear un palimpsesto de textos, una historia estratificada que sabe integrar la gran literatura de la tradición. La expresión “Ningún monstruo niega sus sombras” (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 6) significa en este contexto que, para crear un monstruo, es decir un libro impresionante, grandioso, no se pueden negar sus sombras, independientemente de lo que quiera el autor. Sus sombras se refieren a la literatura anterior, a los gigantes donde buscan sus ideas. Por eso la intertextualidad y la parodia a la literatura o a los acontecimientos importantes ocupan un lugar central en los libros del *Crack*. (infra 3.4.)

7. Ruptura y continuidad

La idea básica de la literatura del *Crack* es regresar para renovar. Una vez que han renovado, rompen con aquella renovación para volver y renovar otra vez. Eso es la vía de la continuidad, un camino de ruptura constante para poder progresar. Para aclararlo mejor, podemos comparar esta idea con la imagen de ‘una espiral’:



Esta idea de ‘volver’ implica una recuperación de ideas, contenidos, temas y lenguaje de otros períodos. De esta manera, rompen claramente con la tradición actual y buscan esas ‘cenizas más antiguas’ por ejemplo en la lengua. El nombre del grupo refiere también a esa ruptura, según Volpi,

efectivamente se trataba de romper con el pasado que a todos nos pesaba. Pero un corte suave. Como cuando algo hace crack. (Salmón 2000: online)

8. La novela del *Crack* demanda pero ofrece

Como ya he dicho, una consecuencia de los siete puntos anteriores, analizados por Padilla, consiste en el esfuerzo que los autores piden del lector para que entiendan el libro; es decir, los autores *ofrecen* un abanico de originalidad en el contenido, sobre todo en la forma; pero por otro lado, *demandan* a un lector que se esfuerce, que no espere encontrar respuestas sino que se plantee muchas preguntas y participe tanto en la novela, que ésta se le quede en la memoria. Quieren desconcertar y probar al lector. Buscan un lector que se tome la molestia de leer novelas. Quizá por eso alcanzarán pocos lectores, más sé que algunos de ellos serán muy buenos. (García 2008: online) Tienen ‘un cansancio de escribir mal’ para que se lea más. Los cinco autores lo mencionan todos durante su parte del manifiesto. “Basta de subestimarlos a ustedes” (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 5) dice Eloy Urroz. Esta frase implica que los autores pueden escribir de modo difícil porque el lector en general tiene suficiente capacidad para entender lo escrito. Los autores describen

a rejection of literature published merely to please the superficial tastes of the major publishers and mass market, and a desire to return to the serious literature of the “Boom” and its precursors. (Carbajal 2005: online)

Precisamente por eso el autor hace un gran esfuerzo para redactar su obra. Padilla por ejemplo lo muestra al nombrar la primera parte de *Si volviesen sus majestades* como ‘Séptimo borrador’. Esto puede significar dos cosas, visto que comprende dos palabras: Primeramente el autor que ha escrito esta parte tiene “siete” versiones. Entonces lo escrito deberá ser forzosamente producto de una larga reflexión. Es decir, el autor no se contenta al primer momento, borra y escribe, destruye y recomienza, lo que refuerza la idea central del libro y del *Crack*.

En segundo lugar, tenemos la palabra “borrador” que refiere a algo inacabado. La palabra demuestra también que el autor no tenía la intención de redactar la pieza. Eso señala claramente que está parodiando la idea de la autoridad del siglo medieval. Existe otra persona, un editor o una editorial que ha tomado la responsabilidad de editar el borrador o sea que el autor mismo no tenía esa intención.

Este juego con la autoridad que acabo de ilustrar en *Si volviesen sus majestades*, requiere un lector atento y activo. Al lado de esto también el lenguaje, la estructura de la historia, la multiplicidad de voces y géneros, el tema del Apocalipsis, la abundancia de parodias e intertextualidades y los personajes absurdos y marginales situados en un cierto mundo autónomo complican aún más las novelas del *Crack*.

Después de esa presentación general del *Crack*, me focalizaré en uno de sus escritores, es decir Pedro Ángel Palou. Intentaré seguir su camino dentro de la corriente literaria del “posmodernismo”, esperando responder: ¿Qué es el posmodernismo?, ¿Cuál es la relación entre Palou y ese posmodernismo? ¿Cómo se manifiesta el “posmodernismo” en su obra literaria? Antes de empezar el análisis de la obra de Palou, es imprescindible situar al escritor dentro de la corriente literaria del posmodernismo. Su camino nos llevará después a la investigación de tres temas: los personajes marginales y sus mundos autónomos constituirán un primer eje de investigación. Después me concentraré en el tema del Apocalipsis y en el carácter metaliterario de la historia. Un capítulo sobre la parodia, ironía e intertextualidad cerrará esa parte teórica.

3. Tres puntos teóricos para el análisis

3. 1. El posmodernismo y Pedro Ángel Palou

3.1.1. El camino de Pedro Ángel Palou dentro del posmodernismo

El posmodernismo no es una corriente, ni un movimiento histórico en “la realidad”. Es más bien “una construcción cognitiva”. (Vervaeck 2007: 7) A partir de 1975, las técnicas realistas se mezclan con la metaficción, que sirve para explorar cuestiones metafísicas. Se ha combinado también, a veces, con elementos fantásticos, míticos y poéticos. Ambas tendencias han sido calificadas por la crítica como “manifestaciones del posmodernismo”. Por eso el posmodernismo no es un término periódico sino un proceso de constante resistencia a la normalización y sistematización de valores artísticos. (Holloway, 1999: 39) Así entendido, la novela posmodernista propiamente dicha no existe. El posmodernismo no es en realidad nada más que un conjunto de rasgos que la crítica literaria achaca a algunos textos después de 1975. (Vervaeck 2007: 7-8)

Para mi análisis no partí de esas características sino de los textos mismos de Pedro Ángel Palou. Partí de un marco general del posmodernismo, que es conocido en lo general como un mundo intertextual y metaficcional, dos términos que surgen en casi cada obra teórica sobre el posmodernismo. Al leer los tres textos de Palou (*Memoria de los días*, *Paraíso Clausurado* y *Parque Fin del Mundo*) salieron en seguida otros dos rasgos a la superficie que parecían reforzar ambas características principales: el énfasis en lo apocalíptico y la presencia de personajes marginales que se sitúan en su propio mundo autónomo. Esos últimos dos parecían además de eso estrategias propias del grupo *Crack*, al que pertenece Pedro Ángel Palou. En ese momento saltaba a la vista que la combinación de los dos polos (lo intertextual y lo metaficcional frente a lo apocalíptico y el mundo autónomo) formaría una construcción coherente y clara para situar al *Crack* y a su escritor Palou dentro del posmodernismo. Además demuestra que el rumbo que sigue Pedro Ángel Palou (y por extensión todos los escritores del *Crack*) dentro de esta corriente posmodernista es que cada autor es posmoderno de su manera propia. (Vervaeck 2007: 12) Por eso no pretendo encerrar a Palou en un cuadro posmoderno sino abrir el cuadro de sus textos al posmodernismo.

Ya destacué que los dos rasgos más típicos de las novelas que los críticos sitúan dentro del “posmodernismo” son la metaficción y la intertextualidad. El primero de esos rasgos es el desenmascaramiento de convenciones que normalmente quedan ocultas: reflexionar sobre el proceso de escribir, dirigirse directamente al lector y hablar del origen de la historia.

Hutcheon se refiere en un sentido más amplio a la elaboración del concepto de la “metaficción historiográfica”.

El concepto se refiere a la novela que se ocupa de una historia mediante el modelo autorreferencial de la metaficción, y que de este modo instala un discurso asequible por amplios sectores de lectores, sólo para ponerlo en tela de juicio y relativizar irónicamente los valores – históricos, artísticos, culturales, ideológicos – planteados. (Holloway, 1999: 53)

La intertextualidad es una segunda característica de las novelas posmodernistas que causa muchas veces una parodia de un pre-texto o requiere un tono irónico. Los comentarios metaficcionesales son además una de las estrategias conocidas para parodiar un pre-texto.

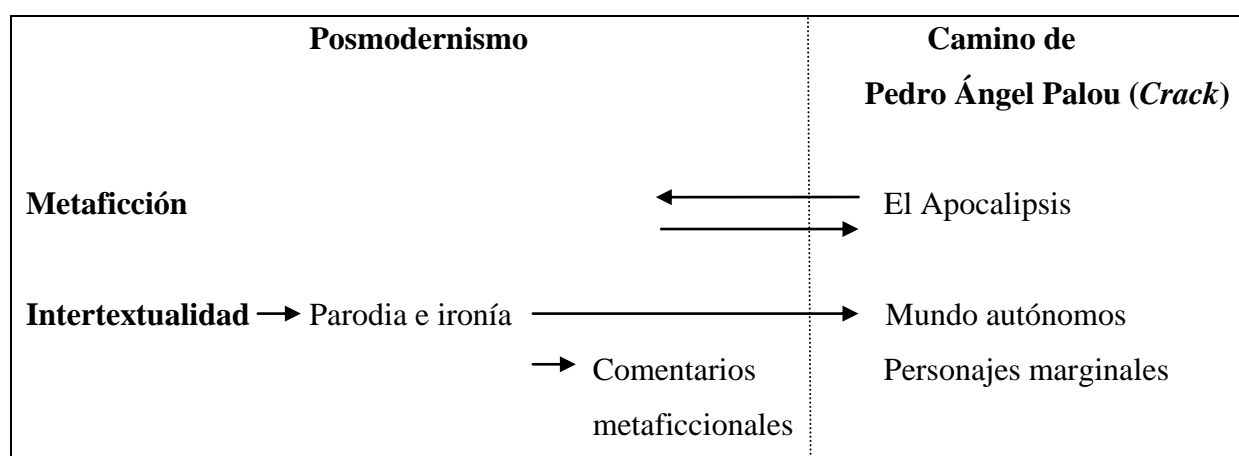
Esos dos polos constituyen el impulso inicial para algunos críticos que después han comentado cómo es que el relativismo a nivel ontológico y epistemológico, la metaficción, la ironía, la parodia, la mezcla de elementos populares y cultos, la intertextualidad y la heterogeneidad han planteado la creciente importancia de la novela española posmoderna, especialmente a partir de 1975. (Holloway, 1999: 33) Según Barth y Eco, el pluralismo de las últimas décadas forma el fundamento de ese paradigma posmoderno.

Este pluralismo, manifestado como el “código doble”, es lo que Barth y Eco veían en la intertextualidad, en la socavación de la frontera entre la vigilia y el sueño, en la metaficción, y en el uso imponente de la ironía. De igual modo, el pluralismo, es decir la heterogeneidad, constituye el fundamento del paradigma posmoderno consagrado por los estudios panorámicos que se difundieron a partir del segundo lustro de los años ochenta. (Holloway, 1999: 52)

Dentro de ese mundo posmoderno, el escritor sigue su propio camino. En Palou vemos primeramente una tendencia hacia la integración de personajes marginales construyendo así ciertos mundos autónomos. La atención y el interés hacia esos mundos marginales tiene sus raíces, para la literatura española, en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499). Por primera vez se presta atención al tercer estamento y a las clases bajas de la sociedad en vez de ensalzar a sus héroes o a la iglesia. Para Palou, esos personajes marginales son más bien una estrategia para crear un mundo fantástico y absurdo a partir de los cuales ironiza y parodia el mundo real y cotidiano.

De esta forma el posmodernismo asimila tanto la modernidad como el modernismo en general, y en lo que concierne a la literatura, la novela posmodernista comienza “creando y centrando un mundo (...) para cuestionarlo luego”. (Holloway, 1999: 52)

En segundo lugar, en relación con el carácter metaficcional de la literatura, destacamos la presencia del tema del Apocalipsis en los textos de Palou. En general, el pesimismo es el tono que otra vez domina en parte la literatura desde la Segunda Guerra Mundial y el existencialismo. El mayor símbolo del pesimismo es la destrucción del mundo o sea el Apocalipsis. El *Crack* incorpora ese Apocalipsis en sus novelas y se integra así en el género apocalíptico. Como veremos más tarde, ese género apocalíptico se caracteriza por su carácter metaficcional. Por otra parte, la metaficción es típica en la corriente posmoderna que es fundamentalmente pesimista. De esta manera se forma una interacción entre el carácter metaficcional de un texto y su argumento apocalíptico.



En lo que sigue intentaré desarrollar más profundamente y de manera teórica esos tres rasgos:

1. Mundos autónomos y personajes marginales (infra 3.2.)
2. El Apocalipsis y la metaficción (infra 3.3.)
3. Parodia, ironía e intertextualidad (infra 3.4.)

Después aplicaré esa teoría a la obra de Pedro Ángel Palou, focalizándome en tres textos:

1. *Memoria de los días* (1995) (infra 4.)
2. *Paraíso Clausurado* (2000) (infra 5.)
3. *Parque Fin del Mundo* (1995) (infra 6.)

3.1.2. El *Crack* dentro del camino de Pedro Ángel Palou

Antes de empezar el análisis teórico y literario, resulta interesante extendernos un momento para ubicar e integrar a la *Generación del Crack* en el camino que acabo de esbozar, puesto que los tres rasgos que he distinguido corresponden perfectamente con las ideas del

grupo *Crack* mencionadas por Padilla en su llamado “Septenario de bolsillo”, descrito en la parte anterior.

1. Mundos autónomos y personajes marginales	→	El cronotopo cero Creacionismo (para la escatología)
2. Apocalipsis y metaficción	→	La novela demanda pero ofrece (Creacionismo) para la escatología
3. Parodia, ironía e intertextualidad	→	El nimbo y la palabra Elogio de los monstruos Ruptura y continuidad

3.2. Mundos autónomos y personajes marginales

A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del *Crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata.

(Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 2).

Un mundo autónomo puede ser literario o extraliterario. Cabe destacar que los personajes de ambos mundos resultan marginales por pertenecer a su mundo autónomo que se sitúa al margen de lo ordinario. Primeramente analizaré lo literario y lo extraliterario. Finalmente presento el mundo autónomo de Popper como alternativa original.

3.2.1. Mundos autónomos literarios

En forma general, un mundo autónomo es un mundo propio en el que –como afirma Lukács- las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no es común con otra obra de arte alguna y que es absolutamente distinta de la realidad cotidiana. (Villanueva 1994: 161) Distinguimos de esa definición que en la literatura, un mundo autónomo es

1. distinto de la realidad cotidiana en cuanto a
2. las personas, las situaciones y a la acción.

Un ejemplo literario en que se presenta un mundo autónomo tal es el mundo pastoril.

Es un mundo declarado y esencialmente ficticio, **un mundo autónomo de pura poesía**, y como tal tiene profundas raíces en el idealismo renacentista. (...) Pero el

mundo pastoril se libera de tales cuestiones personales, prácticas y morales. En el mundo mitológico de ninfas y pastores hay un deleite estético inmediato, **una vida autónoma** de los sentidos, un goce hedonista del paisaje, de la música y del arte, de cierta dulce, melancólica y vaga nostalgia causada, quizá, por la eventual pérdida de ese mismo mundo inocente. (...) En este nuevo nivel mitológico el poeta nos invita a meditar sobre las eternas alegrías y tristezas de la condición humana, **llenándonos al mundo de pastores elementales que no tienen problemas económicos, sociales ni históricos**. (de la Vega, Rivers 2001: 32, el subrayado es mío)

El mundo pastoril es un tipo de 'Otium', aislado de los problemas económicos, sociales e históricos y situado en un cronotopo cero.

3.2.2. Mundos autónomos extraliterarios

Ejemplos extraliterarios de ese mundo son las sectas o las organizaciones terroristas. La secta es el ejemplo más apropiado para desarrollar porque es un fenómeno que existió en cada época y en cada cultura. Importa aquí diferenciar algunas características de la secta para tener una idea de lo que es un grupo viviendo en un mundo autónomo. Nos basamos en el texto de J. Braeckman. (Braeckman 2006: 107-115) Esos puntos nos ayudan en el análisis de los textos de Palou.

- a) Los miembros de una secta se aíslan de su familia, de sus amigos y de la sociedad.
- b) Los miembros de la secta muestran una obediencia ciega a un líder.
- c) Una secta se distingue por una sobreestimación de sí misma. Poseen conocimientos específicos y pueden cambiar al mundo.
- d) La religión puede funcionar como aglutinante del grupo.
- e) Los miembros del grupo experimentan también sensaciones positivas de amistad, amor, respeto y admiración.
- f) Existe una manipulación de los miembros de la secta hasta tal punto que consideran que cometer un crimen es un acto normal.

3.2.3. El "Mundo Tres" de las ideas (Popper)

Popper distingue en los procesos del conocimiento humano tres mundos distintos:

- a) El mundo Uno: es el que corresponde a los estados físicos, los objetos y sucesos observables. Se llama el mundo "exterior".

b) El Mundo Dos: es el de los estados mentales o sea el mundo que tendemos a mirar como experiencia subjetiva.

c) El Mundo Tres: es el “de las teorías en sí mismas y de sus relaciones lógicas; de los argumentos en sí mismos y de las situaciones problemáticas en sí mismas”. Este último, el “Mundo Tres”, es un mundo autónomo, un mundo de ideas, un mundo al que todos aportan algo, pero del que todos toman mucho más. Esas ideas pueden adoptar la forma de teorías científicas, razonamientos filosóficos, obras musicales, pinturas, novelas, poesías, etcétera. (Swanwick, Sanuy, Olasagasti 1991: 10) Ese último mundo parece flotar arriba de los otros dos. No es posible el contacto físico con este mundo.

3.3. El Apocalipsis y la metaficción

Las novelas del *Crack* no son novelas optimistas, rosas, amables; saben, con Joseph Conrad, que ser esperanzado en sentido artístico no implica necesariamente creer en la bondad del mundo. O buscan un mundo mejor, aunque sepan que tal vez, en algún lugar que no conoceremos, tal ficción pueda ocurrir. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 7)

3.3.1. El concepto “Apocalipsis”: evolución diacrónica

El Apocalipsis no sólo es conocido por ser el último libro de la *Biblia*. ‘Apocalipsis’ es sobre todo una palabra griega que ha sufrido una evolución tanto en su valor etimológico como en su representación. Kermode trazó una evolución en la representación de este final "apocalíptico" que describiremos a continuación.

I. Época clásica

En la época griega el término ‘Apocalipsis’ tuvo dos significados. Primeramente es una visión del futuro que se caracteriza por eventos catastróficos incluyendo tanto las señales premonitorias como el fin en sí mismo. Por otra parte simboliza también la revelación y el des-cubrir o poner de manifiesto cosas oscuras.

La palabra griega *apokálypsis*, proveniente de *kalypto* (cubrir, ocultar), significa precisamente “revelación”. (Reati 2006: 17)

Es importante considerar tanto su aspecto de destrucción como de creación. Concretamente, el Apocalipsis comprende la destrucción del antiguo mundo (dystopía) para revelar un mundo mejor (utopía). (Decock, Fabry, Logie 2009: en prensa).

La utopía no se limita a ser la construcción imaginaria de un mundo posible, sino que es una forma de percibir y analizar la realidad contemporánea. A partir del dualismo antinómico entre realidad e idealidad se puede hablar de intención utópica, es decir, del hecho común a todas las utopías: proponer con una negación del presente una posible imagen del futuro. (Aínsa 1999: 50)

II. Tradición cristiana

La tradición cristiana nos ofrece una visión semejante. En el último libro *Apocalipsis* de San Juan leemos que los Satanás o el Anticristo intervienen para introducir el final. Después sigue la destrucción del mundo y el juicio final. El Apocalipsis mismo resulta en la transformación del mundo a una Tierra Prometida, un Paraíso. El esquema central durante la antigüedad y en la edad media sigue como dicho la sucesión ‘orden-perturbación-destrucción-transformación’. (Decock, Fabry, Logie 2009: en prensa)

Destacamos también textos que hablan de tierras imaginarias y utopías filosófico-políticas como *Utopía* de Tomás Moro (1516) y *La Città del Sole* de Tommaso Campanella (1623). (Reati 2006: 17)

III. La modernidad

Antes de la modernidad, el Apocalipsis había sido considerado como una destrucción colectiva. Siendo así que la exterminación tendría lugar en un momento determinado. Esta visión simplista y predictiva de la revelación ha sido rechazada a partir del Renacimiento. El fin deja de ser un aspecto inminente y es considerado en la modernidad como algo inmanente. Es decir hay una tendencia a ver el fin a cada instante de la vida individual. (Decock, Fabry, Logie 2009: en prensa) El Apocalipsis entra en el hombre mismo y se convierte en un conflicto individual hacia la destrucción del individuo. Un prototipo de la transformación del Apocalipsis inminente al Apocalipsis inmanente lo encontramos por ejemplo en *King Lear* de Shakespeare. La tragedia termina en la muerte y en el Apocalipsis del personaje mismo, es decir, las figuras del Apocalipsis son absorbidas por la tragedia y se fusionan con ella. (Sarlo 2007: online)

IV. Siglo XX

En el siglo XX ya no se habla más de una tragedia, puesto que la idea y el concepto del Apocalipsis se aproxima cada vez más a lo absurdo. Es el caso en Kafka, Beckett y T.S. Eliot.

La crisis permanente se manifiesta en lo absurdo. En los textos modernos, el Apocalipsis y en concreto los individuos apocalípticos, son ubicados sobre todo en las grandes ciudades. El Apocalipsis se convierte cada vez más en una realidad diaria sobre todo en las ciudades insostenibles como la Ciudad de México con el crimen organizado, la contaminación, la globalización y el neoliberalismo o las catástrofes ecológicas. La ciudad se transforma en la Puta de Babilonia. (Logie 2007: online)

Roberto Arlt ha explorado ese lugar en los años 20. Pensamos en *Los siete locos* o *El juguete rabioso*, en donde muestra personajes marginales en las metrópolis, presentando esas ciudades como un gran escenario de conflicto estético, ideológico, cultural y social. (Logie 2007: online) Pero la imagen de la ciudad literaria no fue sólo una representación (realista, alegórica, paródica, crítica, poética). Esa imagen también propuso ciudades diferentes, exploró ciudades fantásticas, imaginó configuraciones futuras, fue tensionada por las tendencias opuestas de la utopía y el pesimismo. La ciudad es una máquina simbólica, una disposición espacial que presenta el diagrama de la sociedad, un horizonte en el que se inscribe el deseo y la denuncia. (Sarlo: online)

V. Posmodernismo

En los años 60-70 destacamos como fundamentalmente apocalípticos a dos autores que pertenecen al llamado *Boom*: Gabriel García Márquez, con *Cien años de soledad* y la destrucción de Macondo al final de este libro y Mario Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo*.

En el posmodernismo, después de los años 70 y 80, los escritores posicionan su libro en el porvenir y después del final.

En pocas palabras, nada más que lo ya existente –neoliberalismo periférico y globalización– pero más que suficiente para que esas postales enviadas desde el porvenir hicieran dudar sobre las bondades del lugar al que parecían encaminarse los argentinos. (Reati 2006: 34)

Ven por ejemplo al Nazismo y los campos de concentración como un tipo de Apocalipsis y escriben desde ese espacio post-apocalíptico. (Moraña-Prado 2007: 382)

La idea singular que anima sus crónicas urbanas es que la cultura de la capital se encuentra más allá del Apocalipsis. Lo peor ya pasó, ninguna tragedia es para nosotros: somos el resultado y no la causa de la desgracia. Ya es imposible localizar el cataclismo (la radiación nuclear, el terremoto de once grados, la plaga) que nos dejó

así: lo importante es que estamos del otro lado: sobrevivimos. (Moraña Prado 2007: 382).

Escribir desde el post-apocalipsis lleva a los escritores a experimentos estructurales. Una estructura que respira el caos. Al mismo tiempo el Apocalipsis permanece, como ya se ha dicho, inmanente. De ahí que la lucha interior de cada hombre en vísperas del Apocalipsis individual se extienda también a la estructura del libro mismo.

De forma más actual, el Apocalipsis se manifestó en la idea milenarista del mundo que supuestamente se acabaría en el año 2000. En los EE.UU. existen sectas activas que creaban en la destrucción del mundo y el fin de los tiempos durante la transición del segundo al tercer milenio. Pensamos por ejemplo en los testigos de Jehová.

3.3.2. Tres tipos de Apocalipsis

El *Apocalipsis* como hemos dicho, es el último libro de la *Biblia* escrito por San Juan. Este documento "oscuro" forma la pieza final del *Nuevo Testamento*. San Juan lo escribió durante su exilio en Patmos. (De Hommel-Steenbakkers 2007: 159) Se trata de evocar el Reino de la Bestia, que corresponde a su recuerdo del odiado Imperio Romano. Tardó siglos en ser aceptado como texto canónico y existió siempre fuera de la institución de la Iglesia. Se derivaba hacia el fanatismo de sectas milenaristas por ejemplo. Desde entonces, la tradición literaria ha considerado el libro del *Apocalipsis* como amenazante.

1. Culturas rectilíneas: entre Génesis y Apocalipsis

La *Biblia* ha ejercido una enorme influencia en la literatura medieval, renacentista, moderna y posmoderna. Influye tanto en el escritor en su labor creadora, como en el lector en su labor interpretativa. Como lectores, buscamos el sentido en un texto utilizando una red de representaciones mentales presentes en nuestro cerebro de forma inconsciente. Esas imágenes mentales vienen de la mitología, de fuentes históricas o de la religión. Dentro de la mitología destacamos dos fuentes importantes que sirven de influencia (indirecta) cuando interpretamos o escribimos textos: la *Biblia* y el mundo clásico (Edipo, Ulises,...). Este imaginario no es racional, pero depende más bien de nuestras emociones, nuestra religión, etc. El imaginario mental, construido por la religión, las fuentes históricas o la mitología, tiene un valor epistemológico y axiológico. Epistemológico porque sirven como una fuente de conocimiento; y axiológico porque estructuran nuestro valor ético. Más en concreto, podemos decir que, aparte de la religiosidad de alguien, la *Biblia* es una fuente mitológica que nos

ofrece imágenes mentales y opiniones a veces subconscientes sobre el bien y el mal, es decir, sobre lo ético, porque es fundamental para la historia y la cultura occidental. (Decock, Fabry, Logie 2009: en prensa)

La *Biblia* ha determinado por ejemplo nuestra imagen mental de la concepción del tiempo. En la sociedad occidental tenemos sobre todo una concepción teleológica del tiempo. Quiere decir que inconscientemente interpretamos todo en forma rectilínea, o sea, con un principio y un fin. Eso es precisamente característico para la estructura de la *Biblia*: principio y fin; *Génesis* y *Apocalipsis*. A una creación ex nihilo (génesis) se opondría el final del mundo, concebido al mismo tiempo como destrucción del orden antiguo y revelación de las verdades esenciales del mundo y del hombre (Apocalipsis). La realidad oculta que se revela a los elegidos es la fundación final del reino divino en nuestra tierra. Eso ocurre después de una serie de plagas y calamidades. (Logie 2007: Online) Que lo rectilíneo es típico para la concepción del mundo occidental lo corrobora por ejemplo la teoría de Karl Marx. En su visión debemos destruir un sistema para crear otro sistema. Marx predicó la destrucción o el Apocalipsis del capitalismo, sistema económico occidental, y la transformación al comunismo. Triunfa también aquí una manera de pensar totalmente dirigida hacia un fin. Esta forma de pensar en términos teleológicos de principio y final, génesis y Apocalipsis, es una herencia de la *Biblia*.

2. Culturas cíclicas: el espiral descendente

En contraste con la cultura occidental rectilínea se posicionan las culturas cíclicas. En esta concepción todo vuelve a empezar siempre. Encontramos esa manera de pensar en las sociedades indígenas de Latinoamérica pero también en algunas religiones asiáticas. Algunos representantes importantes del pensamiento cíclico fueron Spengler y Popper. En su *Der Untergang de Abendlandes* Spengler describe la historia como un espiral descendente. Popper por su lado nos ofrece una interpretación más bien positiva proponiendo que la sabiduría actual es el resultado de una acumulación de experiencias. (Martínez Solano 2005: 7) Podemos añadir que en la visión cíclica no hay orden, visto que no existe principio ni fin, en contraste con el pensamiento determinado y teleológico.

3. El Apocalipsis como consecuencia de la desintegración y del caos.

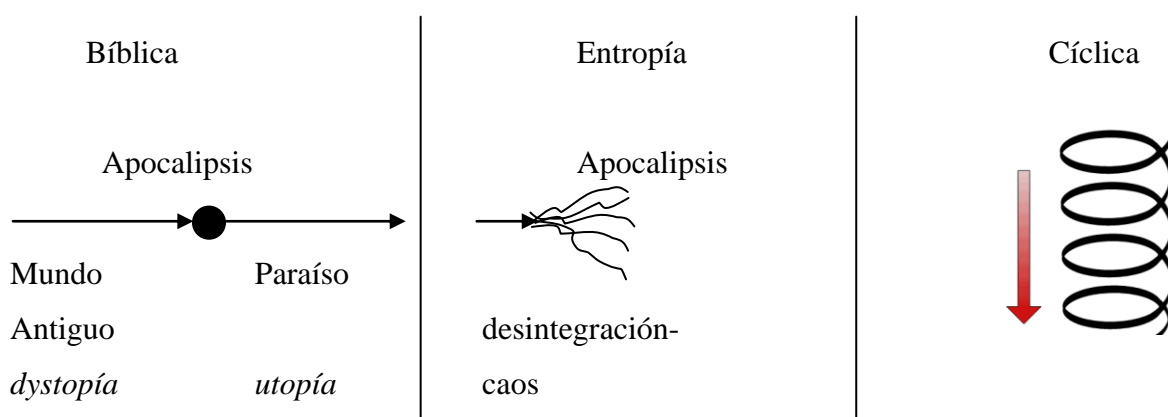
Pynchon nos ofrece otra manera de interpretar el Apocalipsis. Parkinson Zamora explica que en su obra 'la entropía', una teoría de la termodinámica constituye la base de su visión del

Apocalipsis. Entropía es una fórmula para medir el caos. (Parkinson Zamora 1989: 5)
 Consideramos ese caos como una forma de desintegración hacia el final del mundo, el Apocalipsis. (De Schutter, Ivo s.f.: online)

Entropy describes the gradual death of the universe. (Parkinson Zamora 1989: 53)

So we see that entropic time, like apocalyptic, invests history with direction, but not with purpose. It is linear and unrepeatable, the future qualitatively different from the past or present, but change is inevitably for the worse. Time increases entropy, destroying order and structure until a point is reached when time is conceived of as standing still. (Parkinson Zamora 1989: 59)

En conclusión, podemos visualizar esas tres representaciones del Apocalipsis:



3.3.3. Génesis y Apocalipsis en la literatura

¿Cómo podemos transferir estas representaciones del Apocalipsis en el mundo literario? Para desarrollar esta parte, nos basamos en *The sense of an ending* de Frank Kermode, escrito en 1967. En este libro, Kermode destaca la importancia de la representación de un final en la historia. Se pregunta ¿por qué nos gusta tanto terminar un libro con un final?

We cannot, of course, be denied an end; it is one of the great charms of books that they have to end. (Kermode 2000: 23)

La respuesta se halla en nuestras propias vidas. El incipit y el desenlace de una novela, un cuento o una historia reflejan el curso de nuestra propia vida con un principio o el nacimiento y un fin, la muerte.

Whether you think time will have a stop or that the world is eternal; there is still a need to speak humanly of a life's importance in relation to it –a need in the moment of existence to belong, to be related to a beginning and to an end. (Kermode 2000: 4)

La teoría de la mimesis exige que una obra artística o literaria se someta a la idea de la verosimilitud. En este sentido, una novela tiene que representar nuestra vida para ser comprendida de manera natural por el lector. Si no es el caso, la obra rompe con la mimesis y con la verosimilitud y rompe así con las expectativas del lector. Es el caso de textos sin inicio y sin fin. La cita de Kermode continúa como sigue:

But unless we are extremely naïve, as some apocalyptic sects still are, we do not ask that they progress towards that end precisely as we have been given to believe.(Kermode 2000: 23)

Según Kermode, humanizamos el tiempo de esa forma. El fin nos capacita para conceder una organización y forma a la estructura temporal. (Grever, Jansen 2001: 132) A título ilustrativo menciono "le Nouveau Roman", *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet. Se trata de una historia dividida en nueve partes en las que el autor prosigue su historia interminablemente. De esta forma, no hay inicio ni fin. La historia siempre recomienza.

Por otra parte, la construcción de un inicio y de un fin, o sea de una línea cronológica, no significa triunfo exclusivo del orden, ni en la vida, ni en la literatura. La vida siempre se compone de orden y desorden. Así, ese desorden puede comprender por ejemplo el azar y la fortuna o algún accidente.

3.3.4. Características del género apocalíptico

Después de analizar la importancia diacrónica del Apocalipsis y los tipos de Apocalipsis hemos pensado en la conexión que existe entre Apocalipsis y literatura. Ahora intentaremos describir algunas características bastante concretas y prácticas que podemos utilizar para nuestro análisis. (infra II.) Las características son el resultado de un proyecto de investigación de Fabry y Logie que han escrito la introducción y las conclusiones al volumen de P. Lang: *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana del siglo XX.* (Fabry y Logie 2009: en prensa) De este texto hemos sacado una serie de rasgos y recursos importantes que debe reunir un relato para ser considerado como texto "apocalíptico".

a. Hincapié en un fin (ideología) y en un final (temporalidad narrativa) (Fabry y Logie 2009: en prensa)

El Apocalipsis debe ser representado tanto en el argumento como en la estructura o la forma.

b. Un texto ambiguo (Fabry y Logie 2009: en prensa)

Apocalipsis no es sólo sinónimo de distopía, representando un cataclismo y el caos. Apocalipsis tiene, como ya hemos destacado, tanto un polo negativo como un polo positivo. Existe un eje de tensión entre esos polos: pesimismo/optimismo y distopía/utopía. El resultado es un texto contradictorio.

Además cabe destacar que los textos poseen una paradoja interesante. Por una parte, el Apocalipsis tiene como aspecto importante el horizonte redentor final. Por otra parte, en la práctica se dedica más atención a la crisis, a las plagas. El final redentor y purificador se ve constantemente postergado.

c. Despliegue del Apocalipsis como cronotopo. (Fabry y Logie 2009: en prensa)

Cronotopo es un término de Mijail Bajtin, un formalista ruso de las primeras décadas del siglo XX. Ya hemos explicado que un cronotopo (cronos-topos) es una unidad espaciotemporal o sea, una correlación que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria. Significa que existe un discurrir del tiempo densificado en el espacio. Cuando los elementos del tiempo se revelan en el espacio y cuando ese espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Fabry y Logie 2009: en prensa)

d. Narrador elegido, apocaliptista y clásico (Fabry y Logie 2009: en prensa)

El narrador es 'un elegido' que adopta una visión subversiva y disidente. Además describe el fin del mundo oponiéndose radicalmente a las prácticas espirituales y/o políticas de su tiempo.

Los novelistas que emplean elementos apocalípticos (...) a menudo critican las actuales prácticas políticas, sociales y espirituales, y proponen los medios de oponérseles y de superarlas. (Esposito-Caamaño: online)

El narrador apocaliptista oscila entre el tono seguro y la incertidumbre, omite y revela, habla tanto en nombre individual como para su colectividad. Finalmente el lector mismo es cómplice del Apocalipsis.

e. Estilo visionario, hermético, denso y poético. (Fabry y Logie 2009: en prensa)

Los textos "apocaliptistas" están escritos en un estilo visionario, hermético, denso, poético y en parte fantástico. Típico de esos textos es que requieren interpretación.

f. Carácter metaliterario (Fabry y Logie 2009: en prensa)

El apocaliptista no sólo enfoca la historia sino también los medios para narrarla. En realidad está haciendo dos búsquedas paralelas: Primeramente busca entender la historia para después buscar los medios para narrar este entendimiento. De ahí la importancia del acto de escribir.

3.3.5. Lo apocalíptico en la literatura latinoamericana.

Hemos visto que el concepto ‘Apocalipsis’ queda manifiesto si leemos y analizamos libros latinoamericanos del siglo XX. (Logie 2007: online) Antes del análisis de los libros de Palou, podría ser interesante preguntarnos ¿por qué esa idea de la destrucción en un momento de juicio es tan importante en la literatura de Latinoamérica? Parkinson Zamora en su obra *Narrar el Apocalipsis* distingue dos causas fundamentales.

Primeramente originó una vertiente utópica desde la colonización. Los españoles llegaban a tierras americanas y empezaban a construir su mundo como si el continente estuviese intacto. Destruyeron toda la cultura indígena y la transformaron en una sociedad occidental según su propia manera de pensar con consecuencias fatales en el plan económico, político y cultural. Este paradigma de la destrucción y la transformación es precisamente lo que ocurrió durante esa época colonial. Muchos escritores, entre otros los del *Boom*, retoman esa idea de un nuevo incipit, de recrear algo. Parece interesante comparar la ‘Nueva Jerusalén’, mencionada en el libro *Apocalipsis* de la *Biblia* como utopía con el llamado ‘El Dorado’ que simboliza Latinoamérica en la época colonial. (Parkinson Zamora 1994)

En segundo lugar, destacamos la importancia de la colectividad en Latinoamérica que es mucho más grande que en los EEUU. En este último, la individualidad constituye el foco de atención. (Parkinson Zamora 1994) La imagen del "frontier" (fronterizo) y del llamado "self-made man" (pensamos aún en Barack Obama) con su desenfadada confianza en el propio poder sigue siendo un tema actual hasta ahora y contrasta con esa colectividad típica de América Latina.

3.4. Parodia, ironía e intertextualidad

3.4.1. El concepto “parodia”: evolución diacrónica

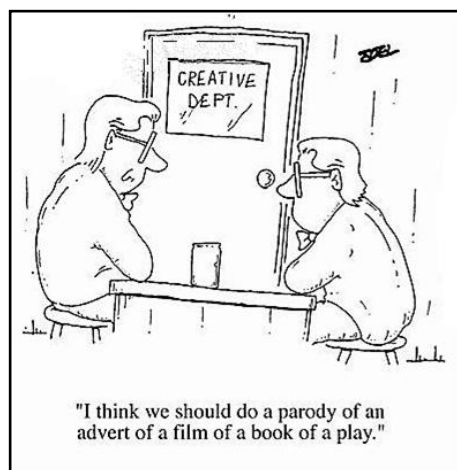


Figura 2

I. Época clásica

En el diccionario de la Real Academia Española encontramos que parodia viene del latín *parodiā*, y éste del griego *παρῳδία*, lo que significa actualmente “imitación burlesca”. En su significado primitivo no tiene la connotación burlesca visto que se trató más de una imitación, un uso de un texto o de un extracto en otro texto. (DRAE 2005: online)

Precisamente por eso, la parodia no tenía en la época clásica el aprecio que hoy en día sentimos ante ese concepto mirando por ejemplo nuestra estima para chistes que parodian (el dibujo cómico al inicio de esa parte), la popularidad de dibujos animados como *The Simpsons* que son fundamentalmente paródicos (Gray 2006) y por supuesto, libros en que los escritores se sirven de la técnica. Tal vez el desprecio por la parodia por parte de los clásicos puede explicarse a la luz del ‘mimetismo aristotélico’. Si el arte presupone una imitación adecuada de una acción o de la naturaleza, la parodia no puede considerarse como arte, puesto que imita otro artefacto – o sea, palabras en vez de cosas- y, además, a través de su tonalidad burlesca subvierte la propia esencia de la mimesis. Por eso los clásicos han regalado la parodia al margen del canon estético. (Sklodowska 1991: 2) Por otro lado se formaban en esa época, al margen entonces, unas obras paródicas. Pensamos en las comedias de Aristófanes, la sátira menipea, el diálogo socrático, las parodias latinas de epitafios y testamentos o las innumerables parodias litúrgicas y bíblicas medievales. (Sklodowska 1991: 3). Más tarde en el siglo XVII el término ‘parodia’ abarcaba como significado entre otros:

el uso cómico de un fragmento de literatura por medio de una recontextualización; la reelaboración de una obra seria con el fin satírico extraliterario; cualquier imitación de un texto preexistente, inclusive sin intención cómica; la reelaboración de un texto serio en otra obra seria, aunque con contenido diferente. (Skłodowska 1991: 3)

II. La modernidad

El concepto teórico de la parodia va complicándose con el desarrollo de la literatura moderna. Esa novela moderna europea se origina de la parodia: Don Quijote trasciende paródicamente las novelas de caballería y las dos parodias de Henry Fielding siguiendo la novela Pamela de Samuel Richardson (1740) (Skłodowska 1991: 4) y el siglo XIX

was given the title ‘The age of parody’ from the collections of burlesque verse which flourished during it. (Rose 1993: 277)

III. Siglo XX

Después, al inicio del siglo XX, el concepto “parodia” ha sido influido por los formalistas rusos (Bajtin, Shklovski, Tinianov). Ese Tinianov ve la parodia como fuerza positiva de la evolución literaria entendida como un proceso de la canonización de formas marginales y de la marginación de normas canónicas. (Skłodowska 1991: 7) Lo vemos por ejemplo en el reconocimiento de la parodia que se cumple con la canonización de la escritura vanguardista, fundamentalmente intertextual (Proust, Eliot, Pound). (Skłodowska 1991: 6) Kiremidjian concluye que los tiempos de inestabilidad y cambio inminente

resultan propicios para el ejercicio de la parodia en cuanto práctica metaliteraria, intratextual, y como una operación extraliteraria, subordinada a fines satírico-críticos. (Skłodowska 1991: 8)

IV. Posmodernismo

Uno de esos períodos típicamente complejos, dinámicos y heterogéneos lo encontramos tanto con la vanguardia como con el postmodernismo. Entonces, las teorías que conectan esa intertextualidad a la noción teórica de la parodia son más recientes. La intertextualidad es un concepto que tiene su origen en los años 70, al inicio de la posmodernidad. Según Kristeva la intertextualidad es

a field of transpositions of various signifying systems (an inter-textuality). (Kristeva: 1984: 59)

La intertextualidad está presente en la obra del escritor que se da cuenta de la tradición literaria. Comprende textos que integran textos, que refieren a otros textos u otras obras de arte, implícitamente o de manera explícita. A veces exige un lector activo que tiene que estar al corriente de la existencia de la obra (sea una novela, una pintura etc.) al que refiere el escritor, pintor, etc.

Esta viñeta humorística hace por ejemplo referencia al cuadro *El grito* de Edvard Munch (1893). Además proporcionamos un efecto paródico de la pintura, integrándola (intertextualmente) en otro dibujo.



Figura 3

La teorías de Gonzalo Navajas (Navajas 1986: 76) de la parodia como una forma de intertextualidad especialmente sugestiva, hiperbólica, que requiere una lectura horizontal evocadora del modelo y una lectura de interpretación imaginativa

que se aparte del original y la de Genette y Deguy que conciben la parodia como “el segundo grado de la literatura” (Deguy 1984: 1-11) corroboran la conexión entre parodia y intertextualidad que se suele plantear hoy en día. Hutcheon subraya en su obra *A theory of parody* la dimensión irónica de la parodia o sea de ese “segundo grado de la literatura”.

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. (Hutcheon 1985 : 6)

Así entramos en una nueva definición del concepto parodia como:

una figura retórica o tropo literario que tan sólo ridiculiza ciertos temas o ideas (Ziomek, Genette), o bien como un género literario (Duiset, Thomso, Shlonsky). (Skłodowska 1991: 10)

En teorías más recientes, se suele definirla como una “relectura competente”. Es lógico conectar eso con el carácter metaliterario, intertextual de la parodia. Esa intertextualidad integrada en la novela posmoderna termina en un caos. Porque cada entidad constituye una reflexión eterna de otras entidades, existe tanto cohesión (orden) como confusión (caos). Porque su lógica es asociativa y plástica en vez de lógica o cronológica, la coherencia parece enigmática. (Vervaeck 2007: 42) El pensador posmoderno ve conexiones y reflexiones donde el racionalista las niega. (Vervaeck 2007: 42) Por eso no existe el fondo de esa red de imágenes. Hablamos más bien de una *dissémination*. (Derrida 1972b: 349-445), un remitir eterno de significados por lo que uno nunca puede llegar al último significado, el “signifié en un certain sens ‘transcendental’”. (Derrida 1967: 33) Por eso, el “entender” se ve debilitado o minado.

V. Estrategias paródicas

En conclusión, la parodia se inicia a partir de un texto originador (pre-texto), por ejemplo, a partir de una obra concreta (*El Quijote*), del estilo propio de un autor (Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*), de una corriente literaria (Renacentista), o de convenciones genéricas (libros de caballería). El autor transforma ese pre-texto desde una distancia irónica para obtener una parodia como reescritura del pre-texto en función de un momento histórico específico. Las estrategias paródicas que el escritor puede aplicar son la hipérbole, la condensación, la inversión carnavalesca, la deformación grotesca, el humor, la ironía, los anacronismos y otras formas de descontextualización geográfica, histórica o lingüística (cf. infra: el cronotopo cero), los juegos de palabra y los metacomentarios (señales metadiscursivas (citas, notas al pie de página, subtítulos, introducciones, epígrafes, ilustraciones, etc.)). (Skłodowska 1991: 171) Esto último nos lleva a pensar en las citas al inicio de unos capítulos de *Paraíso Clausurado*, como desarrollaremos más adelante.

(...) the process of recontextualizing a target or source text through the transformation of its textual (and contextual) elements, thus creating a *new* text. This conversion – through the resulting oscillation between similarity to and difference from the target – creates a level of ironic incongruity with an inevitable satiric impulse. (Harries 2000: 6)

Finalmente lo más importante es la evaluación del efecto pragmático (ethos) que puede surtir la parodia sobre el lector, a condición de que este lector sea consciente del pre-texto.

In order that an audience be aware of what genre or text is being referenced, parody must quote or borrow wholesale, and thus we have a case of ‘ghost’ textuality, with one text or genre (the parody) invisibly, yet hopefully still sensed by its audience, on top of and coexisting with the other (the parodied). (Gray : 45)

Distinguimos dos vías. En primer lugar existe un efecto paródico intratextual, vinculado por supuesto al modo metaliterario en la novela. Puede ser un homenaje, una degradación (burla) o una subversión de la ideología del pre-texto, tanto como una transgresión lúdica, pensamos en *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges. Por otro lado el texto paródico puede ser satírico con una actitud de crítica seria o burla irreverente hacia el contexto (cultural), por ejemplo de la iglesia. (Skłodowska 1991: 171)

3.4.2. Parodia y posmodernismo

Varias novelas del *Boom* integran la parodia, por ejemplo *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges. Con las novelas más recientes que suelen clasificarse como postmacondianas, novísimas, postvanguardistas, postmodernas o del post-boom, estamos invitados a leer más y más inter e intratextualmente. Por otro lado hay que advertir que la parodia puede apuntar hacia una ambivalencia en su funcionamiento: por un lado un diálogo intertextual, renovación, reescritura y transgresión, pero puede derivar en la repetición, el cliché o la imitación vaciada del impulso creador. (Skłodowska 1991: 173)

Y cada repetición contiene la posibilidad de la falsificación y de la transformación. Una signatura sólo existe cuando uno puede copiarla y entonces puede falsificarla. La falsificación, la parodia y la metamorfosis son esenciales en la realización. (Derrida 1972a: 384-385)

La repetición o la imitación, vaciada del impulso creador, es la etiqueta que críticos otorgan al llamado “post-boom”, que han degenerado la parodia en pura convención, en mero automatismo, siguiendo con insistencia sus precursores del *Boom*. (Skłodowska 1991: 91). Eso es también uno de los aspectos por los que el *Crack* quiere distanciarse del *Postboom*.

Skłodowska ya sugiere, basándose en *A theory of parody* de Hutcheon, una relación nítida entre parodia y metaficción. También Rose en su obra *Parody: Ancient, Modern, Post-modern*, conecta los dos conceptos.

In their works the stable text disappears; the fiction becomes meta-fictional; the writer is invited into novels in novel ways. (Rose 1993 : 269)

El análisis de textos postmodernistas, que incorporan la metaficción como técnica fundamental, parece indispensable por su enlace con la parodia.

Primeramente tenemos que entender bien el concepto ‘metaficción’. Nos basamos en el texto de Vervaeck sobre la fusión de los géneros (ensayo y novela) en la estética postmodernista. Esa fusión será también una idea importante en nuestro análisis de los libros de Palou.

Vervaeck plantea que el tema de un ensayo o una novela no habla inmediatamente de la realidad pero primeramente dedica atención al texto mismo. De ahí que tanto el ensayo como la novela forman reescrituras, transformaciones de otros textos. Esa transformación necesita imágenes, un lenguaje figurativo, metáforas que sin duda refieren a otros textos mientras que forman parte de la identidad de la novela o del ensayo mismo. De esta manera los límites entre el ensayo y la novela dejan de ser tajantes. Es el lector quien tiene que dar sentido a esa confusión de los géneros literarios. (Vervaeck 2005: 290)

Es precisamente esta metaficción, relacionada como se ha explicado con los conceptos de intertextualidad (Kristeva) y con un lector más activo, que hacen del postmodernismo la corriente más conveniente para integrar la parodia. Aunque los autores del *Crack* no quieren identificarse con esta corriente postmodernista,

En realidad, como mucha gente lo hace, evito el término postmoderno porque me parece que fue demasiado utilizado. (Carrera y Keizman 2001: 141)

no podemos negar que los libros típicos del *Crack* (*Si volviesen sus majestades*, *Memoria de los días*,...) pero también los libros del “segundo período del *Crack*” (después de 1999) como *Paraíso Clausurado* se integran en la tradición postmodernista adaptando gran parte de sus características. Más adelante, las visiones modernistas demuestran que la parodia no debe necesariamente ser cómica. Puede ser solamente metaficcional.

(...) the modern and latemodern theories just mentioned a view of parody which is *either comic or meta-fictional*, but which is not necessarily both at the same time, and to have sometimes extended the negativity of the modern understanding of comic parody as ridicule. (Rose 1993: 277)

3.4.3. Parodia como técnica literario de la *Generación del Crack*

Algunas preguntas que surgen después de analizar el concepto “parodia” (vinculado con el posmodernismo y la intertextualidad) son: ¿Por qué la parodia puede ser interesante para el *Crack*? ¿En realidad se trata de intertextualidad y parodia en las novelas del *Crack*?

Si observamos el llamado *Manifiesto Crack* y más específicamente la parte de Ignacio Padilla, encontramos como característica importante el ‘elogio de los monstruos’ (supra 2.2.2.). Un objetivo de los autores del *Crack* es incorporar, asumir abiertamente esos monstruos (Shakespeare, Cervantes, Dante, Goethe, Kafka, la Biblia) en su propio monstruo, y por lo tanto, en sus libros. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 6)

Ese pensamiento podemos lógicamente considerarlo como un proceso de intertextualidad. *Si volviesen sus majestades* es por ejemplo una reescritura de *Fin de partida* de Samuel Beckett que es a su vez una relectura del *Rey Lear* de Shakespeare. (Carrera y Keizman 2001: 141)

Es precisamente el enlace entre la intertextualidad y la parodia lo que nos invita a leer esas reescrituras como parodias de su original.

II Análisis

4. Memoria de los días (novela, 1995)

4.1. Resumen

“El primer tiempo, el de Moisés, portador de la divina palabra, el Segundo Tiempo, de Jesucristo, Divino Maestro, que redime a la humanidad inmolándose en la cruz y ahora se cumple el Tercer Tiempo, donde Dios llegará de nuevo a los hombres para derribar la idolatría, el fanatismo, el misticismo, y el materialismo.”(Palou 1995: 55-56)

Esta cita resume las ideas principales de *Memoria de los días* en el que el autor inventa a una improbable secta que arrastra consigo a una niña que encarna a la Virgen y que representa la portavoz de Dios en nuestra sociedad moderna y materialista. De manera paródica, Pedro Ángel Palou crea un grupo fantástico alrededor de esa Virgen que vive en un mundo autónomo en el que incorpora elementos y recuerdos del primer tiempo de Moisés y del Segundo Tiempo de Jesucristo y lo vincula con la memoria cultural y las tradiciones de su propio país: México.

El grupo lo constituyen los últimos seguidores de la Iglesia de la Paz del Señor en México. Esta secta está conformada por unas doce personas que se reúnen para efectuar un viaje desde Angangeo, Michoacán hasta Los Ángeles en Estados Unidos. Corina Sertuche, una enana; dos otros enanos, Piratia Morgan y Mascarita Sagrada; Amado Nervo, un periodista; Patroclo Ramírez, el cocinero; Cristóbal y Sempronio, dos apestados ciegos; Herlinda y Emilia, dos prostitutas; Padre Truquitos, un viejo sacerdote español; Fray Estruendo y Rómulo Rascón (alter ego: Martín Ixcoátl), Vigía de la Noche de los Tiempos, son los miembros del grupo dirigido por Dionisio Estupiñan, el nieto del redentor y el último de los sacerdotes de la Paz del Señor. En 1866, por revelación divina, un tal Padre Roquito fundó esta Iglesia. Se trata así de un reino mesiánico antes del Juicio Final o sea en el Tercer Tiempo. Estos pocos hombres deberán transmitir los mensajes divinos y llevar a sus seguidores hacia la salvación final antes del último día de los días, el 31 de diciembre de 1999, dos mil años después de la natividad de Cristo. El catorce de febrero de 1999 del nacimiento de Cristo es la fecha cómica e irónica de la encarnación de la Virgen, a quien el pueblo llamó *La Milagrosa*. Ese día el grupo empieza la construcción de su iglesia. Después llegan cientos de peregrinos al santuario de Angangeo. Y salen de ese lugar el 9 de marzo en un camión de redilas y una pick-up en dirección a las aguas calientes de Atotonilco.

Basándose en el *Libro de la Revelación*, último libro de la *Biblia*, el autor nos lleva a un viaje en el que aprendemos las ideas fanáticas y el mundo absurdo de la secta. Ya en Atotonilco, comienzan a arribar los peregrinos a la tercera semana. Miles de hombres buscando el consuelo final. Es aquí donde empezaron los negocios secundarios que empañaron la imagen de la secta. Además en estas semanas, Corina Sertuche, que tiene una relación sexual con Fray Estruendo, intenta suicidarse pero Patroclo, el cocinero del grupo que le amaba ciegamente, la salvó. Después se suceden varios acontecimientos. La muerte de Magdalena Chimalpopoca, el pasaje por Waliquéhuac y los dos volcanes, la subida a la pirámide y la introducción del nuevo miembro de la secta: Hugo.

A continuación llegan a Teotihuacán donde otra vez miles de peregrinos los buscaban y esta es la última parada antes del éxodo. Se dividen en grupos para pasar de México a los Estados Unidos y convienen verse ahí el seis de julio. En estos días, tienen que abrir una cantina para conseguir algo de dinero para seguir viviendo y para poder llegar a Los Ángeles. Ahí se reúnen en Olvera Street. La historia termina con un francotirador que disparó, durante una manifestación, contra la venerada imagen, y sale corriendo rumbo a un edificio tomando como rehenes a algunos de los seguidores. El edificio se quema y Dionisio Estupiñán huye mientras que los otros vuelven a sus casas.

En esta historia se intercalan algunos pasajes sobre el doctor Carmona, astrólogo y físico, mediante el cual el autor nos presenta la visión científica del final del mundo, nuestra posición en el universo, el peligro de los cometas,... así, el mundo científico se contrasta con el mundo religioso y místico de la secta. Este último mundo incorpora también todas las cosas que subyacen en el fondo de nuestra sociedad moderna: lo económico, lo sexual, lo superficial, el poder. Así parodia a la religión cristiana y más específicamente a la Iglesia que pretende concentrarse en las ideas, las normas y Dios, pero que se pierde en una lucha jerárquica en el financiamiento y en el poder.

4.2. Introducción

Para el análisis de *Memoria de los días* me concentraré en 4 partes. Primeramente comentaré de manera breve la estructura del libro (5.1.2.). Después elaboraré las tres partes teóricas. Mundos autónomos y personajes marginales (5.1.3.), el Apocalipsis y la metaficción (5.1.4.) y finalmente parodia, ironía e intertextualidad (5.1.5.).

4.3. Estructura del libro

El libro mismo, *Memoria de los días*, está compuesto por cuatro partes y 24 capítulos. Las cuatro partes son ‘El castillo de la pregunta’; ‘El duro deseo de durar’; ‘El incendio de amor’ y ‘La media noche de la noche’ que van acompañados de una ilustración. Dentro de esas 4 partes distinguimos otros 24 capítulos. Cada capítulo empieza con una ilustración y un título (el loco, el mago, la sacerdotisa,...). Finalmente Pedro Ángel Palou ha añadido una nota final en que habla del libro mismo, de sus fuentes, de los libros y personas que sirvieron de inspiración para *Memoria de los días*.

4.4. Mundos autónomos y personajes marginales

Palou nos cuenta la historia de una secta. La secta la constituye un grupo aislado de la sociedad. Se desplazan en grupo y el único contacto que tienen con el mundo exterior se realiza a través de la economía o por el fanatismo de sus seguidores. La secta forma un mundo autónomo que se sitúa al margen de la sociedad. ¿Por qué podemos considerar el grupo como una secta o sea como un mundo autónomo extraliterario?

1. personajes marginales

La secta es constituida aproximadamente por doce personas:

Corina Sertuche, una enana; dos otros enanos, Piratita Morgan y Mascarita Sagrada; Cristóbal y Sempronio, dos apestados que sobrevivieron con cierta dificultad a la epidemia, aunque quedaron ciegos. Herlinda y Emilia, dos prostitutas que superaron la sífilis y se habían vuelto tus enfermeras. Amado Nervo, un periodista miope que iba a hacer una serie de reportajes sobre tu parroquia para un periódico estatal; (...) Patroclo Ramírez es un eficaz cocinero y su presencia por eso es más invaluable. (...); Hugo, de Tonantzintla, el alquimista; el Padre Truquitos, un viejo sacerdote español y finalmente Dionisio Estupiñan, el nieto del redentor (Palou 1995: 44-45 y Palou 1995: 56-57)

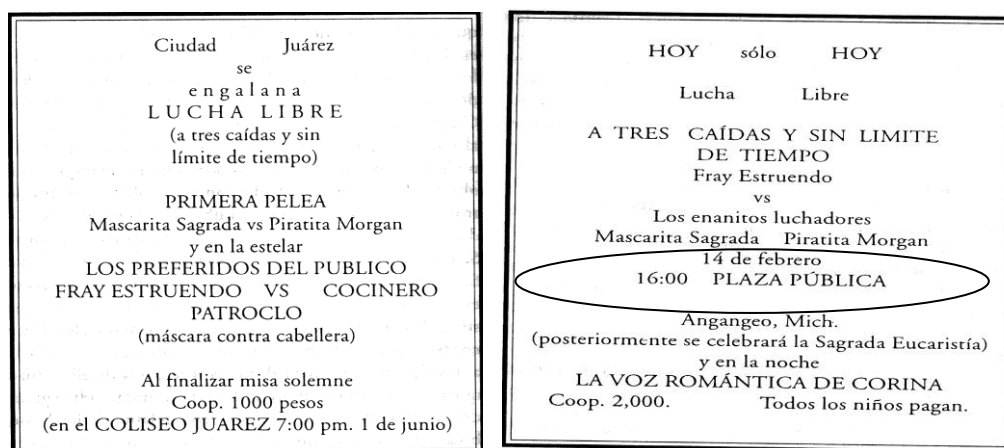
¿Qué personajes encontramos?

a) Corina Sertuche: es una enana. Además tiene una relación sexual con un fraile.

b) Piratita Morgan y Mascarita Sagrada: Son dos famosos luchadores-mini enmascarados que deben financiar a la secta con sus luchas. Los dos tienen su propio sitio web en myspace donde leemos:

Actualmente sigo presentándome y dando lo mejor de mí al público como luchador independiente, lo que significa que no pertenezco a nadie, aunque desgraciadamente al igual que muchos de mis compañeros de renombre, he sido víctima de "clones" utilizados por otras empresas para engañar al público y tratar de usurpar mi nombre y trayectoria. Cualquiera puede intentar usar mi nombre, pero no cualquiera tiene mi trayectoria. Por medio de esta página, ahora ustedes pueden estar en contacto conmigo, el verdadero y único Mascarita Sagrada.¹

Los dos luchadores pertenecen entonces a la tradición popular y comercial de México. Por eso organiza esas luchas, de origen azteca, para poder financiar sus actividades. Vemos dos ejemplos de carteles de esas luchas (Palou 1995: 216 / 66):



Cabe destacar que la conexión que sugiere Palou entre los luchadores y la eucaristía resulta totalmente irónica. Jesús es de todas formas el símbolo de la resistencia pacífica. Por eso la lucha y la eucaristía contrastan totalmente.

c) Cristóbal y Sempronio: dos apestados ciegos. La epidemia a la que han sobrevivido refiere a la epidemia de ceguera, descrita en la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago. Esa hipótesis la corrobora la fecha de publicación del libro de Saramago: 1995 o sea, el mismo año que *Memoria de los días*.

d) Herlinda y Emilia: dos prostitutas. Las dos mujeres ejercen una profesión inmoral y por lo tanto, marginal.

e) Amado Nervo: periodista miope. La miopía de Nervo funciona como símbolo de su inteligencia de miras estrechas porque no entiende que las ideas de la secta son sencillas e ingenuas. "Amado Nervo" refiere a un poeta mexicano (1870-1919) con el mismo nombre que ha trabajado como periodista. Importa destacar que se caracteriza por su pesimismo

¹ [online]. URL: <<http://www.myspace.com/mascaritasagrada> [consulta: 10 de abril del 2009]>

Fue descubriendo que el hombre era como un fraude a la creación y que, como dijo Spinoza, la humanidad no es necesaria. (Castro Leal 1919: 267)

Y su espiritualidad corresponde con la temática de *Memoria de los días*.

En su vida el poeta siguió su lucero interior y ascendió sin precipitación a la cumbre de la serenidad espiritual. (Castro Leal 1919: 268)

f) Patroclo Ramírez: cocinero. Su presencia tiene más bien una función práctica.

g) Hugo: alquimista de Tonantzintla que escribe aforismos. Según la *Nota final* refiere a un cierto Hugo Diego Blanco.

Quien antes de refugiarse en la sinología escribió una serie de aforismos, *Nigromancias*, que dieron origen al género dentro de esta novela. (Palou 1995: 278)

h) Padre Truquitos: viejo sacerdote español. “Truquitos” puede referir al azar y a la fortuna con que juega Palou. Pensamos en las cartas del Tarot. Además tiene una conexión con la *Biblia*. (infra 4.6.1.)

i) Dionisio Estupiñan: el nieto del redentor. (infra 4.6.1.)

j) Fray Estruendo: trabajó en un medio social marginal.

Él trajo, durante tanto tiempo, la alegría a una caterva de locos en Atotonilco. A tantos. Prostitutas, leprosos, enfermos de sida, drogadictos. Eran más de dos mil cuando partió hacia Angangeo, llamado por la fuerza de la revelación, por el poder de un destino que él no escribió. (Palou 1995: 182)

k) Romulo Rascón (alterego: Martín Ixcoátl): Brujo de Catemaco. Es un charlatán que pertenece a la cultura popular y se basa en creencias indígenas.

Es sorprendente que siempre surgen personajes reales en las novelas del *Crack*. Hugo, Piratita y Mascarita y Amado Nervo en *Memoria de los días*, Igoriano de Nihlsburgo en *Si volvieran sus majestades* y Gavito, refiriendo a Gabriel García Márquez, en *Paraíso Clausurado*. (infra. 5.) Además de eso los escritores insertan personajes literarios como Cristóbal y Sempronio y Hugo (que es también protagonista en *Variaciones sobre un tema de Faulkner*) así que se forma una novela que combina el mundo real y el mundo literario con su propia ficción. Este recurso procura que esas personas reales o literarias surjan en un contexto diferente lo que causa un efecto cómico, irónico o paródico.

2. Mundo autónomo extraliterario

Los personajes construyen su propio mundo autónomo. En realidad no es nada más que una secta. Si definimos primeramente que una secta constituye un mundo autónomo y en segundo lugar que el grupo es una secta, podemos concluir que los bizarros miembros de “La Iglesia de la Paz del Señor” forman un mundo autónomo.

Retomamos algunas características de “una secta” mencionadas con anterioridad (supra 3.2.2.) al colectivo absurdo. Nos basamos en el texto de J. Braeckman (2006: 107-115)

a) Los miembros de una secta se aíslan de su familia, de sus amigos y de la sociedad.

(...) debido al recogimiento en el que se encontraban, no podía ser Corina Sertuche quien cantara. (Palou 1995: 143)

La secta se aísla totalmente de la sociedad. No se interesan por los temas de actualidad y no se ponen en contacto con la gente. Se encierran en sus propias ideas y en su propia comunidad. No toman en cuenta las palabras o ideas de otras personas. Resulta irónico que sus únicos contactos son de carácter económico así que finalmente recurren a ese mundo exterior para sobrevivir.

b) Los miembros de la secta muestran una obediencia ciega a un líder.

El líder de la secta es sin duda Dionisio Estupiñán. Los miembros cumplen sus órdenes. Buen ejemplo puede ser el discurso que pronunció antes de separarse para cruzar la frontera. Cabe destacar que Dionisio Estupiñán también obedece a un ‘jefe’: El Libro.

No estaba en nuestras manos. Nosotros sólo cumplíamos lo que estaba escrito en El Libro. No éramos sino sus intérpretes. (Palou 1995: 193)

Es el Libro de Dios el que me habla para que yo hable. Me aconseja, me enseña, me dice lo que le tengo que decir a los hombres, a los enfermos. Lo que le tengo que decir a la vida. (Palou 1995: 95)

c) Una secta se distingue por una sobreestimación de sí misma. Poseen conocimientos específicos y pueden cambiar el mundo.

La secta se caracteriza claramente por su conocimiento del final del mundo y de la llegada de una Virgen.

Tenían la corazonada de que así debían ser las cosas, de que a ellos les había tocado un lugar de privilegio frente a los demás. No sólo eran los primeros en saber la noticia que predicaban, eran los elegidos del Señor para hacerlo. (Palou 1995: 138-139)

Por eso consideran sus conocimientos (que son nada más que unas palabras en un libro) como excepcional y tratan de convencer a la gente de sus ideas. Una pequeña digresión al paratexto que analizaré más tarde (infra 4.6.2.2.) corrobora esa idea. En la cubierta de *Memoria de los días*, ya se sugiere esta posición apartada en que los miembros se sienten elevados (literalmente) por su encargo y conocimiento del final del mundo.

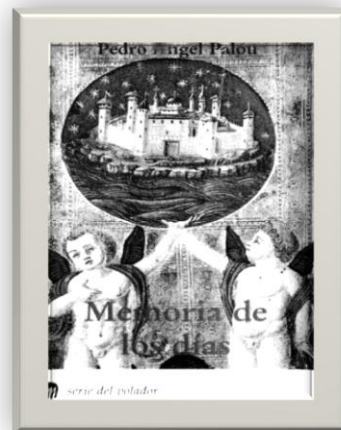


Figura 4

d) La religión puede funcionar como aglutinante del grupo.

El nombre ‘La Iglesia de la paz del Señor’, aunque irónico, corrobora esta característica. Fuera de eso, destacamos la Virgen, las referencias a la *Biblia*, el libro divino,... En general, la religión es lo que vincula a los miembros pero por otra parte resulta irónico porque la mayoría de los personajes tiene un perfil ateo.

e) Los miembros del grupo experimentan también sensaciones positivas de amistad, amor, respeto y admiración.

Las relaciones sexuales sobre las que volveré más tarde (infra 4.6.1.) y el fanatismo de sus seguidores causan esas sensaciones en *Memoria de los días*.

f) Existe una manipulación de los miembros de la secta llegando incluso a considerar el cometer un crimen como un acto normal.

La secta en *Memoria de los días* no es violenta. Es verdad que el libro les manipula a hacer cosas absurdas pero no cometen crímenes. Al contrario, se convierten en la víctima de un cierto Spencer que empezó a disparar al final de la historia. Quizás esa diferencia con las sectas tradicionales es la consecuencia de la imitación de la *Biblia* que sugiere Palou. (infra 4.6.1.) los apóstoles tampoco empleaban violencia.

Hemos demostrado que La Iglesia de la paz del Señor corresponde bien a la mayoría de los rasgos distinguidos por Braeckman. Por eso concluimos que el grupo constituye un mundo autónomo o una isla alejada, fuera de la sociedad.

4.5. El Apocalipsis y la metaficción

4.5.1. El Apocalipsis y el tono pesimista

La *Biblia* sirvió como fuente importante en *Memoria de los días*. Tanto en los personajes y en los acontecimientos como en el paratexto vemos que hay una parodia de la mitología de la *Biblia*, de la religión misma y sobre todo del último libro: *Apocalipsis*. En esta parte intentaré analizar solamente el tema del Apocalipsis. ¿Por qué podemos considerar el libro como apocalíptico? ¿Qué referencias al *Apocalipsis* hallamos en el texto?

4.5.1.1. Memoria de los días: novela fundamentalmente apocalíptica

Para analizar lo apocalíptico en la novela me baso en las características distinguidas por el proyecto de investigación de Fabry y Logie. (supra 3.3.4.) (Logie y Fabry 2009: en prensa)

a. Hincapié en un fin (ideología) y en un final (temporalidad narrativa)

En realidad vimos (supra 3.3.2.) que para interpretar textos, uno se basa en una red de representaciones mentales. Esas imágenes mentales vienen de la mitología, de fuentes históricas o de la religión.

El mito – ha escrito L.Brisson – nunca se refiere a una experiencia contemporánea o reciente. Siempre evoca un recuerdo que una comunidad entera ha conservado en su memoria y que se ha transmitido de generación en generación durante un largo período de tiempo. (Vitsaxis 2007: 19)

La mitología habla de nuestro génesis, nuestro origen. Según el profesor finlandés de teología comparada L.Honko,

el mito es una historia sobre los dioses, una explicación religiosa del mundo, de la Creación, de hechos fundamentales, de actos ejemplares de los dioses, que tuvieron como resultado la creación del mundo, de la naturaleza, de la civilización, junto con todo aquello que constituye estas cosas y el orden determinado para ellas, aún vigente. (Vitsaxis 2007: 39)

Lo extraño por otra parte, es que el libro *Apocalipsis* no habla del Origen o de la Creación sino que se ocupa del Final. En este sentido el *Apocalipsis* es un mito invertido. Es interesante reflexionar ¿por qué tantos escritores contemporáneos posmodernos se basan en ese mito invertido y escriben sobre el final del mundo? Una hipótesis podría ser que la ciencia dedicó muchos estudios al Origen del mundo durante las últimas décadas. Pensamos por ejemplo en la teoría del Big Bang. Por otra parte, no sabemos nada del futuro, del final de

nuestro mundo. La literatura, entre otros el grupo del *Crack*, nos ofrece de esta manera original unas vías para tratar con ese futuro incierto.

En *Memoria de los días*, la secta predice el final del mundo y el Juicio Final, al igual que en el libro *Apocalipsis*.

Pronto llegará (hoy es cuatro de septiembre) el Último Día y seremos juzgados (Palou 1995: 244)

El tema del final del mundo es típico para todos los autores del *Crack*. Hemos señalado que las novelas posmodernas están escritas desde un cronotopo que se sitúa más allá del final. En *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla, el Senescal y el Bufón se encuentran en algún sitio (un castillo atemporal) y en algún tiempo y en todos los tiempos a la vez. En *Memoria de los días* no es así. La novela se desarrolla antes del final puesto que predice este fin.

El fin del mundo puede creerse y predicarse, como en *Memoria de los días*; (...) puede provocarse en uno mismo, hasta la locura, como en *Si volviesen sus majestades*. Sea como fuere, en cualquiera de los casos, nadie escapa a esta última enfermedad, a este quinto jinete, a esta plaga y este divertimento: a este postrer estado del corazón. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 7)

Por otra parte el narrador Amado Nervo se halla más allá del final. (infra b)

En la estructura del libro (temporalidad narrativa) también ese final es anunciado. Con el título del último capítulo *La media noche de la noche* ya nos desplazamos al final del mundo pero son sobre todo las cartas del Tarot que constituyen el símbolo estructural de la profecía del final. Los 24 capítulos forman un conjunto así que, leyendo, hacemos la cuenta atrás, hacia el último capítulo *El Mundo*, después de *El Juicio*.

b. Un texto ambiguo

Es importante tomar en cuenta no sólo la distopía, o sea la destrucción del mundo pero también la utopía que es el resultado de las catástrofes. Las novelas del *Crack* no sólo destruyen pero también su aspecto creacionista es fundamental. (supra. 2.2.2.) Es precisamente ese creacionismo que les ofrece la posibilidad de destruir el mundo anterior. Padilla ya sitúa su novela *Si volviesen sus majestades* en ese mundo creado y caótico, después del final, mientras que Palou como dicho presenta la anunciación del fin de tiempos. Sus personajes actúan antes del Apocalipsis.

Y no vemos los signos de la destrucción, no oímos las trompetas del final, no caminamos en la senda de la profecía. Pronto tendremos que despertar y el último día

de los días, como lo anunció *La Milagrosa*, nos devolverá a la soledad de la tiniebla o al perdón de la luz. (Palou 1995: 16-17)

Al contrario, el narrador de la novela sí se encuentra en ese mundo creado y caótico. Escribe después del Apocalipsis.

Ahora, mientras escribo, (...) hiere tiernamente mi alma en el más profundo centro, pero lo único que rompe la tela de este dulce encuentro es la conciencia final de estar irremediablemente solo, en esta isla desierta, donde aguardo los ya cercanos dos mil años de la Encarnación que serán, ya lo probó *La Milagrosa*, los del juicio final en el que vivos y muertos serán elevados o disminuidos con la omnipotencia y sabiduría del divino entendimiento. (Palou 1995: 18)

Palou también hace referencia al mundo utópico del post-apocalipsis. Después de la muerte nace una terrible belleza.

En la muerte florecemos, todo ha cambiado: una terrible belleza ha nacido. (Palou 1995: 19)

(...) y luego las guerras y las hambres y la injusticia. Y reinará una gran Paz. Paz para los hombres justos, bienaventuranza eterna para sus actos. Pero no todos gozarán de su gloria. (Palou 1995: 267)

Debemos admitir que Palou se enfoca en la crisis, las plagas y la destrucción. Sólo dedica unas palabras a lo utópico. Así sigue perfectamente la línea del género apocalíptico como descrito en la investigación de Fabry y Logie. (supra 3.3.4.)

c. Despliegue del Apocalipsis como cronotopo.

El cronotopo cero es el concepto espaciotemporal donde los narradores se encuentran. El Apocalipsis aparece aquí como un mundo desolado, abandonado (topos) y atemporal (cronos). El narrador nos cuenta desde ese mundo su historia. Su historia consiste en evocar la memoria colectiva y después juntar todos los lugares y tiempos en una amalgama absurda. Pensamos por ejemplo en la lengua antigua de que se sirve Padilla o en la escena absurda en que un movimiento estudiantil (del México de 1968 o sea de la época moderna) invade un castillo (símbolo de la Edad Media). (Padilla 2006: 19) En *Memoria de los días* observamos la misma tendencia. Combina el estilo de los manuscritos (Edad Media) (infra 4.6.2.1.) con la escritura contemporánea (siglo XX), la Virgen con una niña que vende camisetas (siglo XX),...

d. Narrador elegido, apocaliptista y clásico

El narrador de *Memoria de los días* es el único sobreviviente después del Apocalipsis. Por eso es de todos modos elegido. Además se considera él mismo como el preferido:

El final se aproxima y yo solo soy un vagabundo del tiempo, un náufrago rescatado en el espacio sideral de la pregunta, un loco al que le han sido dadas las glorias más grandes de estos instantes finales: conocerlos y guardarlos celosamente del olvido. (...) Soy el único que puede hacerlo ahora, cuando ya se han dado las señales inexorables del final. (...) soy el hacedor de la memoria. (Palou 1995: 13)

La imagen del náufrago corresponde con la imagen de la secta viviendo en una isla. (5.1.3.) Los dos aislados y rodeados de agua. Desde esta posición no sólo habla en nombre individual sino que es el portavoz del grupo y por sus ideas universales sobre el fin del mundo también es el portavoz del mundo.

e. Estilo visionario, hermético, denso, poético y fantástico.

El estilo de Palou es mucho más vivo que el de Padilla por ejemplo. Por otra parte en *Memoria de los días* Palou parodia los manuscritos de la Edad Media (infra 4.6.2.1.) e intercala expresiones en latín y pedazos de oraciones. El narrador mismo refiere a la importancia del aspecto poético de su relato.

Que es bueno el pulque que me trajeron y ustedes merecen, deveras, que les digan bien las cosas, sin miramientos, pero con algo de poesía. ¿Qué sería de las historias si se narraran sin encanto? Nadie se detendría a oírlas. Nadie querría tomar un libro. (Palou 1995: 113)

Además de eso aparece un personaje poco común que se llama Hugo.

(...) cuando Hugo empezó a contar sus historias. No hablaba en español normal. Digo, conocía todas las palabras, las entendía. Pero él siempre decía las cosas y como que parecían viejas. Nunca dijo fui, sino he ido. Nunca comeremos sino habremos de comer. ¡Qué raro!, como si necesitara las formas compuestas para poderse expresar, como si siempre hablara un poco antes del tiempo, un poco antes de que las cosas ocurrieran. Porque es un profeta y así hablan los que saben el futuro, decía Martín Ixcoátl, brujo de Catemaco. (Palou 1995: 188-189)

Hugo habla en aforismos y esos aforismos son intercalados por Palou en su novela. Es como si Hugo encarnara la sabiduría de muchos siglos y la expresara. Este Hugo corresponde perfectamente a la idea de evocar una memoria colectiva. (supra d)

Finalmente notamos unas expresiones arcaicas:

-nosostros (Palou 1995: 18): forma antigua de nosotros

-para servirle (Palou 1995: 80): forma antigua para saludar alguien

Que *Memoria de los días* es un texto que requiere interpretación, lo corroboran esas 45 páginas que nunca serán un trabajo totalmente agotado.

f. Carácter metaliterario

El carácter metaliterario, típico para el género apocalíptico, es una característica ampliamente desarrollada en *Memoria de los días*. Por eso lo elaboramos en un capítulo separado. (infra 4.5.2.)

4.5.1.2. Referencias concretas al libro *Apocalipsis*.

El *Apocalipsis* es un libro escrito en una lengua muy densa y con muchos símbolos y metáforas. Existe una gran variedad de interpretaciones tanto de investigadores de intención religiosa como de los ateos. El libro también inspiró a muchos artistas, directores de cine (*Apocalypse now* de Francis Ford Coppola o *Apocalypto* de Mel Gibson) a escritores y pintores (Albrecht Dürer, Hans Memling). En épocas anteriores había referencias directas en que el texto funcionó como intertexto. Surgieron referencias tanto del aspecto dystópico como del aspecto utópico del concepto Apocalipsis. A medida que las sociedades hispanoamericanas se transforman cada vez más en unidades complejas por las crisis políticas, la industrialización, la migración y la urbanización, el mensaje de refugio queda más y más relegado a un segundo plano hasta casi desaparecer en nuestra época a favor de la profecía del fin de los tiempos. De manera paralela han desaparecido las referencias a la fuente bíblica, de modo que el *Apocalipsis* se produce más y más como metáfora y cada vez menos como intertexto visible, sin que la urgencia del modelo literario haya sido reducida. (Logie 2007: 38)

En *Memoria de los días* observamos esa tendencia. Ya señalamos que la novela sobre todo acentúa el aspecto de la destrucción del mundo y del final de los tiempos y sólo dedica unas palabras al mensaje de refugio. Contrariamente a la tendencia del desaparecer de las referencias directas a la fuente bíblica, en *Memoria de los días* sí encontramos expresiones literalmente sacadas del *Apocalipsis*. En lo que sigue intentaré analizar algunas referencias concretas y directas.

a) *Y no vemos los signos de la destrucción, no oímos las trompetas del final, no caminamos en la senda de la profecía.*

Y ha llegado. Puedo oír las trompetas. (Palou 1995: 17)

Luego vi los siete ángeles que estaban de pie ante Dios, y se les dieron siete trompetas. (Apocalipsis 8:2-11:19)²

La imagen de las trompetas es símbolo de las voces místicas. La trompeta tiene una importancia enorme en el libro de la *Biblia*. Es uno de los símbolos más llamativos y por eso es representado en su séptuplo.

b) *Los del juicio final en el que vivos y muertos serán elevados o disminuidos con la omnipotencia y sabiduría del divino entendimiento.* (Palou 1995: 18)

Y vi los muertos, grandes y pequeños, de pie ante Dios. Los libros fueron abiertos, y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida. Y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras. (Apocalipsis 20: 12)

Si un escritor quiere parodiar el *Apocalipsis* es imprescindible hablar del juicio final visto que forma parte del Apocalipsis o del final del mundo y es símbolo de lo ético: la división entre el bien y el mal, entre el cielo y el infierno. La diferencia entre el juicio final en el *Apocalipsis* y *Memoria de los días* es obviamente que los libros sustituyen en la novela de Palou lo ético.

c) *Un león con diez cuernos. Una hetaira incitando a la lujuria. La marca de la bestia en la frente o en la mano derecha. El dragón. Un sol ennegrecido. La luna sangrando. Insoportable el sonido de las trompetas. El anti-Cristo. Las siete plagas universales: hormigas, langostas, epidemias. ¿Necesitas acaso todos estos disfraces de la verdad para creer en su Poder? No, cuando los frutos del árbol estén maduros es que el verano está cerca. Vendrá el Cristo en espíritu. Aquel que diga que es sólo carne. Aquel que necesite tocar sus llagas dormirá. No podrá despertar jamás.* (Palou 1995: 200)

Otra señal también apareció en el cielo: un gran dragón escarlata que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas tenía siete diademas. (Apocalipsis 12:3)

Otra vez Palou juega con las mismas imágenes que San Juan en el *Apocalipsis*. Además adopta en esta parte el séptuplo: las siete plagas.

e) *Ha bajado la Bestia. Casi puedo oír al león de diez cuernos vomitando destrozos por su boca. Una sierpe de mil cabezas jugando a la pelota con mi alma. (...) Nadie escucha ya al Anticristo, emblema de la rebelión.* (Palou 1995: 270)

² Reina-Valera (1995) *Apocalipsis* United Bible societies. (versión digital:URL: <<http://www.biblegateway.com/versions/?action=getVersionInfo&vid=61>>.)

Me paré sobre la arena del mar y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos: en sus cuernos tenía diez diademas, y sobre sus cabezas, nombres de blasfemia. (Apocalipsis 13: 1)

El libro de Palou contiene todas las imágenes importantes del *Apocalipsis*. Palou las necesita para evocar su fuente y para parodiarla después.

4.5.1.3. Tipo de Apocalipsis referido

Hemos destacado tres tipos de Apocalipsis: el Apocalipsis bíblico, cíclico y la idea de la entropía. La secta presenta el Apocalipsis en su visión bíblica: el Final de Tiempos se manifiesta en el año 1999. En esta fecha todo el mundo iba a desaparecer. Cabe destacar que el Apocalipsis presentado por la secta contrasta con el Apocalipsis que observamos en realidad en *Memoria de los días*. La novela describe el viaje trágico de un grupo que tiene el Apocalipsis en cada uno de sus miembros.

Los científicos, como los críticos, creen tener la última palabra: el Juicio Final ha sido un engaño; objetivamente, nada ha cambiado. Lo que desconocen, lo que son incapaces de comprender, es que la inmolación ocurrida en Los Ángeles ha sido, en realidad, la hecatombe tantas veces anunciada. Porque no tienen la entereza ni el valor suficientes para darse cuenta de que, parafraseando a Nietzsche, el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro del corazón. Más que una superstición decimal o una necesidad del mercado, el fin del mundo supone un particular estado del espíritu, lo que menos importa es la destrucción externa, comparada con el derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou. 1996: 9)

Esta observación de Volpi resume el malentendido que podría surgir. Unas palabras del doctor Carmona que encarna esos “científicos que creen tener la última palabra”, demuestra su visión de miras estrechas:

De un colapsamiento con la tierra que no significa más que un choque inmenso, nada que lamentar, nada que anunciar, ninguna trompeta triunfal, carajo. Implora, insulta el doctor Carmona, **convencido de su verdad**, de su única realidad inmodificable y cierta. (...) un garabato de Dios que nada nos dice: sólo eso. Sólo un número limitado de partículas y no, por ningún motivo, el anuncio del fin de los tiempos. (Palou 1995: 151, el subrayado es mío)

Ese Apocalipsis individual es típico en las novelas posmodernistas. Más que ser un Apocalipsis bíblico que ocurre en un cierto momento, el Apocalipsis individual es un proceso gradual de un estado ordenado hacia el desorden y el caos. Entonces se integra más bien en la visión de la entropía. Ese contraste entre orden y caos es presente en la novela.

Fuera de organizar dos luchas con los enanos y de seguir recaudando fondos para el viaje, qué has hecho sino herir, sino lastimar, vejar, destruir. Eres el caos. Siembras la muerte. (Palou 1995: 155)

Y hay lluvia de estrellas, y caen meteoritos, y la venganza sideral ya llega y excede la infravida de los otros. Y ya habré muerto cuando termine el caos. (Padilla 1995: 271)

Pensamos también en el nombre *Dionisio* Estupiñán que refiere a ese caos. (infra. 4.6.1.) Después de ese caos vuelve el orden.

Y entonces Él vendrá a colocar las cosas tal y como debieron estar desde el principio de los tiempos, tal y como los hombres debimos dejarlas (...) (Palou 1995: 267)

4.5.1.4. Apocalipsis de las palabras mismas

El Apocalipsis no sólo se manifiesta en el contenido o en los personajes de la historia. Palou prolonga el Apocalipsis a las palabras mismas. El Apocalipsis individual significa también el Apocalipsis de las palabras del individuo. Cuando muere un personaje, también mueren sus palabras, así, al no existir la palabra, tampoco existe el personaje.

Me levanto con la página que se abre. Me acuesto con la página que se cierra. Soy la palabra que nace sólo cada vez que se escribe. Ayer no era y mañana no seré. (Palou 1995: 159)

Los personajes posmodernistas encarnan textos en sus actitudes. La palabra se transforma en carne, el texto se hace real y cuando desaparece la palabra, también el personaje y la lengua con su gramática. (Vervaeck 2005: 291) Otros aforismos de Hugo aclararán esa idea:

Ahora que somos una historia contada por un necio. (Palou 1995: 143)

En la Gramática del Final sólo deberían existir tres categorías: sustantivo, adjetivo, verbo. Sólo tres vocablos – uno para cada tipo –: muerte, muerto, morir.

En el final no debería haber Gramática

Escribo. Muero y asesino. Pongo el punto final. (Palou 1995: 160)

El personaje Amado Nervo mismo reflexiona sobre esa conexión personaje-palabra.

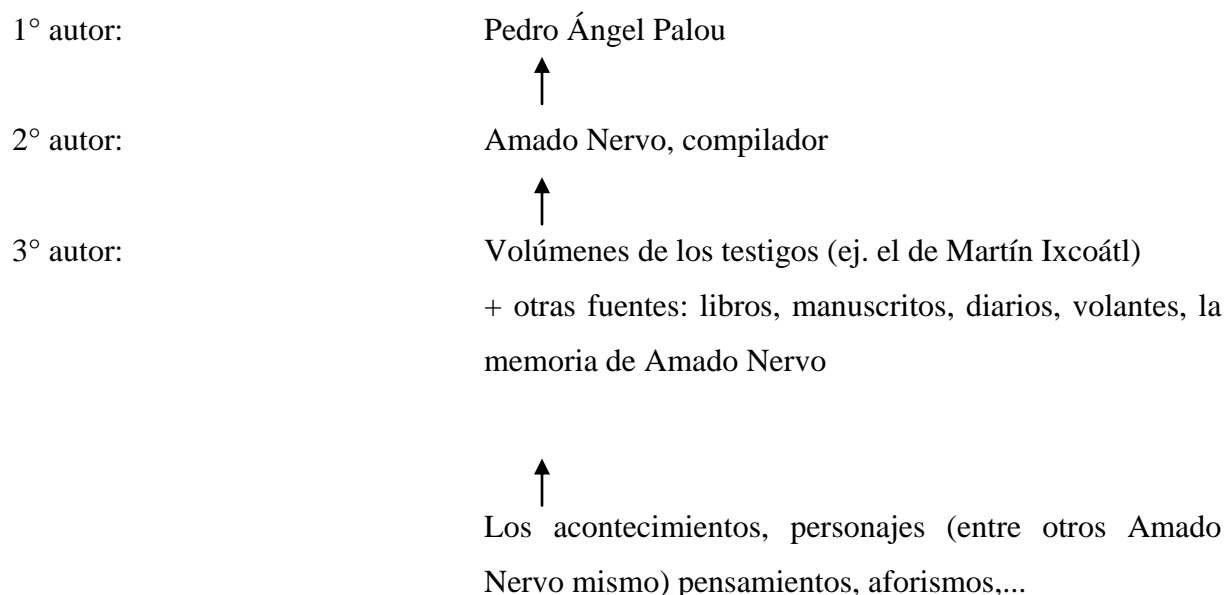
Soy la palabra. Encarno al sustantivo y lo vuelvo manifiesto en la superficie del papel. (Palou 1995: 266-267)

De esta manera no sólo los personajes son texto sino también Dios. Dios sólo existe en textos. Eso es lo irónico de la religión. La religión misma ha inventado a su Dios para escribir sobre Él. Cuando Dionisio Estupiñán encuentra el libro piensa que está escrito por Él pero es precisamente lo contrario:

Él no escribe la historia, sin embargo Él es también inventado en esas palabras. Si no las pusiera por escrito, moriría. Si lo que ha sido copiado en esas páginas no existiera, Él, de cualquier modo, tampoco. (Palou 1995: 159)

4.5.2. La metaficción y el proceso de escribir

En esta parte intentaré analizar el aspecto metaliterario en *Memoria de los días*. Esta faceta forma parte del conjunto de rasgos que tipifican el género apocalíptico según Fabry y Logie y al que pertenecen muchos libros posmodernos. Esa ficción postmoderna habla muy explícitamente de la producción, la construcción y el consumo de la obra literaria. Típicamente postmoderno es que someten esa absorción a discusión en la obra misma. (Vervaeck 2005: 291) La metaficción se manifiesta en varios planos con que juega Palou. Primeramente importa explicar de manera estructural la relación que existe entre los varios autores del libro.



El primer autor es Pedro Ángel Palou, escritor del libro. Palou toma la palabra en la *Nota final* en que describe la manera real de construir el libro. Habla de sus fuentes de

inspiración y agradece a algunas personas que le hayan ayudado durante el proceso de escritura.

El segundo autor es Amado Nervo. Es el narrador de la historia y se considera como un compilador de textos ya existentes.

Uno de esos textos es un volumen de Martín Ixcoátl. Después de recibir una carta de Amado Nervo en que le pide redactar un texto en que narra su viaje, empieza a escribirlo el 20 de diciembre, poco antes del Fin de los Tiempos. Esos textos y volúmenes de los testigos mismos (ej. el de Martín Ixcoátl) juntos con los libros, manuscritos, diarios y volantes (de Fray Estruendo) conforman el tercer autor.

Ese tercer autor compila y describe todos los acontecimientos, personajes, pensamientos, aforismos,... que transcurrieron durante la historia.

Los cuatro niveles constituyen finalmente la novela *Memoria de los días*. La pregunta que surge es por supuesto ¿por qué tiene la novela esta estructura prolija? ¿Qué logra Palou con esa composición? En lo que sigue analizaré tres cosas: el autor (la producción), la historia (la construcción) y el lector (el consumo). (Vervaeck 2005: 291) Primeramente me concentro en los tres autores. Después me concentro en la historia de la novela misma. ¿Cuál es la relación entre el narrador y sus fuentes? ¿Cómo nos presenta Palou el proceso de escritura de los narradores? ¿Es posible la novela terminada? Finalmente investigaré la relación que existe entre narrador y lector.

1. La producción

a) Pedro Ángel Palou

Pedro Ángel Palou es el primer autor. Él ha escrito el libro, ha inventado todo y ha puesto su nombre en la parte superior de la cubierta. En la *Nota final* que forma parte del índice y por eso es un capítulo digno, Palou toma la palabra y señala sus fuentes, etc., diciendo que todo libro es fruto de otros libros.

Este libro habla, como todos, de muchos otros libros sin los que no existiría; la tentación del palimpsesto, quizá. (Palou 1995: 278)

Cabe destacar que nunca se refiere al texto redactado por el llamado Amado Nervo (2° autor). Es el narrador extradiegético que observa la historia contada con una cierta distancia.

b) Amado Nervo: compilador y narrador

Pedro Ángel Palou inventó a Amado Nervo como compilador y narrador de la historia.

Este Amado Nervo no sólo escribe la historia sino que también reflexiona sobre su tarea, sobre sus fuentes, sobre el proceso de escribir y sobre la novela en general. Esas reflexiones constituyen de facto el aspecto metaficcional que voy describiendo en ese capítulo.

Amado Nervo contempla su tarea de escribir *Su historia*. Nervo piensa ser el único que puede escribir *La historia* y por eso tiene una responsabilidad muy grande. Cumple de manera responsable y detallada con su tarea.

Soy el único que puede hacerlo ahora, cuando ya se han dado las señales inexorables del final. (...) soy el hacedor de la memoria. (Palou 1995: 13)

Lo irónico de su visión es que pretende no sólo escribir *Su historia*, sino al mismo tiempo escribir *La historia*. Esa idea la encontramos también en otras novelas posmodernistas. En la literatura germánica podemos pensar en *Grote Europese Roman* de Koen Peters o *Zwerm* de Peter Verhelst.

He terminado mi tarea de copista. He, al fin, dejado de corregir sus partes y ha quedado, creo, escrita la Historia. (Palou 1995: 265)

En esta absurda tiniebla final, cuando a pocos les será dada la redención, yo sólo deseo salvar del olvido *mi historia, la historia, la última* en este valle de lágrimas y de lecturas, que ya lo dijo el que sabía, cuanto más lees menos sabes. (Palou 1995: 15)

Para escribir *Su historia* se basa en fuentes y en versiones de testigos (Martín Ixcoátl). Entonces su objetivo de escribir *La historia* es más bien una especie de reescritura y compilación que de invención o participación propia.

Soy un copista de la verdad, un almuédano llamando a la oración final ahora que se han cumplido las escrituras y que el ocaso, aterrador y pavoroso para unos y cálido, reconfortante para otros, está a la vuelta de la esquina. (Palou 1995: 14)

Pero sobre su propia contribución dice:

Ahora en esta versión sólo corrijo algunas cosas, incorporo los gritos y susurros que olvidamos. Y en los párrafos más imaginativos no hay destrezas de mi pluma sino precisiones, hecho, vivencias tan reales como nuestras. (Palou 1995: 14)

Yo junto los recortes, porque es una historia mal hilvanada, si me dejan hacer la comparación y salpico dos o tres veces con descripciones para que ustedes se ubiquen en el lugar de los hechos y puedan ver las cosas. (Palou 1995: 114)

Interesante en este contexto resulta la visión de Foucault sobre la importancia y responsabilidad del autor, la existencia del texto y la diferencia entre texto y libro. Para

demonstrarlo Foucault usa el Quijote de Cervantes como primer ejemplo de la muerte del autor.³

Esta idea de “La muerte del autor” ha sido planteada por Roland Barthes en su tratado del año 1967 como reacción más audaz si la comparamos con la idea romántica. Comienza criticando esa concepción romántica del autor según la cual el creador da forma a la inspiración configurando la obra. Esta idea romántica presupone que el autor ocupa el centro de la obra y que el texto es el vehículo del significado que el escritor quiso darle. El papel del lector sería sencillamente el de intentar entender lo que el autor deseó comunicar. La lectura constituiría entonces una actividad pasiva. En "La muerte del autor" Barthes presenta una noción del texto como tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura. El Autor es sólo una localización donde el lenguaje (ecos, repeticiones, intertextualidades) se cruza continuamente. (Parejo 2006: online). Si leemos *Memoria de los días* observamos que no existe un autor onnisapiente. Eso se debe a que la intención de cada autor desaparece detrás de la responsabilidad de sus fuentes. La novela de Palou es un buen ejemplo del concepto “La muerte del autor” porque ningún autor toma la responsabilidad sobre la intención de lo escrito. Palou mismo indica en su *Nota final* que ha sacado su información de libros, del conocimiento de unos amigos,...

Finalmente importa señalar que Amado Nervo es también un personaje de la secta lo que siembra aún más el desconcierto. Por una parte, el narrador Amado Nervo se distancia del Amado Nervo de la historia contada,

³ Foucault dice que el autor es una función que abraza su propia muerte en la novela moderna. Cervantes es quizás el primer ejemplo de este concepto. Después del prólogo, Cervantes casi destruye por siempre la noción de que el autor del texto solamente existe afuera del texto mismo. En *Don Quijote*, los varios autores son personajes, cada uno con su propia historia, y cada uno con sus fuentes, algunos secretos y algunos descubiertos. Al no existir, según Foucault, el autor borra su propia existencia en el libro. Esta idea tiene sentido, especialmente cuando se ve lo que dice con respeto al *Quijote*. Los textos de los varios autores existen después de que mueren o dejan de escribir los escritores, pero antes de que existe el libro. Entonces el hecho de componer el libro es el trabajo de otro autor. La mera noción del autor indica una función de su *autoridad*, pero los varios autores no quedan con ningún control sobre el libro terminado. De este punto de visto, según Foucault, los autores del Quijote son solamente los *escritores* de sus aventuras, y el autor verdadero es el que coloca la escritura y lo pone en forma de un libro. Como ya explicado el concepto del *Memoria de los días* tiene el mismo efecto. Ahora el autor solamente puede ser el que encuentra el texto de Cide Hamete en el mercado y le pide al traductor mentiroso que lo traduzca. Aunque el autor mismo no puede leer el texto por su cuento, es el autor porque tiene la autoridad de coleccionar y colocar todo que aparece en el libro. Este autor ciertamente no es Cervantes, porque Cervantes no encontró nada en ningún mercado y no le pidió a ningún traductor árabe que tradujera su manuscrito. Entonces este concepto de Foucault funciona muy bien en *Don Quijote*. (Shaw s.d.: online) Un ejemplo práctico: Capítulo XXVI del Don Quijote

(...) : Esta verdadera historia que aquí á vuestas mercedes se representa, es sacada al pié de la letra de las corónicas francesas, y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos por esas calles. (Cervantes 2002: cap XXVI, v. 6-10)

Si tengo que ver algo con el otro Amado, será por su religiosidad última. (Palou 1995: 15)

pero por otro lado le da la oportunidad de escribir como testigo mismo.

Yo entiendo que cuando Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, me pidió que fuera yo el encargado de escribir nuestras hazañas, pensó en la necesidad de que un testigo y no alguien de fuera pusiera claras las cosas, quien se adelantara a cualquier mentira. (Palou 1995: 266)

c) El tercer autor: Martín Ixcoátl y otras fuentes

Finalmente al lado de esos dos autores, surge otro narrador: Martín Ixcoátl. Ese personaje es el alter ego de Rómulo Rascón, miembro de la secta. Martín Ixcoátl recibió de Amado Nervo la tarea de escribir su propia visión del viaje que hizo con la secta.

En ella me pide que le cuente todas las cosas que vivimos, que le narre nuestro viaje – aunque él lo haya vivido – para recopilar un volumen enorme de las vivencias de todos los testigos. Su propuesta de escribir o de compilar una *Memoria de los días* me parece buena, porque han dicho muchas cosas falsas que han cambiado la historia, nuestra historia. (Palou 1995: 173)

Amado Nervo recibe esa versión y la integra en *Su historia*, construyendo así su *Memoria de los días*. Nervo no sólo se basa en ese volumen de Ixcoátl sino también en los cuadernos con los aforismos de Hugo, en volantes que repartía Fray Estruendo, en los cantos altos y difíciles de Magdalena Chimalpopoca,... De esta manera es lógico que el resultado de compilar todas esas fuentes se caracterice por una multiplicidad de voces.

Y así yo sólo repito la innumerable y oscura voz de esa otra Voz que todo lo inventa y gobierna, incluso nuestras voces. (Palou 1995: 15)

Siempre aparece otro personaje que toma la palabra. Los aforismos intercalados forman por ejemplo la voz de Hugo. A título ilustrativo un pasaje típico de esa multiplicidad de voces:

Martín Ixcoátl **trabajó** mucho durante esos días de Xaliquéhuac. (...) **Curó** de sus males a todas las mujeres. **Estoy** cansado. Sólo soy un hombre. (...) Soy Rómulo Rascón, vigía de la noche de los tiempos. (...) Al volcán sólo **subimos** una vez, el día de San Gregorio. (Palou 1995: 172-173, el subrayado es mío)

En la primera frase Amado Nervo toma la palabra y habla de Martín Ixcoátl. Unas líneas después Rómulo Rascón (que es el alter ego de Martín Ixcoátl) empieza a hablar. Finalmente es de nuevo Amado Nervo quien continúa la historia. Podríamos citar una gran cantidad de ejemplos para ilustrar esa multiplicidad de voces.

2. La construcción

a) Un conjunto de fuentes: la falsa autoridad

Para narrar la historia contada, Amado Nervo se basa en varias fuentes. De esta forma pretende ser solamente un copista de manera que no tiene ninguna responsabilidad o autoridad. El concepto de autoridad es típico de la Edad Media. El autor quería criticar un hecho (social) (por ejemplo los abusos de la iglesia) y aclara antes que todo que ha oído o leído la historia, o usa un seudónimo. Un buen ejemplo lo encontramos en *La Celestina* en que Fernando de Rojas pretende haber leído la primera parte de la obra. También en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita observamos esa estrategia.⁴

En *Memoria de los días*, Palou se integra en esa tradición medieval. Deja a Amado Nervo recurrir a textos, diarios, volúmenes de testigos, cuadernos con aforismos y volantes.

Sólo el diario que llevaba Dionisio, el nieto del redentor, se ha perdido. No puedo reconstruirlo además, porque nunca lo leí. (Palou 1995: 15)

Hoy he encontrado al fin el *Liber Miraculorum* del padre Truquitos, en el que describe fehacientemente las proezas y maravillas de *La Milagrosa* y nos instruye en el conocimiento de los signos divinos, que no de otra manera nos habla el Señor. (Palou 1995: 17)

Como he señalado se considera como un compilador y un copista de esas fuentes y de esos textos. Por eso se halla en un castillo.

Cumplo aquí, en el Castillo de la Pregunta con la promesa (...) de contar nuestra historia para que quedara constancia de los actos. Y entonces ya es el Castillo de la Respuesta, porque en los folios que hoy reescribo por enésima vez están los días del tiempo. (Palou 1995: 13-14)

⁴ El Arcipreste acude a la bimetración para introducir lo que podríamos denominar «argumentos de autoridad», dispuestos en el primer o segundo verso. En muchas ocasiones las citas e ideas ajenas, sean reales o inventadas, sirven al propósito del autor, quien las adapta a su particular juego. Es engañosa e irónica la humildad mostrada ante la autoridad mencionada, dada la finalidad amorosa y sexual que persigue. A menudo este tipo de verso en pareja constituye un cambio en la narración. Así sucede en el primer verso de la copla 950a: ‘provar todas las cosas, el Apóstol lo manda’. La relación de intertextualidad no deja aquí de mantener su significado burlesco: *provar* en San Pablo es entendido como «averiguar», en el Arcipreste implica también ‘gozar’. A partir de este momento se suceden las cuatro historias que protagonizan las serranas. Al comienzo de la obra, tras la invocación piadosa y los Gozos a Santa María, cuenta la disputa entre los griegos y los romanos. El giro dado con la mención a la autoridad, ‘palabras son de sabio, e dixo lo Catón’ (44a), favorece la interpolación de un apólogo como prueba de la ambigüedad del lenguaje (Vázquez s.d.: online)

El castillo es el espacio medieval típico donde vivían los copistas y donde se recopilaban los libros y textos de entre otros la Época Clásica. En esos tiempos los monjes consideran el copiar como una tarea divina. Nervo conecta su trabajo de una manera análoga con lo universal y lo sublime.

Pero no invento, ¡Dios me guarde de tal locura! Copio con amor el estado de la creación, que ya se sabe que cada cosa amada es el centro del Paraíso Terrenal. Seré fiel. Todo lo que ocurrió fue para esto, para que yo copiara, juntara y cosiera los fragmentos del Universo sin alterarlos, porque omitir o añadir una letra puede llevar a la destrucción del mundo. (Palou 1995: 13)

Que Nervo carga la responsabilidad sobre otra persona lo señala varias veces. De todas formas no quiere correr el riesgo de escribir cosas falsas.

Pero no estoy inventando nada, lo que les he dicho hasta aquí me lo contaron los propios testigos, me lo refirieron terceros que empezaron a tomar parte después, pero que también oyeron la primera versión de boca de los participantes. (Palou 1995: 114)
Había estrellas – eso dicen al menos – y hacía frío. (Palou 1995: 145)

Para el momento que escribo esto ya he vivido, he sido testigo de su poder, de su divina gracia, de su infinita generosidad. (Palou 1995: 165)

b) El proceso de escribir

No sólo reflexiona sobre las fuentes en que se inspira. El proceso mismo de escribir o sea la asimilación de esas fuentes durante la construcción de su historia también constituye un eje de contemplación. Amado Nervo interrumpe unas veces su relato para hablar de lo escrito o de lo que escribiría. Se preocupa tanto del contenido de su historia,

Llego al punto culminante de mi relato. O al menos de lo que pidieron que les relatara. (Palou 1995: 113)

Podría ser un buen principio, si esto fuera una novela y no un relato real que ustedes me han pedido que narre, a cambio de unos vasos de pulque y, para qué negarlo más, unos pesos. Quieren más, y yo tengo más. La historia, si a ustedes les sobra tiempo, va para largo. (Palou 1995: 126-127)

como del estilo y de la redacción:

¡Qué estúpida metáfora! (Palou 1995: 143)

Hoy he releído todo el texto con cuidado, casi por centésima vez. Y ya sólo he pensado en tres o cuatro cambios pequeños, nada: sustantivos. (Palou 1995: 265)

De esa manera consigue confrontar al lector con el hecho de que está narrando una historia y nada más. Esa técnica literaria causa confusión sobre todo cuando implica al lector mismo en el proceso de escribir y en sus reflexiones metaficcionales.

Les voy a decir las cosas para satisfacer su curiosidad y mi sed, que ya es bastante.
(Palou 1995: 114)

c) La imposibilidad de la novela terminada

Amado Nervo está contando una historia pero mientras escribe su relato y reflexiona sobre éste, se da cuenta de que nunca podrá escribir *Su historia* o *La historia*. Sus palabras siempre fallan al completar lo que quiere contar.

El libro, como todo viaje, es inacabable; cuando el seguidor apenas ha avanzado unos pasos se da cuenta de la imposibilidad de su tarea. Entonces es que regresa y se dedica a escribir otro libro. Éste, como su predecesor, tampoco tiene fin. (Palou 1995: 134-135)

La verdad, ya lo he dicho, es un libro interminable. (Palou 1995: 266)

Nadie puede escribir el libro. (...) El libro es imposible. (Palou 1995: 181)

¿Por qué Palou considera el libro como interminable? Podemos plantear que el libro tiene 281 páginas y 24 capítulos y que por eso es una obra completada. La visión de Palou difiere de esa observación superficial y busca apoyo en el punto de vista corriente posmoderno. Dos hechos lo sostienen.

1. La corrección incesante.

La verdad es un libro interminable. No se puede llegar a ella sino por la constante corrección. Por eso reescribo esta historia hecha de retazos y cada que vuelvo sobre ella la verdad aparece más cercana, más real. Por eso incluyo nuevas frases o copio fragmentos que había omitido. (Palou 1995: 15)

Eso es precisamente el fundamento del pensamiento posmoderno: la reescritura. Observamos una reescritura de otras obras literarias pero también una reescritura de la obra misma hasta transformarse en una obra interminable. Por eso la corrección incesante es un tema manifiesto en novelas posmodernistas.

2. El lector (infra 3.) La conexión con el lector que funciona como elemento indispensable en el proceso de escribir procura que la novela nunca termine con su última página sino más bien con su último lector.

3. El consumo

Hemos visto que el autor construye su historia a base de fuentes pero se da cuenta de que su obra terminada siempre será una utopía. Además hemos demostrado que no existe un autor unívoco sino que distinguimos más bien varios autores. Ahora dejamos el autor (la producción) y la historia (la construcción) para concentrarnos en la contribución del lector mismo (consumo).

En sus reflexiones, algunas veces Nervo se dirige directamente al lector.

Lector mío, cucaracha o larva futura que pases tus pupilas sobre estas líneas, esto ha sido escrito para la muerte, para la debida prevención para recibirla. (Palou 1995:18)

Una característica de la literatura posmoderna es que la esencia de la comunicación literaria no reside en el autor (Romanticismo) o en el texto autónomo (Modernismo) sino más bien en el lector. (Vervaeck 2005: 301) Van Alphen señala que las novelas posmodernas presentan productos inacabados. El texto es un trabajo no realizado que se terminará sólo con la participación del lector. Por eso, el lector es como un texto, el texto como un lector: los dos generan significados. Las novelas posmodernas nos hablan de un mundo significativo, pero de la manera en que nosotros, narrador y lector, proveemos el mundo de aquel significado. (Van Alphen 188: 15-17) La novela posmoderna exige un lector que participa. Tiene que estrujarse el cerebro para terminar bien la obra. (Vervaeck 2005: 301) Esa idea es típica para el *Crack*. Consiste en el esfuerzo que los autores piden del lector para que entiendan el libro, o sea que los autores *ofrecen* mucho pero del otro lado *demandan* un lector que se esfuerce para entender lo ofrecido. (García 2008: online) “Basta de subestimarlos a ustedes.” (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 1996: 5) para repetir la expresión de Eloy Urroz. Palou refiere directamente a ese esfuerzo del lector. Se dirige a los lectores y lo típico es que considera sus lectores como intelectuales. Es intelectual porque debe ser capaz de interpretar y participar en el proceso literario. Se dirige incluso a mí, haciendo esa tesina.

Importan mis recuerdos que ustedes han pagado. Su tesis ya casi está terminada. Y yo, claro, también. (Palou 1995: 266)

Después de todo han tenido paciencia, una rara virtud, aún cuando se está haciendo una tesis. (Palou 1995: 273)

Ahora sí, ustedes terminaran de saber las cosas. Luego regresen a su Universidad, terminen su tesis, pasen su examen profesional y crean que el mundo está resuelto. (Palou 1995: 274)

La ironía en las citas es manifiesta. El lector ha pagado los recuerdos de un escritor, que escribe su tesis y cree que el mundo está resuelto.

Importante también es que Nervo no sólo es el escritor sino que también es el lector de su historia porque él mismo lee su novela antes de terminarla, si al menos la hubiera terminado...

Hoy he releído todo el texto con cuidado, casi por centésima vez. Y ya sólo he pensado en tres o cuatro cambios pequeños, nada: sustantivos. (Palou 1995: 265)

Y he llorado en alguno de sus pasajes. Reí, por supuesto, varias veces. (Palou 1995: 266)

4.6. Parodia, ironía e intertextualidad

El humor es el camino del *Crack* para tratar con la memoria, la historia y la sociedad contemporánea.

Que otros se jacten de las ganancias de la masturbación y de la sífilis, del pueril forcejo de los sexos, de los cuerpos. Yo no. Las formas de mi salvación son la fe y el humor, metafísicas sin contrarios: burlas que minimizan mis derrotas, risa que me defiende acaso del ocaso. (Palou 1995: 268)

Para el análisis del libro *Memoria de los días* me focalizaré aquí en las parodias. Pedro Ángel Palou va parodiando diferentes aspectos de la sociedad. Por eso he dividido esta parte en ocho temas: *Biblia*, profecía, fanatismo, emigración, sexualidad, ciencia, economía y materialismo y finalmente he añadido unas parodias sueltas. Como hemos visto (supra 3.4.) la parodia está vinculada con la intertextualidad. Por eso dedicaré la última parte a ejemplos concretos de referencias intertextuales.

4.6.1. Parodia e ironía

1. Memoria de los días: versión original de la Biblia

a) Personajes

Los personajes de la novela se unen en una secta. La secta consiste en doce personas:

Corina Sertuche, una enana; dos otros enanos, Piratita Morgan y Mascarita Sagrada; Cristóbal y Sempronio, dos apestados que sobrevivieron con cierta dificultad a la epidemia, aunque quedaron ciegos. Herlinda y Emilia, dos prostitutas que superaron la sífilis y se habían vuelto tus enfermeras. Amado Nervo, un periodista miope que iba a hacer una serie de reportajes sobre tu parroquia para un periódico estatal; (...) Patroclo

Ramírez es un eficaz cocinero y su presencia por eso es más invaluable. (...); Hugo, de Tonantzintla, el alquimista; el Padre Truquitos, un viejo sacerdote español y finalmente Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor. (Palou 1995: 44-45 y Palou 1995: 56-57)

El hecho de que la secta comprenda doce personas nos hace por supuesto pensar en los doce apóstoles. Contrariamente al grupo de apóstoles, esta secta la forman personajes marginales y anormales de modo que el grupo en su totalidad es un símbolo de lo marginal. Encontramos un fragmento en que Palou hace de manera explícita referencia a esos apóstoles.

Pedro de multitudes, o Piedra Fundamental de la Iglesia, sostén del guía, será Rómulo Rascón, brujo de Catemaco y vigía de la noche de los tiempos. (Palou 1995: 56)

Rómulo Rascón representa entonces a Simón Pedro de quien Jesús dijo ser la Piedra sobre la cual edificaría su Iglesia.

El Pedestal estará dividido entre una mujer, Magdalena Chimalpopoca, y un sacerdote católico enmascarado, cuyo nombre no indicaba el texto. (Palou 1995: 56)

El sacerdote católico al que refiere la cita es Fray Estruendo. Lo corrobora una escena sexual entre Corina Sertuche y ese Fray Estruendo:

Yo me fumé un cigarro, contemplando su cuerpo desnudo, imaginándomelo sin máscara, pero con su sotana. Con sotana se ve guapísimo. Sólo dos veces lo he visto sin la máscara. (Palou 1995: 245)

Más interesante es la presencia de Magdalena Chimalpopoca. Esa mujer muy vieja acompaña el grupo. Su nombre Magdalena se remonta a María Magdalena que hubiera sido la mujer de Jesús. Pensamos en las interpretaciones de la pintura *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci, recientemente mencionadas en la novela *El código Da Vinci* de Dan Brown. Palou une en el nombre de esa mujer la tradición cristiana (Magdalena) con su propia cultura mexicana (Chimalpopoca, nombre que surge algunas veces en la historia mexicana indígena).

Corina será la hermana Chichanchetli, Hugo, Hermano Tlacoman Lanza de Luz, y Truquitos, Hermano Piel de Búfalo. (Palou 1995: 56)

Los títulos de esos tres miembros de la secta son muy irónicos, sobre todo cuando pensamos en el hecho de que representan a los apóstoles. Piel de Búfalo o Lanza de Luz no son títulos favorecedores.

El nombre Dionisio Estupiñán está en esa misma vena irónica. Primeramente vemos que su título 'el nieto del redentor' resulta paródico. Dionisio Estupiñán es el líder del grupo, luego entonces remite a Jesús. Ese último recibe el título 'Hijo de Dios' que es perfectamente comparable con 'el nieto del redentor' que resulta en ese sentido, paródico.

Segundamente debemos analizar el nombre mismo Dionisio Estupiñán. ‘Estupiñán’ es el apellido y presenta a Dionisio como personaje ‘estúpido’. Fuera de esto no es por casualidad que Palou haya seleccionado el nombre ‘Dionisio’. Se suele diferenciar lo apolíneo de lo dionisiaco. Según *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* de Nietzsche lo apolíneo representa orden, claridad, individualidad, autocontrol, creación, perfección. Lo dionisiaco al contrario equivale al caos, destrucción, la sensación de dolor, la pasión exaltada, el exceso.

Nietzsche opens his argument by defining two competing but complementary impulses in Greek culture – the Apollonian and the Dionysian. The Apollonian takes its name from Apollo, the god of light, dream, and prophecy, while the Dionysian takes its name from Dionysus, the god of intoxication. Apollo is associated with visible form, rational knowledge, and moderation, Dionysus with formless flux, mysticism, and excess. (...) For Nietzsche, it is the Apollonian element of Greek culture which is responsible for the image of Greek serenity passed down to posterity, while the Dionysian offers an insight into a darker side of the culture, a confrontation with the pain and destruction of existence which horrifies but also consoles by demonstrating the lack of importance of the individual. (Nietzsche, Smith 2000: xvi-xvii)

Dionisio Estupiñán representa entonces entre otros el caos. Como hemos explicado (supra 3.3.) es precisamente este caos el que causa el Apocalipsis y el final del tiempo o sea, la destrucción, lo que es también un característico de lo dionisiaco. El tema del caos es típico para el *Crack*. Pensamos en *Si volviesen sus majestades* donde la última palabra de la novela es ‘caos’. Carrera y Keizman lo corroboran:

El mal es como un *leit motiv* para el *Crack*. Es una de las obsesiones que comparten. Aunque todos han llegado desde vías distintas. La han abordado desde lecturas y obras distintas. Pero lo que es el mal, el caos, la entropía, la culpa, son temas que en efecto se hallan muy presentes en la obra de casi todos los autores. (Carrera y Keizman 2001: 136)

En conclusión, Dionisio Estupiñán, nieto del redentor es un caos destructivo (Dionisio), ridículo, absurdo y estúpido (Estupiñán) que se titula, nieto del redentor, pero que más que anunciar la revelación y la utopía, predice el Apocalipsis.

Finalmente Palou nos presenta el encargo de la secta.

Estos pocos hombres, guiados por Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, deberán transmitir los mensajes divinos y lleva a sus seguidores hacia la salvación final antes del último día de los días, el 31 de diciembre de 1999. (Palou 1995: 57)

Demuestra que la secta tiene una tarea semejante a la de los apóstoles: transmitir los mensajes divinos y la importancia de la salvación final a sus seguidores. Se parece a la idea de que quien sigue a Jesús podrá alcanzar el cielo durante la salvación final.

b) Referencias directas

-La Virgen

La Virgen remite a la virgen María, Madre de Jesús, de la *Biblia*. Al mismo tiempo representa a la virgen de Guadalupe de la cultura mexicana.

Soy María Guadalupe, Reina de México y Emperatriz de América. (Palou 1995: 108)
La virgen de Guadalupe es un ícono celebrado por su aparición. Por eso es patrona de México. Es presentada de una manera muy irónica.

Me llamo Guadalupe y tengo catorce años. (...) Tengo unos pechos pequeñitos que aletean como las alas de las mariposas, que quisieran volar. ¿Quién soy? Guadalupe Guzmán, una niña morena llena de sueños que vende camisetas y calcomanías. No, no soy esa, soy otra. Sueño que soy una virgen a la que todos adoran, una mujer morena a la que siguen, a la que rezan. Cuando pienso esas cosas parece como si me elevara y ya no estoy aquí. De chica mi papá me llevó a ver al doctor y dijeron que tenía un tipo de epilepsia, pero nada grave. Así explicaron esas ausencias: deja de pensar por varios segundos o minutos y se evade, es como si su cerebro estuviera haciendo un pequeño cortocircuito. Así que mi mente central eléctrica me obliga a ser otra, a pensar que puedo ser una virgen o, mejor, la Virgen. (...) Soy Guadalupe, la Virgen. (Palou 1995: 36-37)

A continuación describimos los enlaces entre esta Guadalupe y la Virgen. Primeramente, el nombre Guadalupe Guzmán remite por supuesto a Guadalupe. Guzmán al contrario es sencillamente un nombre común en Hispanoamérica.

Segundamente, la enfermedad es un tipo de epilepsia. La gente cree que es un don sobrehumano. La parodia aún va más allá. Normalmente no se habla de los pechos de la Virgen. Aquí los compara con las mariposas. Esas mariposas aparecen muchas veces en la novela. Inclusive llaman a la Virgen 'La Señora de las Mariposas'. Esas mariposas se corresponden con los ángeles de la *Biblia*. Si tomamos eso en cuenta, la descripción de sus pechos resulta aún más humorística e irónica: En esta lectura, los pechos serían los angelitos de la Virgen. La conexión entre la sexualidad y la Virgen surge también en la fecha de su encarnación: el 14 de febrero del 1999, es decir el día de San Valentín, fiesta del amor y de la sexualidad.

La fecha es bien sabida: 14 de febrero, día de Nuestra Señora de la Esperanza (...) (Palou 1995: 114)

La Virgen de *Memoria de los días* no es una entidad divina. En general Palou siempre presenta con un tono irónico cada personaje de una manera terrenal. La Virgen se enferma (por todas las visitas de sus seguidores) o tiene frío y Fray Estruendo ronca.

Ayer Nuestra Señora de las Mariposas se sintió enferma y cayó en cama. Ha de haber sido el cansancio de tanta visita. (Palou 1995: 135)

(...) la Virgen que llora, cansada. Tiene frío la pobre. (Palou 1995: 170)

Soy Martín Ixcoátl, tengo sueño y Fray Estruendo ronca con la fuerza de un tráiler y la necesidad de un huracán. (Palou 1995: 136)

La ironía se halla también en la descripción de la tarea de esa niña Virgen y de la muerte de Jesucristo.

Después ya podría descansar y entonces iba a volver a vivir con mi hijo Jesucristo que sufría mucho de que yo tuviera que estar allá abajo para salvar a los hombres, sus hermanos. Por eso lo veía tan triste colgado de su cruz en la Parroquia de Angangeo. (Palou 1995: 109)

-Pentecostés

En una escena, Palou presenta una reescritura de la historia de Pentecostés. Los apóstoles fundaron en ese día su iglesia, apoyados por el descenso del Espíritu Santo, representado en la Biblia por las lenguas ardientes.

Aquí, dijeron, fundaremos nuestra Iglesia, y aquí, pobremente, como cuando nació tu hijo, habitaremos. (Palou 1995: 126)

Fundan una nueva iglesia en 1999, 2000 años después de los apóstoles de la *Biblia*.

Lo irónico de esa fundación es que la secta construye literalmente una iglesia.

(...) el grupo inició las tareas de acondicionamiento de su Iglesia. (...) a la seis y media, cuando la neblina bajaba como el velo de una bailarina (...) la Iglesia de La Paz del Señor quedó fundada y sus miembros ungidos con el hálito de la santidad de la que, pese a las habladurías que nunca faltan, ya nadie los podrá sacar. (Palou 1995: 128-129)

En contraste con la fundación bíblica, Palou se burla de esa fundación de una iglesia por limitarla solamente a la construcción del edificio de esa iglesia.

c) Una mezcla de religiones

Palou no sólo se interesa en el cristianismo. Une y mezcla a veces todas las religiones. La descripción abajo expuesta nos muestra una imagen irónica del hombre rezando.

Después desde esa altura todos juntos de nuevo rezarán. Mientras La Señora de las Mariposas le habla **a su hijo Jesucristo** otros platicarán con **Gergorio Chino** y otros más, seguramente, con **Tláloc o Chalchihuentlicue**. Ofrendarán todos, sus cosas, y pedirán. Sí, pedirán. Aunque ya nunca puedan ser oídos ni con toda el agua bendita, ni de Santa Bárbara, ni Agua Santa ni de San Ignacio. (Palou 1995: 170, el subrayado es mío)

De esta manera critica la religión y el fanatismo religioso. Demuestra que no importa a qué Dios apelas porque no existe un Dios.

En una otra escena, Palou intercala la imagen mexicana de Jesucristo, llamado 'Santo Niño de Atocha'. Podemos considerar la conexión entre Jesucristo y el 'Santo Niño de Atocha' como la de la Virgen católica y la Virgen de Guadalupe que, como se ha señalado también solamente es popular en el mundo hispánico.

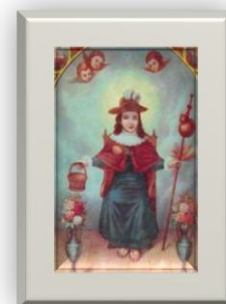


Figura 5

Repite: Admirable y agradadísimo Niño de Atocha que regocijándote en la Compañía de tu santísima Madre la Santísima Virgen (...) (Palou 1995: 192)

d) Éxodos y el Pésaj

Sabemos que Palou parodia el libro éxodo (supra 4.5.) con el éxodo de Egipto y las plagas. Esas plagas constituyen también una parte esencial en el libro *Apocalipsis*. Antes del éxodo aparece un pasaje en la *Biblia* (Ex.12: 1-20) en que Dios dice sacrificar una bestia para marcar con la sangre las jambas de la puerta. De esta manera Dios sabía dónde no entrar para matar al primogénito. En *Memoria de los días* surge una escena similar pero ahora es el diablo quien ordena:

Hizo grandes señales. Hasta hacer bajar fuego delante de los hombres y extraviándolos con las señales que le fue dado ejecutar diciendo a los habitantes: hagan una imagen en honor a la bestia. Y así, quienes no se postraran quedarían fulminados en su presencia. Y entonces se les imprimiría una marca en la mano derecha y en la frente. (Palou 1995: 215-216)

Observamos además una inversión en los roles que resulta paródica: aquí es el diablo quien ordena en lugar de Dios.

e) La última cena

Los tiempos se han cumplido. Nec praesumant amplius inquietare, aut molestare servientes tibi Omnipotent Deo. **Estamos ya todos reunidos en tu mesa, esperando que el último día de los días llegue** y que el Salvador, nuestro Divino Maestro descienda de los cielos y juzgue a los pecadores y redima a los justos. (Palou 1995: 111, el subrayado es mío)

La secta se reúne en la mesa. Ya hemos demostrado que esa secta es una parodia de los apóstoles y ahora, reuniéndose alrededor de una mesa, la semejanza es aún más grande. Refiere directamente a la última cena. La referencia es más concreta al intercalar la frase en latín visto que la *Biblia* fue escrita originalmente en latín.

f) La oración como invocación irónica del refugio

Ya hemos señalado que aparecen muchas oraciones tanto en latín como en español. La ironía de intercalar esas oraciones, precedidas de la palabra ‘OREMUS’, consiste en burlarse de la gente que implora para que el Apocalipsis se aleje. No podemos cambiar el futuro. Esa idea corresponde con las cartas del Tarot, visto que son el símbolo del azar y de la fortuna, lo que determina nuestro futuro. (infra 2.)

2. Las cartas del Tarot como profecía popular contemporánea.

Central en *Memoria de los días* encontramos el tema de la profecía. Desde las primeras páginas en que encontramos el título ‘el loco’, entra ese motivo. Toda la historia está estructurada por las cartas del Tarot, elemento que ya hemos clasificado como perteneciente a los mundos marginales. El juego de las cartas del Tarot, según la leyenda, representa un libro de jeroglíficos egipcio, formado de 78 tablillas, que han llegado a nosotros de un mundo milagroso.

Sobre la historia de las cartas del Tarot se ha dicho que en un principio eran medallones grabados con dibujos y números, después placas metálicas, luego cartas de cuero, y finalmente cartas de papel. (Ouspensky 1977: 224)

Las cartas del Tarot se componen de 22 *arcanos mayores* y 56 *arcanos menores*. Esos 22 arcanos forman el cuadro en el que se sitúa la historia *Memoria de los días*. Cada capítulo tiene el título de una de esas 22 cartas: el loco, el mágico, el hierofante,...

Las cartas de Tarot están compuestas por símbolos. Sus imágenes cuentan una historia simbólica, llena de significaciones personales. El conocimiento del Tarot puede ayudarnos a

conectar con nuestros propios lenguajes de símbolos, como, por ejemplo, los sueños, pero no sólo con los de la noche, sino también con aquellos sueños y deseos que nos acompañan en nuestra vigilia. (Leveratto 2004: 19) Cada carta tiene su propio significado y forma así un libro de contenido filosófico y psicológico, que puede leerse de muchos modos diferentes. El Tarot es, por así decirlo, una combinación de la Cábala, la Alquimia, la Magia y la Astrología. Los cuatro principios o las cuatro letras del Nombre de Dios, o los cuatro elementos alquímicos, o las cuatro clases de espíritus, o las cuatro divisiones del hombre (las cuatro bestias del *Apocalipsis*) que corresponden a las cuatro series del Tarot: varas, copas, espadas y pentáculos (oros). (Ouspensky 1977: 229)

Además de que refuerzan el tono y el contenido, integrar esas cartas en su novela es muy original. El Tarot es una forma de profecía. Como vimos (supra 3.3.) la novela es en parte una reescritura del *Nuevo Testamento*. El *Apocalipsis*, último libro de ese *Nuevo Testamento*, es fundamentalmente profético visto que predice el fin del mundo y el juicio final.

En la *Biblia* existe otra forma de predicción, a saber las profecías del Antiguo Testamento. Pensando en eso, el autor ha convertido y reducido las antiguas profecías en un juego de cartas. En nuestra sociedad más y más secular buscamos otras maneras (fuera de la religión) para captar nuestra posición en la historia. Leemos:

Digo, era lo que estábamos buscando: encontrarnos con *La Milagrosa* que nos fue anunciada en una lectura de baraja española. (Palou 1995: 224)

El objetivo de integrar las cartas del Tarot en la historia se basa por una parte en combinar la religión con la *Biblia* (el *Apocalipsis* y las profecías de las profetas de la *Biblia*) con elementos de la cultura popular y marginal contemporánea (las cartas del Tarot).

3. Fanatismo

Pero casi siempre Dios no se me aparece en persona. No es un hombre. Es el Libro. Un Libro que nace de la tierra. Cuando la tierra pare al Libro, tiembla. Es el Libro de Dios el que me habla para que yo hable. Me aconseja, me enseña, me dice lo que le tengo que decir a los hombres, a los enfermos. Lo que le tengo que decir a la vida. (Palou 1995: 95)

La idea que presenta Palou aquí consiste en que Dios sólo es un libro. No es nada más que un texto que enseña lo que la gente debe hacer, lo que pasará si no actúan como prescribe. La religiosidad no es más que una secta de fanáticos que siguen a ciegas un texto. El hombre

que habla en este fragmento es uno de esos fanáticos. Entonces presenta a la *Biblia* en general como un texto pre-escrito. Otro ejemplo:

Y sabía que algo malo nos iba a pasar en Los Ángeles, que haber ido a Estados Unidos era un error. Pero un error que no se podía evitar. No estaba en nuestras manos. Nosotros sólo cumplíamos lo que estaba escrito en El Libro. No éramos sino sus intérpretes. (Palou 1995: 193)

En *Memoria de los días* el fanatismo va más lejos de seguir un texto. Los personajes de la secta viajan de México a Los Ángeles pero son perseguidos por miles de personas en cada pueblo o ciudad. Hacen un culto de la Virgen y de su propia secta y responden a sus perseguidores por empezar los negocios secundarios. A título ilustrativo de este fanatismo, un fragmento:

Es increíble cómo los ojos de los vendedores buscan la carroña, se alimentan de ella, la comen con agrado. No sólo los libros, la fotonovela “Secretos de *La Milagrosa*”, las calcomanías, el folklore popular. Dicen incluso que quieren hacer una película, miren nomás qué estupidez. (Palou 1995: 205)

En nuestra época y sobre todo en tierra occidental, la Virgen y Dios ya no son los héroes, los modelos. Entonces la Virgen es símbolo de los íconos y los héroes contemporáneos, a veces tratados exhaustivamente. Existen por ejemplo libros, fotonovelas, películas, camisetas o pegatinas de Obama o de Diego Maradona. Palou combina entonces el fanatismo moderno con la idolatría bíblica, lo que resulta en un anacronismo. Como hemos visto el anacronismo es una técnica literaria para parodiar una cosa. (supra 3.4.1.)

Es sorprendente que Palou no sólo se burla de ese fanatismo, y que ridiculiza esa idolatría de los personajes del libro sino que también se burla del lector que se interesa en leer un libro sobre la idolatría y el fanatismo. La cita continúa como sigue:

Y no lo estoy diciendo nomás porque sí, ya lo habrán notado. Lo menciono por ustedes, buitres de la misma calaña. ¿Por qué no se les ocurrió hacer su tesis sobre otra maldita cosa? (Palou 1995: 205)

4. Emigración

Hoy más que nunca vivimos de ese pasado que se nos atraganta. Éste ha sido el siglo de las expulsiones: miles, millones de refugiados en otros países. (Palou 1995: 150)

Tercer tema que Palou va parodiando es la emigración. Sabemos que la secta empieza un viaje desde México a Los Ángeles en los EE.UU. Ese viaje parodia dos cosas: El libro del *Éxodo* de la *Biblia* y la emigración contemporánea entre México y los Estados Unidos.

a) Parodia del libro *Éxodo*

El *Éxodo* habla del viaje de Moisés y los israelitas desde Egipto a la Tierra Prometida, Canaán. En *Memoria de los días* la palabra ‘éxodo’ aparece varias veces:

Fueron los últimos días felices. Después el éxodo. La partida. Y la despedida involuntaria de muchos. La disgregación. (Palou 1995: 193)

Los Ángeles no sólo fue el punto de llegada. Fue el de la nueva partida, el nuevo éxodo. (Palou 1995: 227)

La ironía de Palou en relación con ese éxodo es muy fuerte. Presenta a los EE.UU. como la Tierra Prometida. Su ironía es obvia visto que los americanos se consideran como el pueblo y el país elegido. Pensamos en expresiones como ‘City upon a hill’ o ‘God bless America’. Este último refiere también a los EE.UU. como país elegido por Dios mismo. No es por casualidad que el viaje termine en Los Ángeles. Primeramente es una ciudad próspera en los Estados Unidos y secundamente las palabras ‘Los Ángeles’ refieren al nombre cristiano de la ciudad. Por otra parte tenemos a México como país de partida. Si existe una parodia fuerte del éxodo, México tiene que corresponder con Egipto. Encontramos una parte en *Memoria de los días* en que Palou habla de la ‘pirámide del sol’ y de la ‘pirámide de la luna’.

Arriba de la pirámide del sol están los demás. Como una foto fija. Una foto imposible, que nadie creería. (Palou 1995: 182)

Era el 17 de mayo. Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, los reunió a todos en la pirámide de la luna. Arriba. (Palou 1995: 202)

En México existen unas pirámides construidas por los aztecas. Por supuesto Egipto es conocido por sus pirámides. Entonces, el enlace entre México y Egipto es evidente.

b) Parodia de los problemas de la emigración entre México y los EE.UU.

Hoy en día existen muchos problemas en la frontera entre México y los EE.UU. Encontramos el tema por ejemplo en la película muy reciente de *Babel* del año 2006 en que una niñera mexicana cruza la frontera entre México y EE.UU. con los hijos de turistas estadounidenses sin autorización. Que el asunto de la emigración es muy actual, lo corroboran varios artículos en la prensa. La conferencia Legislativa Fronteriza es por ejemplo un

programa entre los Estados Unidos y México. En *Empresa Exterior* del 10 de Marzo de 2009 se dice:

Con un exhorto a los legisladores fronterizos para trabajar y encontrar soluciones de manera conjunta a los problemas comunes de los estados de la frontera México-Estados Unidos, el gobernador del Estado de Tamaulipas, Eugenio Hernández Flores, inauguró la XIX Conferencia Legislativa Fronteriza que se llevó a cabo en días pasados. (Empresa exterior 2009: online)

Palou incorpora esos problemas en su obra. La secta cruza la frontera y se da cuenta de los problemas que puede causar. Por eso se separan.

Pero no podían pasar la frontera y llegar al otro lado juntos, como si cualquier cosa. (Palou 1995: 201)

Les habló claramente de los planes, de la necesidad de la separación, del desgarramiento inevitable por casi dos meses. (Palou 1995: 202)

Además ridiculiza la relación entre Dionisio Estupiñán y las otras personas de la secta. Dionisio los trató como si fueran niños:

Nosotros los podemos llevar hasta la carretera, pero de ahí en adelante ustedes tendrán que vérselas por su cuenta. ¿Me entienden? Y no quiero ningún reclamo. (Palou 1995: 202)

Finalmente cabe destacar que es sorprendente que la Virgen misma, la llamada *Milagrosa* sea clandestina cuando cruzan la frontera. Si fuera Virgen con autoridad y con una reputación podría pasar fácilmente la frontera. Palou toca aquí el tema de la inseguridad y de los controles excesivos cuando uno quiere viajar. En la novela, la *Milagrosa* tiene que cambiar su ropa para poder pasar los controles.

Le cambiaron, por supuesto, sus ropas. Dejó las túnicas azules y blancas y volvió a sus pantalones de mezclilla y su playera de la mariposa monarca. (Palou 1995: 201)

Y siempre la posibilidad de que nos regresa la migra. Siempre el miedo. (Palou 1995: 222)

Esa escena nos muestra que la secta pertenece a la cultura marginal, que Palou representa personajes secundarios que ni siquiera tienen la posibilidad de ir legalmente a los Estados Unidos.

5. Parodia del materialismo económico

Relacionado con los temas anteriores sobre todo con el fanatismo, Palou se burla con una fuerte ironía del materialismo económico de hoy. A fin de cuentas todas las ideologías, religiones, sectas o partidos políticos son susceptibles de la economía. También la secta en *Memoria de los días* sufre problemas económicos:

Fueron platicando de algunos temas que les preocupaban: El financiamiento para la peregrinación, (...). (Palou 1995: 78)

Todos tendrían un poco de dinero dividido en partes iguales y que les permitiría, sin mucha dificultad, llegar al otro lado y conseguir trabajo. (Palou 1995: 202)

Durante el viaje desde México a los EE.UU., Dionisio, la *Milagrosa* y Martín Ixcoátl tienen que trabajar en un bar para costear todo, lo que resulta irónico si tomamos en cuenta la combinación de una Virgen, el nieto del redentor y un barrio cholo.

Problema que surge es

¿Cómo evangelizar a un grupo de cholos con los que tu trato fundamental es el de propietario de cantina? (Palou 1995: 223)

Lo irónico de la evangelización en un barrio cholo es aún más grande cuando empiezan a materializar y a comercializar con la Virgen.

Lo que sí hemos hecho es imprimir unos mantelitos individuales en las mesas en los que contamos – sin incluirnos nosotros – la historia de la secta y algunos con las biografías de Dionisio, con una semblanza de los milagros de la Virgen o con retazos de su peregrinar por la tierra. (Palou 1995: 223)

Lo trágico de la secta es que aún con este esfuerzo comercial, la gente apenas se interesa en su proyecto ideológico. De esta manera la secta se transforma más y más en un grupo marginal.

Algunos han preguntado, otros ya habían oído algo de nosotros o visto las noticias en la televisión y simplemente preguntan si es cierto. Otros – quizá el grupo más numeroso – no cree en nada de esto y se limita a tomar sus cervezas y oír canciones empalagosas. (Palou 1995: 223)

Esa cita demuestra que resulta muy difícil evangelizar a la gente superficial que no se interesa por ideologías en esos días.

La comercialización de *La Milagrosa* es un ejemplo típico de nuestra sociedad superficial controlada por el marketing. La publicidad reduce los productos a logotipos y formas vacías. Es como si los productos no existieran fuera de esos logotipos, que no existiera nada detrás de las imágenes y formas vacías. Palou nos presenta una Virgen que no es nada

más que un logo que aparece en camisetas o en mantelitos. El fanatismo de la gente que persigue la secta es comparable con nuestro afán de comprar productos presentados en un anuncio publicitario. Una escena adecuada para ilustrarlo es la siguiente:

Le cambiaron, por supuesto, sus ropas. Dejó las túnicas azules y blancas y volvió a sus pantalones de mezclilla y su playera de la mariposa monarca. (Palou 1995: 201)

Además de demostrar la marginalidad del grupo, esa cita nos muestra también que *La Milagrosa* no es nada más que un logotipo superficial que cuando cambia de ropa, deja de existir porque detrás de su forma exterior no existe nada. No es más que un producto comercial, la materialización de una ideología que apenas existió. El doctor Carmona entiende bien esa estrategia de la secta:

Como las noticias del inminente fin del mundo, como esa secta que – dicen – anda predicando por el país la aparición de una nueva Virgen, bola de charlatanes, quieren hacer dinero rápido, sin trabajar, sin moverse, sin cansarse. De cualquier cosa inventan un cuento, lo reescriben, arreglan el mundo, los idiotas. (Palou 1995: 149)

Por otra parte, Palou presenta a la gente como muy materialista. Es la gente que empieza los negocios secundarios. Esos negocios secundarios que sólo tienen objetivos comerciales ya existían en los tiempos de Jesús. Es precisamente él que se oponía a esa publicidad que no tiene nada que ver con la ideología o la religión misma. Lo leemos en el evangelio de San Juan 2: 13-25 (Véase apéndice).

6. Ciencia

Hallamos algunos fragmentos intercalados que tratan de un cierto científico, el doctor Carmona. Ya hemos hablado de la ciencia irracional, marginal y pseudocientífico, por ejemplo las cartas del Tarot o el papel del brujo de Catemaco que son relacionados con lo sobrenatural, las creencias indígenas y marginales y con lo fantástico. El doctor Carmona representa el científico racional y moderno. Los fragmentos tratan sobre todo de conferencias en que los científicos hablan del impacto de los meteoritos y de la teoría de la relatividad. De esta manera Palou opone no sólo la ciencia moderna a la ciencia popular y marginal, pero opone también la religión a esa ciencia exacta y pura.

Precisamente en el tema del Apocalipsis vemos que se unen la religión y la ciencia. En el capítulo ‘El Juicio’, Palou describe una escena en que el Doctor Carmona lee en el periódico sobre el impacto de un meteorito.

Y ahora lee, conmocionado, los titulares sobre la catástrofe del cometa sobre Tonantzintla. El lugar, tomando en cuenta las observaciones estelares del doctor Carmona, había sido evacuado. (Palou 1995: 255)

Es importante saber que en México se pueden observar los restos del impacto del meteorito Chicxulub de hace cerca 65 millones de años que según teorías podría ser la causa de la desaparición de 60% de los seres vivos. (Kuiper 2003: online) Podemos considerarlo como la inserción de una causa científica del final del mundo, un Apocalipsis moderno de forma análoga a la causa religiosa de la *Biblia*. Como ya destacué en el punto 3.2, las catástrofes naturales de hoy corresponden con las plagas de la *Biblia*. El doctor Carmona observa también esa sucesión de calamidades, cada día más amenazantes por el calentamiento global:

Ahora, como en tantas otras catástrofes de estos últimos dos años que los noticieros han llamado del siglo: la tormenta del siglo, el huracán del siglo, el terremoto del siglo, no es posible, piensa el doctor Carmona, tomar esas cosas a la ligera. Algo está pasando con un planeta devastado por los miles de fenómenos desatados contra sí mismo. La glaciación de Europa. Los años de las migraciones, ya todos árboles sin raíces, sin ningún lugar de donde ser, de donde existir. Nada más sobre la tierra que unos cuantos hombres esperando el colapsamiento final. (Palou 1995: 256)

Es asombroso e irónico que la reacción del doctor Carmona consista en la preocupación de sus libros y volúmenes de filosofía.

¿Pero los libros?, piensa cuando lo inminente de una tragedia pasa. ¿Dónde los cientos de volúmenes de filosofía que pensó leer cuando se jubilara? Los paperbacks que compró en librerías de usado cuando era estudiante en Boulder. Las páginas que algún día sus pupilas revisarán. ¿Dónde ese saber acumulado que, como todo el observatorio y un radio de tres kilómetros, quedó absolutamente aplastado? Un gigantesco cráter abierto en las entrañas de Puebla. (Palou 1995: 256)

Palou expresa de manera muy original que finalmente la literatura y la memoria colectiva no significan nada a la luz de un Apocalipsis total. Una visión irónica si pensamos en el hecho de que Palou mismo es escritor y lector de probablemente una cantidad considerable de libros.

7. Sexualidad

En *Memoria de los días* Palou habla del amor, de relaciones sexuales y de prostitutas. En suma, inserta el tema de la sexualidad con un tono irónico y paródico, sobre todo cuando lo consideramos dentro del marco religioso.

Destacamos varios pasajes en que Palou hace referencia a la sexualidad, uniendo elementos cristianos, asexuales con actos fuertemente sexuales, lo que resulta en una parodia de los personajes e ideas de la *Biblia*. Examinamos algunos ejemplos.

Mariposas. Ejércitos enteros de mariposas se descuelgan de las ramas. Vuelan, hacen el amor en el aire, bamboleándose como papalotes llenos de color. (Palou 1995: 35)

Las mariposas son el homólogo popular de los ángeles en la *Biblia*. Resulta irónico representar a los ángeles haciendo el amor en el aire. Sabemos que la religión católica siempre se distancia de lo corporal porque quiere dirigir la atención hacia lo mental y lo espiritual. La sexualidad es más bien un aspecto práctico para la procreación. El placer corporal es de menor importancia (pensamos en las palabras recientes del Papa Benedicto XVI sobre el uso de los condones). Por eso es obvio que Palou se opone a la representación honesta de los apóstoles en la *Biblia* e inventa en su novela una secta en la que sí describe las relaciones sexuales en escenas muy explícitas.

Fray Estruendo siempre lo hace en silencio – le quita el camisón y acaricia sus pechos. Humedeciéndola por dentro. (...) Empieza jugueteando con el lóbulo de su oreja, le respira suave y parejo por toda la cara mientras lo besa (...) Y él siente en sus muslos la humedad de Corina, la fragancia inconfundible que brota de sus piernas inundando la cama y empapando la piel con el líquido pegajoso y dulce del éxtasis. (Palou 1995: 92-93)

Acostados después de hacer el amor. Con la misma fuerza, con la misma pasión. Yo siempre encima de él. Él penetrándome como si me quisiera romper, como si fuera a ser la última vez. O la única. O la primera. Tocándome los pechos como siempre, haciéndolos saltar: alocadísimos. (Palou 1995: 245)

Me gustaría mucho, pensé, estar dentro de ti, Fray Estruendo. (Palou 1995: 172)

He sacado esa última cita durante una escena que se desarrolla en el pueblo del Volcán y "la Volcana" [sic]: Popocatépetl y Iztaccíhuatl. Entramos aquí en el campo semántico de la sexualidad. No sólo los hechos y las descripciones (a veces explícitas) crean una atmósfera sexual, también el aspecto semántico de las palabras mismas y las imágenes y símbolos contribuyen a la construcción de la atmósfera sexual. El Volcán y la Volcana son símbolos de

la relación entre el hombre y la mujer. Por eso Palou aún feminiza el sustantivo “volcán”. Fuera de esa imagen, el aspecto semántico de la palabra "volcán" sugiere relaciones sexuales puesto que el segundo significado de ‘Volcán’ es ‘pasión ardiente’. Ese campo semántico lo encontramos también en la penúltima cita (Palou 1995: 245) aunque menos manifiesto. La escena se desarrolla en un hotel en Morelia. En un hábil juego de palabras, la ciudad de Morelia refiere lógicamente a la moralidad que desempeña un papel central en la sexualidad, el adulterio y la prostitución. La crisis de la moralidad y de lo ético es precisamente típica en el pensamiento posmoderno. Después de Nietzsche, el cuadro ético dominante de la *Biblia* desapareció. La consecuencia es un caos en que el individuo (post)moderno tiene que buscar su propio camino. El aspecto sexual constituye parte de ese cuadro ético y Palou intenta romper con las ideas bíblicas. Como en la *Biblia*, Palou presenta ese amor sexual como una pasión prohibida lo que contrasta con las escenas citadas. (supra)

Y gozan, gozan más con el gesto suave y único de la emoción desbordada, de los días y días que han contenido una pasión prohibida. (Palou 1995: 92)

Sus besos. No está bien que lo piense, porque se supone que yo soy la Virgen, ¿no? Pero Dionisio me toca bien bonito. Me acaricia, me hace cosquillas, me rasca la espalda. Y me besa tan rico. (Palou 1995: 217)

La sexualidad corporal ha sido un tema exiliado, también por la posición de la iglesia, al mundo marginal. Eso es precisamente la razón por la cual Palou deja participar a Emilia y Herlinda, dos prostitutas, símbolo de la sexualidad marginal y corporal, en la secta.

Una de ellas, Emilia, se había quedado taloneando en la frontera y Herlinda regresó a la profesión que más gustos le había deparado su existencia: cantar boleros semidesnuda arriba de un escenario. (Palou 1995: 229)

De esta manera entran dos mujeres, que son además putas, en la secta. Es una manera de burlarse de la secta bíblica de los apóstoles que solamente incluía hombres. La burla consiste en presentar algo espiritual (la religión, la profecía) de manera muy terrestre y corporal.

8. Otras escenas irónicas y paródicas

a) Los nombres

Los personajes de la secta tienen nombres poco comunes. Sobre todo los apellidos y títulos imitan los nombres de otras épocas. Encontramos una escena en que el narrador se extiende sobre el tema de esos títulos.

Ya no lloro, para qué. Mascarita, el piratita y Patroclo acompañan a Estruendo en la cabina. Yo canto, aunque ni me fije en la letra y nomás esté pensando. Aquí en la caja están Hugo el alquimista y Amada Nervo, Pluma... (ay, esta costumbre que nos pegó el Dionisio de andar hablando de la gente con todos sus titulotes colgándoles después de los apellidos, caray). (Palou 1995: 207)

Los títulos nos hacen pensar en Alejandro *Magno* o en *Don Quijote de la Mancha*. Este último tiene el título ‘Don’, igual que don Rómulo de *Memoria de los días*. Es verdad que sobre todo la nobleza se apropia de esos títulos para distanciarse del tercer estamento. Irónicamente el escritor da esos títulos a personajes marginales de una secta. Don Rómulo, Hugo el alquimista; Fray Estruendo; Amada Nervo, pluma de oro.

b) Una secta hilarante

Ya hemos visto que la secta contiene personajes fantásticos y marginales e ideologías e ideas absurdas. El mundo exterior, o sea la gente que no tiene nada que ver con la secta, se burla con ironía del grupo. A título ilustrativo una escena en que don Rómulo habla con su comadre antes de salir para Angangeo.

-No se moleste, Chepita, me voy a ir muy de mañana, de una vez me despido.

-Pues que le vaya bien con las mariposas, don Rómulo. Déjeme traerle una palanqueta para el camino.

4.6.2. Intertextualidad,

“Il n’y a pas d’hors texte” (Jacques Derrida)

En la parte teórica (supra 3.4.) hemos demostrado el enlace entre parodia e intertextualidad. En la parte 5.1.5.1. hemos elaborado, mediante unos ocho temas, ciertos aspectos paródicos e irónicos en la novela. La novela es un llamado hipertexto, o sea, un texto que remite a muchos otros textos. Para completar el análisis del libro importa mencionar, analizar e interpretar las referencias intertextuales. Me focalizaré primeramente en el texto mismo y acto seguido, en el paratexto.

(...) así como numerosos libros de poesía y filosofía han sido incorporados dando o no cuenta de sus frases. (Palou 1995: 279)

4.6.2.1. Texto

1. Referencias a otros textos

a) Uso de latín

El escritor utiliza expresiones y frases en latín tanto si viene a cuenta como si no. Sobre todo lo usa para conectar la secta con la *Biblia* y la religión católica. Antes del Concilio Vaticano II con el papa Juan XXIII, la lengua general de las misas católicas era el latín. En *Memoria de los días*, Palou regresa a los tiempos en que latín fue el idioma universal, o sea a la época clásica, la Edad Media y el Renacimiento. En estas épocas se servían muchas veces de pensamientos clásicos para dar autoridad a lo que decían. Por intercalar frases o títulos en latín, el libro parodia esa idea de ‘verdad’, de tener autoridad. Sobre todo cambia de lengua cuando un personaje empieza a rezar.

Oremus. Domine Jesu Christe Filii Dei vivi, benedicta sactae cruccis benedictionem caeleste. Yo, Tomás Iriarte, hijo tuyo, siervo tuyo, eterno sacerdote tuyo te imploro.
(Palou 1995: 110)

Fuera de ésta aparecen también expresiones cortas en latín como *Gratia plena* (Palou 1995: 15) u *Oremus* (Palou 1995: 110). Forma parte de la lectura difícil que exige un lector activo.

b) Un puñado de referencias intertextuales

Intentaré mencionar algunas referencias concretas y bastante manifiestas en *Memoria de los días*.

Pero no importa tanto para la verdad, que ya decía Kempis que más que conocer es preciso conocerse y más que saber mucho hay que vivir rectamente (...) (Palou 1995: 16)

Kempis refiere a Tomás de Kempis, un monje cristiano renacentista que ha traducido la *Biblia* entre 1427 y 1439 en cinco tomos. (Hendrikman 2004: online) La referencia a Kempis no puede ser accidental visto que *Memoria de los días* es, como hemos dicho, una interpretación posmoderna del Nuevo Testamento.

Sabemos que los existencialistas han influido e inspirado a los escritores de la *Generación del Crack*. Kafka, Sartre y Camus son los existencialistas que Palou menciona en el diccionario de uso. Entonces sus novelas hacen lógicamente referencia a esos tres monstruos.

La peste, sujeto que encontramos en la novela, refiere al libro de Camus, llamado *La Peste*. Por otra parte refiere al final del mundo. El concepto de la peste es algo inherente a la

sociedad medieval del siglo XIV. La peste, que fue causada en la mitología por las flechas de Apolo y que mató a miles de personas, parecía en esta época la causa del final del mundo. La peste en general es una epidemia y en ese sentido lo combinamos con las plagas o epidemias que preceden al fin del mundo. 1998 precede efectivamente a la fecha final, 31 de diciembre 1999. Si Palou considera 1998 como el Año de la Peste hace referencia a esta época terrible del siglo XIV.

Hugo, el alquimista, es un personaje que sólo habla con aforismos. Muchos de los aforismos recurren a expresiones o frases de escritores o de libros. A título ilustrativo:

Nuestros días en la tierra son como una sombra que nadie contempla. (Palou 1995: 199)

Nuestros días en la tierra son como una sombra, sin la esperanza. (1 Chr 29: 15)

La penúltima cita es un aforismo que es casi igual que la última cita que es una frase de la *Biblia*.

(...) esperando la postrera sombra que nos llevare el blanco día.

Esa frase refiere a un soneto de otro monstruo de la literatura, Quevedo. El poema se llama *Amor constante más allá de la muerte*.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día
(...)

La referencia es muy directa y manifiesta. Significa tanto que la muerte (postrera sombra) podrá cerrar mis ojos y quitarme la vida (el blanco día), como que el blanco día me llevará hasta la postrera sombra que cerrará mis ojos, lectura algo rebuscada, pero muy del gusto de Quevedo, quien afirmó una y otra vez en sus versos que la vida es un ir muriéndose, un camino hacia la sepultura. El cuerpo, en esta lógica, no es más que una visión prematura y engañosa de las cenizas. (Montero 2000: online)

Por supuesto el libro está lleno de referencias a otros libros y sobre todo a la *Biblia*. Lo he demostrado con dos pequeños ejemplos que refieren uno a la *Biblia* y otro al monstruo Quevedo. En lo que sigue buscaré referencias intertextuales con las novelas del *Crack*.

2. Referencias a otras novelas del Crack

Los autores del *Crack* consideran el proceso de escribir como un juego. La *Generación del Crack*, su nombre, sus libros y sus opiniones no son nada más que un juego. Ese juego aparece también en caso de referir a otros textos literarios.

En la primera parte de *Memoria de los días*, el narrador explica que se halla en el llamado ‘Castillo de la Pregunta’ para escribir su historia.

Cumplo aquí, en el Castillo de la Pregunta, con la promesa que le hice a *La Milagrosa* y a Dionisio Estupiñán, el nieto del redentor, de contar nuestra historia para que quedara constancia de los actos. Y entonces este ya es el Castillo de la Respuesta porque en los folios que hoy reescribo por enésima vez están los días del tiempo. (Palou 1995: 13-14)

El castillo es un lugar separado del mundo exterior. Constituye un mundo autónomo. El mundo autónomo y más específico el castillo es un topo típico de la novela del *Crack*. En *Si volviesen sus majestades*, los dos protagonistas se detienen también en un castillo.

Segundamente el nombre de un personaje salta a la vista. Este personaje se llama ‘Hugo’. Este Hugo es también el protagonista en *Variaciones sobre un tema de Faulkner*. Este libro está escrito de forma conjunta por Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Eloy Urroz, tres escritores que habían contribuido al nacimiento de la *Generación del Crack*. Hugo es un ejemplo de la intratextualidad, es decir, la conexión de los libros del *Crack* entre sí.

4.6.2.2. Paratexto

En la portada del libro vemos dos ángeles que elevan un castillo. En la primera página encontramos dos citas. Una de San Buenaventura y la otra de Marco Aurelio. Antes de la primera parte el autor ha insertado un texto escrito en una letra antigua que se parece a un texto de la Edad Media. Cada capítulo va acompañado de una ilustración y de un título (el loco, el mago, la sacerdotisa,...) El libro termina con una *Nota Final* de Pedro Ángel Palou mismo. En lo que sigue quiero comentar esos aspectos del paratexto.

1. Las cartas del Tarot como elemento estructural

Ya hemos visto que la novela está compuesta por 24 capítulos, equivalentes a las cartas del

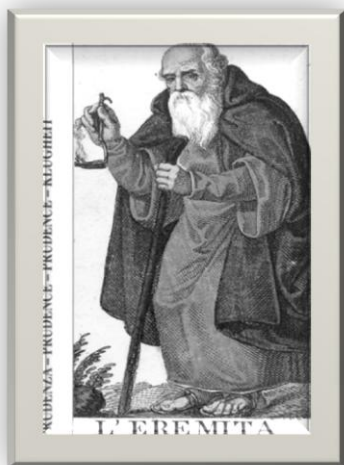


Figura 6



Figura 7

Tarot.

Los títulos (el loco, el mago,...) van acompañado cada uno de un dibujo.

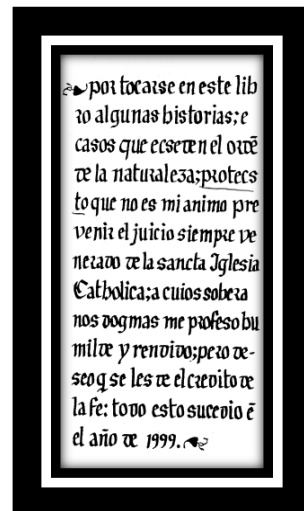
Primeramente en novelas modernas, es poco común integrar ilustraciones. Cuando observamos más en detalle los cromos intercalados, el contraste con libros no ilustrados es aún más grande. No son fotos o dibujos modernos. Los dibujos en *Memoria de los días* se parecen mucho a las miniaturas de antiguos textos. Comparamos por ejemplo el ermitaño con una miniatura de la Biblia.

Además observamos la adición de un antiguo manuscrito, igual que en la décima página de *Memoria de los días*. Eso nos hace recordar la escritura y los manuscritos de los copiadore durante la Edad Media. Lo corrobora una frase del narrador mismo.

He revisado incesante, cruelmente sus palabras, por eso es más justo decir que reescribo. Este manuscrito redactado con muchos manuscritos, esta plegaria de voces que escucha solamente de entre las voces una: la que guía y orienta mi trabajo solitario y paciente en esta choza de tierra y palma junto a la playa. (Palou 1995: 13)

Entramos así en un mundo medieval en que el escritor de los textos se esconde bajo el pretexto de sólo copiar un texto y de no ser el responsable del argumento del texto. Leemos en la página 10:

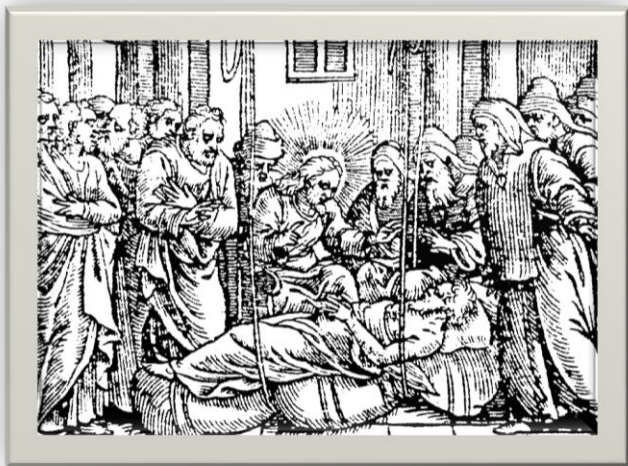
Por tocarse en este libro algunas historias; y casos que exceden el orden de la naturaleza; protexto que no es mi animo prevenir el juicio siempre venerado de la sancta Iglesia Catholica; a cuyos soberanos dogmas me profeso humilde y rendido; pero deseo que se les de el crédito de la fe: todo esto sucedio en el año de 1999. (Palou 1995: 10) [sic]



Es un tipo de dedicatoria como lo hallamos también al inicio del libro *Historia de Copacabana y de su milagrosa imagen de la Virgen* de Alonso Ramos. (Ramos 1860: Online) Ya hallamos en esta cita una referencia a lo fantástico en la novela (exceden el orden de la naturaleza), a la religiosidad (el juicio siempre venerado de la sancta Iglesia Catholica) y a lo apocalíptico si pensamos en las sectas milenaristas (sucedio en el año de 1999).

2. Entre ilustración y miniatura

Fuera de los títulos y los dibujos de las cartas del Tarot, encontramos otras ilustraciones que refieren sobre todo a la mitología. Analizaré algunas.



(Palou 1995: 253)



Figura 8

Es un dibujo representando una historia del Nuevo Testamento. Lo conocemos bajo el nombre: *Curación del paralítico (Jn 5, 1-9)*



(Palou 1995: 106)

Figura 9

Los dos dibujos representan la lucha bíblica entre el arcángel Michael y el dragón.



(Palou 1995: 11)



Figura 10

Vemos en las dos ilustraciones la torre de Babel y más en detalle vemos algunos obreros que están modelando ladrillos con su herramienta.



(Palou 1995: 89)



Figura 11

Vemos en ambas ilustraciones los tres Reyes Magos con sus camellos. La luz les muestra el trayecto.

3. Títulos intertextuales

Ya hemos mencionado que los 24 capítulos refieren a las cartas del Tarot. Fuera de esto la novela está estructurada en cuatro partes con los títulos:

El castillo de la pregunta (Palou 1995: 11)

El duro deseo de durar (Palou 1995: 119)

Incendio de amor (Palou 1995: 177)

La media noche de la noche (Palou 1995: 241)

El primer título ya ha sido explicado (supra 4.5.2.).

El duro deseo de durar refiere a un poemario de Paul Eluard, ilustrado por Marc Chagall que es por supuesto conocido por su inspiración cristiana. El poemario se llama *Le dur désir de durer*.

Incendio de amor podría ser una referencia a un libro de San Buenaventura, llamado *Las tres vías o incendio de amor*. Esa hipótesis es soportada por el hecho de que Palou intercala al inicio de su novela un texto del libro *Rondas Nocturnas* de San Buenaventura. Ese hecho demuestra que Palou conoce la obra de aquel escritor y corrobora el hecho de que hace referencia a su libro con el título *Incendio de amor*.

Este título aparece también en un poema del famoso Antonio Machado. (1875-1935) Analizamos más en detalle su poema para encontrar la semejanza. (Véase también el apéndice)

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido

(Fuente⁵)

Terminamos con el título *La media noche de la noche*. La noche simboliza la oscuridad y la oscuridad es símbolo para el Apocalipsis. La media noche de la noche refiere entonces al Apocalipsis mismo o sea al fin de los tiempos. Por eso es también la última parte de la novela en que el Apocalipsis tiene lugar.

4. La Nota final expone la intención intertextual.

En su *Nota final* Palou expone sus intenciones intertextuales. Habla de sus fuentes y de los libros que le han inspirado. Admite que el libro es sólo una reescritura que no podría existir sin la existencia de todos los libros anteriores.

Este libro habla, como todos, de muchos otros libros sin los que no existiría; la tentación del palimpsesto, quizá. (Palou 1995: 278)

Palou escribe que *Los indios de México* de Fernando Benítez sirvió para imaginar a Magdalena Chimalpopoca y sus niños santos y que Hugo es la encarnación de Hugo Diego Blanco,

quien antes de refugiarse en la sinología escribió una serie de aforismos, *Nigromancias*, que dieron origen al género dentro de esta novela. (Palou 1995: 278)

Continúa unas líneas enumerando libros y personas que son incorporados en *Memoria de los días*. Agradece a un amigo suyo, Octavio Cardona astrofísico del INAOE por su información y ayuda. La conexión entre Cardona y el doctor Carmona es evidente.

Finalmente termina diciendo que

toda obra de escritura es en realidad una reescritura en este falso universo de palabras que es el mundo. (Palou 1995: 279)

⁵ [online]. URL: <<http://www.ahbx.eu/Columna%20Izq/Traduccion/Documentos/De%20Vries%20-%20Elf%20Sonnetten.htm>>.

5. Paraíso Clausurado (novela, 2000)

5.1. Resumen

Eladio y Gavito, el uno discípulo, el otro maestro constituyen los protagonistas de una historia que nos lleva a una búsqueda de la respuesta de las preguntas: ¿De dónde viene el dolor del hombre? ¿Cuál es la función del arte, de la literatura? ¿Que es el amor? Las vidas de los dos personajes se entrecruzan a lo largo del libro. Eladio se encuentra con su maestro, Gavito en la universidad. Tienen una conversación corta pero las semanas después siguen encontrándose primeramente en un bar y más tarde en el apartamento de Gavito para hablar de literatura, de poesía. En uno de estos encuentros Gavito relata su idea de escribir un largo *Canto a la Melancolía*, llamado *Grande Teatro de la Melancolía*. Eladio se pone también al corriente de la vida amorosa de Gavito: su matrimonio con Diana, su hija Daphne que murió, la joven Claudia y sobre todo los fantasmas amorosos, los fantasmas del deseo.

También Eladio tiene varias escapadas amorosas. Amparo Dos Santos, bailarina de café, Adegá, su prima con quien tiene que casarse, Sabine, e Isabel con quien se casa y tiene por fin una hija Daphne.

Durante un tiempo se comunicaran sólo por medio de cartas y es obvio que no sólo se entrecruzan sus vidas, sino que además se necesitan el uno al otro y forman una búsqueda incansable y paralela en la que siempre estará presente la sombra del otro. La historia se construye por varios yoes. Eladio que cuenta la historia, Gavito que escribe, que sueña, que evoca con melancolía momentos de su vida casi terminada, que finalmente es quien escribirá la última parte del libro en que cuenta su eterno dolor amoroso. Esa historia está intercalada por una digresión sobre la vida de Fernando Pessoa y una sobre Andrómaco y su familia, una transcripción de pequeñas tarjetas que Gavito acostumbraba dejar por todos lados, algunos poemas de Gavito, fragmentos de sus diarios, aforismos y un informe científico sobre la enfermedad del maestro. Gavito que sufre una depresión, se refugia en el whisky, en las bebidas alcohólicas lo que finalmente causa su muerte: Cirrosis hepática.

Nos encontramos con una historia sobre la literatura y el arte, el amor perdido, la vida insignificante que nos lleva a la soledad y la melancolía y finalmente sobre el hombre que busca su destino dentro de esa sociedad inestable. (Palou 2000: contracubierta)

5.2. Introducción

Para el análisis de *Paraíso Clausurado*, sigo la estructura de mi análisis de *Memoria de los días*. Primeramente me concentro en los mundos autónomos y los personajes marginales, después analizaré el Apocalipsis y la metaficción y finalmente entro en la parodia, la ironía y las referencias intertextuales. Antes de todo parece interesante comentar brevemente la estructura de la novela.

5.3. Estructura del libro

El texto va precedido por dos citas de Ted Hughes y Montale. Después distinguimos cuatro partes o mejor dicho cuatro libros.

Libro primero: teatro de los afectos

Libro segundo: demonio meridiano

Libro tercero: ocasión de la tristeza (rondó: allegro spiritoso)

Libro cuarto: apokatástasis

Coincidencia o no, al igual que en *Memoria de los días*, distinguimos otra vez en total 24 capítulos, muchas veces precedidos de una cita.

5.4. Mundos autónomos y personajes marginales

Paraíso Clausurado nos cuenta la historia del maestro Gavito y su discípulo Eladio. Semejante a *Memoria de los días*, los dos viven también en un mundo aislado de la sociedad.

1. Personajes marginales

Distinguimos varios criterios para considerar a Gavito y Eladio como personajes que viven al margen de la sociedad. No son casos sociales sin dinero que viven por ejemplo del robo o de la prostitución. Al contrario pertenecen a la clase acomodada de México. Su marginalidad no se basa en su situación económica sino más bien en sus contactos, conversaciones, ideas y ocupaciones.

Primeramente importa señalar que el maestro es ya un poeta célebre.

Era un poeta importante –autor de dos libros saludados por unanimidad por la crítica como imprescindibles dentro de la literatura mexicana. (Palou 2000: 12)

Pero la figura del poeta le repugna, y ha llegado a decir incluso que no es más que un vampiro que chupa su propia sangre y haciendo suya una sentencia de Keats determina que "todo

poema es un fracaso", de tal modo que si la celebridad pudiera distraerlo sólo será un impulso para llenarse de proyectos sin objeto. (Sada 2001: online) El poeta ha sido siempre símbolo de la persona atormentada y aislada. Pensamos en el Poète maudit (Paul Verlaine), callejeando por la calle.

En segundo lugar, no sólo es un poeta sino también un universitario. Pertenece a la capa social intelectual que a menudo se sitúa por encima de la gente común. Tanto Gavito como Eladio son intelectuales pero sus discusiones no tienen lugar en la universidad misma. Sin embargo, vale adelantar aquí que Palou con suma pericia aísla esa formalidad escrupulosa para decantar la pasión intrínseca del maestro (Gavito) y los abundantes y ambiciosos cometidos del discípulo (Eladio), quien además habrá de afanarse en la recuperación de casi todos los proyectos que su alter ego ha dejado inconclusos. (Sada 2001: online)

Tanto en lo cerebral como en lo espacial se aíslan del mundo exterior. En lo que sigue comentamos el territorio espacial aislado y después el territorio cerebral aislado.

2. El territorio espacial aislado

Los dos protagonistas se dedican a la literatura pero no lo hacen en el espacio más evidente: la universidad. Ya destacamos en la biografía que Palou mismo tuvo un puesto en la Universidad de las Américas, en Cholula, Puebla. El escritor escribe entonces desde su propio hábitat. La universidad es el centro social para lo intelectual y lo científico. Al margen de este centro académico se sitúan Gavito y Eladio. Aunque los dos trabajan en la universidad, Palou nunca los pone a conversar en un aula o en un consultorio. La primera cita de Gavito y Eladio por ejemplo tiene lugar en un bar. Después las conversaciones se trasladan a la biblioteca o la casa de Gavito. Esta biblioteca y sus libros no sólo crean el mundo en que vive Gavito, sino que además forman parte de su personalidad misma.

Gavito pudo irse a su solar para aislarse, para hacerse acompañar de sus libros. (Palou 2000: 263)

El hecho de situar sus diálogos en bares, cafés o en la casa de Gavito nos hace pensar en una tradición literaria de escritores que se reúnen en esos lugares. El Cabaret Voltaire en Zurich (donde Hugo Ball fundó el movimiento Dadá) y otros bares de los vanguardistas o los sábados por la noche en que se reunieron alrededor de L. P. Boon "De vrienden van de Kapellekensbaan". Esa conexión lo corrobora esta cita:

(...) y algunos compañeros del grupo Hypnos venían aún a visitarlo en jornadas de alcohol y lecturas de manuscritos que se prolongaban por varios días. (Palou 2000: 12)

De esta manera ante la combinación entre experiencia de vida y delirio libresco, Palou localiza el territorio idóneo para ampliar su tentativa novelística en los cafés, los bares, la biblioteca del viejo maestro y distintos sitios y entornos impensados que la migración de ambos les tiene reservado. (Sada 2001: online)

Palou cuida que la cuantía de conversaciones no se dé en algún aula universitaria. Pero al margen de la acritud académica, quizá desde los diálogos de Platón hasta *Auto de fe*, de Elías Canetti, amén de obras como *Doctor Faustus*, de Thomas Mann y *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, ese vínculo canónico ha representado un recurso plausible, aunque poco habitual, para quitarle ribetes al conocimiento, o bien para que la claridad de las ideas acaso sea una larga premisa que en sí misma intente ocultar un decurso plagado de incertidumbres y devaneos. (Sada 2001: online)

3. El territorio cerebral aislado: Mundo Tres

Acabamos de señalar que Gavito y Eladio se aíslan para conversar. Esas conversaciones y todos sus pensamientos también contrastan con lo cotidiano del mundo exterior. No hablan del tiempo sino de la literatura, la filosofía, la melancolía, el amor y el proceso de escribir. Asuntos poco comunes. Hablan en un nivel tan alto que parecen flotar muy por arriba de la sociedad.

El verdadero amor es siempre una provocación pública. Es una memoria y un modo de ver el porvenir. Es el Eros platónico como motor de la existencia, juego. No importa su fugacidad o su permanencia. Ese Eros desconoce el tiempo y lo detiene. (Palou 2001: 116)

Eladio y Gavito forman un mundo autónomo que es similar al Mundo Tres de Popper: un mundo de ideas, de teorías científicas, razonamientos filosóficos, obras musicales, pinturas, novelas, poesías, etcétera. (Swanwick, Sanuy, Olasagasti 1991: 10) Este mundo académico e intelectual corresponde con los autores del *Crack* mismo. Como señalan en su manifiesto, sus libros requieren por eso un lector académico e intelectual.

5.5. El Apocalipsis y la metaficción

5.5.1. El Apocalipsis y el tono pesimista

Et lá, nous dormirions
Jusqu'à la fin du monde... (Palou 2000: 42)

1. Paraíso Clausurado: Apocalipsis inmanente.

Hemos destacado una evolución después del modernismo de un Apocalipsis inminente (destrucción del mundo) a un Apocalipsis inmanente. En este último el Apocalipsis se presenta en la destrucción del individuo.

En *Si volviesen sus majestades*, Padilla hizo referencia a la peste en sus títulos: *pestilencia en regnum invadit*, *pestilencia en orbem invadit* (y también la tercera vez que menciona la pestilencia en el texto mismo: *pestilencia en personam invadit*). Observamos una clara evolución que nos ofrece un buen ejemplo de la interiorización del Apocalipsis por el individuo mismo. Hemos visto que a través de los siglos el Apocalipsis evoluciona de ser inminente a ser inmanente. Es decir, un Apocalipsis colectivo se transforma en el Apocalipsis individual en cada cuerpo y en cada entidad. *Pestilencia in regnum invadit* y *pestilencia en orbem invadit* representan el Apocalipsis inminente, mientras que *pestilencia en personam invadit* corresponde con el Apocalipsis individual e inmanente.

Es precisamente esta última pestilencia en *personam invadit* que observamos en *Paraíso Clausurado*. En lo que sigue elaboramos detalladamente lo que significa ese Apocalipsis individual.

2. Paraíso Clausurado: novela fundamentalmente apocalíptica

Para analizar lo apocalíptico en la novela me baso en las características distinguidas por el proyecto de investigación de Fabry y Logie. (supra 3.3.4.)

a. Hincapié en un fin (ideología) y en un final (temporalidad narrativa)

“El final” como concepto ideológico en contraste con “el origen” es un tema elaborado en *Paraíso clausurado*. El mito invertido del *Apocalipsis* lo vemos en el Apocalipsis de Gavito mismo. Gavito es un personaje trágico que se encierra en sus libros y en su escritura pero que finalmente sufre la destrucción de su propio mundo y su propio cuerpo.

El contraste Génesis –Apocalipsis se halla por un lado en un texto de Gavito y por otro lado en Gavito mismo. El texto al que refiero se llama *Origen*. En ese escrito Gavito describe quién es y qué es precisamente “el origen” de su personalidad posterior.

- Pero si algún día quieres saber realmente quién fui, hay un hecho definitivo, un hecho terrible que marcó mi vida y que nunca he confesado, Eladio. Sólo que lo escribí en un cuento, muy poco cifrado. Cuando lo leas entenderás de qué estoy hablando.

- Y cómo se llama el cuento, Gavito?

- “El Origen”; está escondido dentro de un libro de psicoanálisis, quizá para que nunca se me olvide. Lo que si puedo rebelarte es que no sé si es fatiga o angustia, sólo que es un combate tremendo, diario. (Palou 2000: 22)

Esa explicación de su origen que sólo sigue viviendo en un texto y en el cuerpo de Gavito funciona también como “Génesis” de su Apocalipsis. Es decir, su propia destrucción es la consecuencia del hecho terrible que ha separado su vida en un antes y un después de lo sucedido o sea en un paraíso y en un caos destructivo. Ese caos destructivo termina en el Apocalipsis del protagonista mismo. Hablamos de un Apocalipsis inmanente, lo que es típico para la literatura (pos)moderna.

Hemos señalado que las novelas posmodernas están escritas desde un cronotopo que se sitúa más allá del final. En *Memoria de los días* Amado Nervo escribió después del Apocalipsis sobre lo sucedido. En *Paraíso Clausurado* ocurre algo similar. Eladio escribe la historia de Gavito después de su muerte o sea después del Apocalipsis individual.

En la estructura del libro, este final se anuncia por el título del último capítulo *Apokatástasis*. El apokatástasis es la restitución del orden original.

(...) Origen’s bold vision of a “restoration” (*apokatastasis*), the view that at the end of time God will restore all things to himself and all will become one in him. Like Origen, he speculated that fallen souls, in their return to God, might journey with different bodies and through different worlds. (Harmless 2007: 155)

Antes de morir, Gavito refiere a esa apokatástasis.

Es la apokatástasis, le dijo a Diana, la entrada de las almas al paraíso. (Palou 2000: 263)

Pero también sabe que el paraíso que le espera no es nada más que el vacío y la oscuridad.

Me da mucho miedo, Diana, es la verdad. ¿Te imaginas? La nada. El vacío. La oscuridad. (Palou 2000: 263)

Además vemos que el último capítulo que escribe Eladio antes de empezar el texto de Gavito, empieza por

¿Se podrá finalizar por el final? O, mejor aún, ¿cuándo sabemos que ha llegado el final? (...) es fácil saberlo porque el libro se cierra, porque un punto y un espacio ya vacío, blanco, interminable, llena la suerte de eternidad que comienza entonces. (Palou 2000: 261)

Con esta frase conecta el final de su libro con el Apocalipsis de Gavito o sea con su muerte.

b. Un texto ambiguo

En contraste con la destrucción de Gavito existe la utopía. Hemos visto (3.2.) que el Apocalipsis contrasta con ese mundo utópico. Cabe destacar que el paraíso no se halla necesariamente después del Apocalipsis. El concepto “Apocalipsis” sólo incorpora la contraposición de la destrucción y de lo utópico entre los cuales existe una tensión fuerte.

El Apocalipsis en *Paraíso Clausurado* es como hemos dicho la destrucción y la muerte de Gavito. Lo utópico por otra parte se halla antes de su muerte, en su infancia.

Este hecho nos sugiere la escena en que murió el tío Ramón de Eladio. Importa subrayar que la vida de Eladio no es nada más que una sombra de la vida de Gavito así que las ideas y acontecimientos sucedidos también son aplicables a la vida de Gavito.

Todo lo que soy y tengo vuelve indefectiblemente a Gavito, mi vida no es sino una paralela en sordina a la suya. (Palou 2000: 261)

Después de esa muerte del tío Ramón, Eladio que vive en Madrid, regresa a México, a su país natal donde vivía como niño y donde ahora vive su familia. Lo que más llama la atención son las referencias semánticas al paraíso.

Es más, tampoco sabía cómo era la casa de Villahermosa, porque las dos veces anteriores me hospedé en un hotel de la entrada al que él me iba a buscar y luego me llevaba a Paraíso, cerca de Comalcalco, donde pasaba largas temporadas. (Palou 2000: 36)

Regresamos a Paraíso en el coche de Adegá, sin hablarnos.

Le pedí que me dejara en Paraíso, con mis maletas y mis libros aún no desempacados. (Palou 2000: 39)

Que la infancia también constituye para el poeta Gavito su mundo utópico, lo corroboran unas expresiones de Gavito mismo:

Dice Keats que el poeta vive, antes del deslumbramiento final, en una cámara de pensar virgen, casi instalado en la infancia. Por eso el poeta mira. La tragedia está en dejar de mirar y empezar a ver. (Palou 2000: 50)

-Claro, la misma idea de la condensación de la experiencia en Proust. Un olor, un sabor puede contener en sí mismo un año, o toda la infancia.

-(...) La clave está en encontrar esos momentos y en vivirlos al máximo. (Palou 2000: 58)

¿Dónde terminó ese paraíso? ¿Por qué? Entre el paraíso y el comienzo de la destrucción, Gavito sufre unas experiencias terribles. La muerte de su hija y el divorcio con su mujer o sea el amor perdido, son acontecimientos tajantes.

Para Gavito la vida empezó a descomponerse, según yo, desde la muerte de Daphne. (Palou 2000: 56)

No es sólo culpa, Eladio. Es mucho peor que eso. Es imaginarte su rostro, detenido para siempre, es no estar nunca con ella para verla crecer, es el proyecto interminado, son sus ojos abiertos para siempre. (Palou 2000: 17)

Esos hechos conmovedores son precisamente los temas de que escribe Gavito en sus poemas y textos.

Los temas de su obra están ahí, aunque en bruto, y sólo el talento literario los hace ser mucho más que ásperos sucesos de una vida: el abandono por parte de su madre, la ausencia de padre, Italia, los intentos de suicidio, la mujer (alguna vez, en una conferencia, un tímido estudiante le preguntó cuál era su tema principal. La mujer, contestó Gavito. ¿Y después?, inquirió de nuevo el muchacho. La mujer. Primero y siempre, la mujer), la composición literaria y los escritores que más amó. (Palou 2000: 173)

Esas pérdidas ponen fin a una parte de su vida, o sea a su infancia. Esas pérdidas nunca pueden compensarse, de modo que cuanto más quiere regresar a los objetos perdidos en aquel período, más los ama y más teme perderlos.

-Por qué la pérdida original, la de la madre, no puede compensarse nunca, por ejemplo. (...) -Pensemos en que las autoridades psicoanalíticas coinciden en la ambivalencia del melancólico con respecto al objeto. -Amo y odio, diría Catulo. (...) -el depresivo es tan ambiguo que diría, sin empacho: amo el objeto de mi pérdida, pero lo odio más porque lo amo y temo perderlo; porque lo amo tanto y para no perderlo me aíso en mí mismo. Y porque lo odio, ese otro en mí mismo es malo. Soy malo, no existo, debo matarme. (Palou 2000: 132)

Gavito como adulto quiere regresar a esa infancia. Quiere repetir y resucitar su mundo infantil pero se da cuenta de que resulta imposible. Un niño gusta de oír lo mismo muchas veces. Lo sabido tiene para él tanto interés o más que lo nuevo. Y éste es el punto exacto donde la fantasía infantil se aparta de la adulta en la apreciación de las series de episodios. El paraíso clausurado no es otro que el disfrute de la repetición. (Hiriart 1998: online)

Todo en mí y dentro de mí piensa que no será posible regresar a esas noches y esas mañanas de volver a empezar y destruir. Procrear y descrear. (Palou 2000: 162)

El paraíso de su infancia está totalmente clausurado y ese paraíso contiene el amor o el Eros. Sólo puede pensar en términos de nostalgia o deseo utópico en este “paraíso clausurado”.

Pero dijiste bien que en Platón Eros se instala en el mundo mítico, en una especie de paraíso original. El nuestro, en cambio, Eladio, es un paraíso clausurado. Si la apetencia de vivir es necesariamente erótica, nuestro mundo es el menos erotizado de la historia. Y el amor es nostalgia y utopía. (Palou 2000: 132)

Creo en lo que la utopía tiene de perspectiva del deseo. (Palou 2000: 117)

¿Qué hace el niño, y no puede hacer el adulto, para restituir lo conocido y volver a disfrutarlo? Desde luego no es que lo olvide. Un niño, como dice Tolstoi en *Ana Karenina*, no olvida nada. Recordar la infancia no quiere decir entenderla, mucho menos, revivirla. Para el adulto es límite y misterio impenetrable. Quien recuerda su infancia sin hacer trampas, lo sabe. (Hiriart 1998: online)

La repetición eterna es una idea que plantea Gavito durante sus conversaciones con Eladio.

La modernidad se ha erigido como discurso de lo nuevo, de lo original. Pero al hombre le preocupa mucho más la repetición, hay algo de atávico en su conciencia. (Palou 2000: 115)

Al menos esta experiencia mecánica, este acto repetitivo aunque estéril de sentarme durante diez o veinte minutos. El placer de la repetición es enorme, es lo único que adquiere sentido. (Palou 2000: 158)

Ese acto repetitivo de volver a otros tiempos paradisiacos causa una tensión entre el punto en que se encuentra (la vida de alcohol y destrucción) y el momento que quisiera poseer (su paraíso). Eso es precisamente característico en el texto apocalíptico visto que existe un eje de tensión entre esos polos: pesimismo/optimismo y distopía/utopía.

Una tensión entre lo que tienes y lo que quisieras poseer, si seguimos con el símil platónico. (Palou 2000: 117)

c. Despliegue del Apocalipsis como cronotopo.

Eladio parece escribir una biografía de Gavito. La escribe después de su muerte.

d. Narrador elegido, apocaliptista y clásico

Podemos considerar a Eladio como el narrador elegido para escribir la biografía de Gavito. Le ha seguido durante toda su vida y Gavito mismo antes de morir le pide que busque un libro.

Dentro del improvisado sobre se hallaba un texto biográfico de Gavito que no sé por qué escondió. Un gozo maniático se apoderó de mí. No, quizá, por el hallazgo historiográfico sino, sobre todo, porque el texto me permitía encontrar un aparte perdido de mi amigo. Imaginé a Gavito como un náufrago con el cuerpo despedazado y del que había que ir juntando sus partes. (Palou 2000: 267-268)

El resultado de su proyecto es un *Grande teatro de la melancolía*.

El *Grande teatro de la melancolía* estuvo pensado siempre como un políptico. En cada una de sus hojas – libros – estaría representada una historia o una idea distinta sobre la melancolía. (Palou 2000: 19)

e. Estilo visionario, hermético, denso, poético y fantástico.

Quien que lee *Paraíso Clausurado* observa que el estilo es profundamente poético y denso. Destacamos muchas citas, poemas, letras y referencias literarias. También destacamos partes de su diario y unos aforismos. La consecuencia es un texto fragmentado, difícil para leer. Es precisamente el objetivo de esos escritores del *Crack*: buscar un lector que se esfuerce para leer el texto complicado. Samperio añade para la poesía en *Paraíso Clausurado*:

En una entrevista con el escritor argentino Mempo Giardinelli, Carlos Fuentes dijo que la poesía es la patria primera de la literatura, el universo, el globo terráqueo de la literatura. De ahí todos los narradores sacan sus fuerzas. Y sobre todo los latinoamericanos, que tuvieron una frágil tradición narrativa del siglo XIX, pero una tradición lírica y poética muy fuerte. Palou saca sus fuerzas de los poetas para escribir una novela fuerte precisamente, porque tiene conciencia, porque se percata de su filiación poética. (Samperio 2001: online)

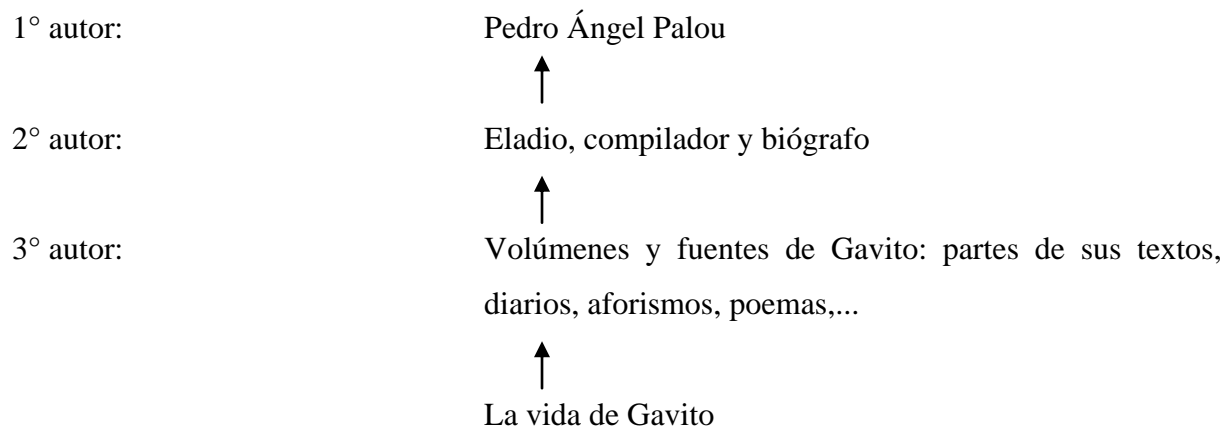
Por supuesto *Paraíso Clausurado* es también un texto que requiere interpretación como lo exigen Logie y Decock. (supra 3.3)

f. Carácter metaliterario

El carácter metaliterario, típico del género apocalíptico, lo elaboramos en un capítulo separado. (infra: 5.5.2.)

5.5.2. La metaficción y el proceso de escribir

Antes que nada es importante estructurar los diferentes narradores.



1. La producción

a) Pedro Ángel Palou

Como en *Memoria de los días*, Pedro Ángel Palou es el primer autor. Él ha escrito el libro, ha inventado todo y ha puesto su nombre en la parte superior de la cubierta. Pedro Ángel Palou es el primer autor y sólo toma una vez la palabra.

Escribimos para seguir conversando con los que se han ido. Por eso este libro es para mi abuelo, para Javier Mena y para Josefina Olvera: un poco de lo que les debo. (Palou 2000: 5)

b) Eladio: compilador y biógrafo

Eladio es el narrador de la novela. Nos cuenta la vida de su maestro Gavito, pero más que sólo narrar, Eladio es sobre todo compilador. Colecciona la obra de Gavito y reconstruye así su vida que no es nada más que un conjunto de amores perdidos y de literatura.

Después cada quien se retiraba a sus labores – yo el copista, Gavito el creador – mientras su madre, (...) (Palou 2000: 21)

Todo esto refuerza el espíritu del discípulo que, desde mi punto de vista, es el personaje más fuerte de la novela. Su devoción es heroica, porque a fin de cuentas su

afán de recuperar los trabajos truncos de su maestro no va a la caza de una recompensa inmediata. Será, eso sí, el testimonio engrosado de una vida que se perdió en la confusión – siempre conmovedora – de tantos proyectos a medias. (Sada 2001: online)

c) El tercer autor: Gavito

Gavito es el tercer autor. Eladio intenta recopilar sus poemas, diarios, letras,... Esos textos están escritos por Gavito mismo. Eladio cita literalmente esos textos, pero es Gavito mismo el autor quien habla y que narra sus propias palabras escritas.

d) Nota del editor

El último texto citado de Gavito tiene dos notas al pie de la página del editor. Ese editor reflexiona sobre la edición y la redacción del libro pero también sobre lo escrito mismo. De esta manera el editor forma parte del juego de autoridad que presenta Palou: los escritores que se reflejan sobre el texto mismo y sobre sus fuentes de manera que el lector nunca pueda saber exactamente quién es responsable de un pasaje intercalado o cómo tuvo lugar la composición de la novela en general.

Hemos incluido en esta edición el poema al que se refiere Gavito, por considerarlo de vital importancia para el lector. (...) hoy sabemos, es un “Canto a Alicia”. No hemos podido localizar, sin embargo, la identidad del nombre. Nunca lo comunicó y tal vez simplemente lo haya escogido Gavito para disfrazar la identidad de otra mujer. (*Nota del editor.*) (Palou 2000: 272)

En la siguiente sección de su relato podrá encontrar el lector dichas referencias a este misógino texto cuyo título completo es: (...) (Palou 2000: 282)

Por otra parte, al plantear de manera muy explícita que un pasaje es escrito por Gavito, el pasaje (poema, diario,...) cobra credibilidad y el juego de Palou parece transformar esos textos en documentos reales como si existieran realmente y como si Gavito fuera un escritor viviente y no ficcional. El nombre “Gavito” corrobora ese juego. Gavito es un diminutivo de Gavo o Gabo. “Gabo” es el apodo cariñoso de Gabriel García Márquez. Esta podría ser una referencia velada a este “monstruo” de la literatura hispanoamericana. La ironía se halla por supuesto en el diminutivo.

e) Multiplicidad de voces y géneros

El resultado de tantos narradores y autores es un texto que se distingue por una multiplicidad de voces: Palou, Eladio, Gavito, el editor, sin olvidar todas las citas de los monstruos de la literatura que deja hablar Palou y que leemos entre líneas.

Así también el narrador se transforma, a fin de acoplarse a los propósitos de los personajes. Es por ello que Pedro Ángel Palou es muchos autores en uno. Veo al autor de aforismos, al poeta, al biógrafo, al narrador desasosegado, al conjetural, al reflexivo, al que nos sorprende con asociaciones disímbolas que pudieran desalentar la consecución lógica de una idea que aparentaba ir mucho más lejos; veo al narrador derivativo, al exegeta, al que se vale de emociones directas y, por cuanto se obstina, se atreve a describir al detalle los pormenores de un estado del alma o de un entorno radiante o grotesco. (Sada 2001: online)

El resultado de un libro que habla de muchas otras novelas y de un poeta y su obra no sólo es una multiplicidad de voces pero también de géneros. Palou nos ofrece una mezcla de géneros literarios. Aforismos (Palou 2000: 191-200), letras (Palou 2000: 62-68), sueños (Palou 2000: 29-34), poemas (Palou 2000: 272-278), diarios (Palou 2000: 186-191), un informe científico (Palou 2000: 201-207), citas (Palou 2000: 29, 47, 69,...) y por supuesto la novela misma que junta todo. La novela posmoderna se sirve frecuentemente de esa técnica: fragmentos separados se sustraen a la línea argumental. Es imposible datarlos, así que rompen la continuidad. Ya no existe una línea general. Sólo hay ruptura. (Vervaeck 2007: 158)

2. La construcción

a) El proceso de escribir

Paraíso Clausurado es una novela en donde los protagonistas hablan sobre todo de la literatura, tanto de las obras de otros escritores como de sus propios textos y del acto de escribir. Gavito es poeta y se encierra entre sus libros para escribir mientras que Eladio intenta escribir una biografía de Gavito y a mismo tiempo piensa sobre su trabajo. Esos dos hechos son la causa de una novela que es en su totalidad metaficcional. Por eso sólo me enfocaré en unos pasajes importantes.

Eladio reflexiona sobre las fuentes que usa, o sea, en la intercalación de los textos de Gavito.

He aquí, rescatado de la humilde y amarilla habitación que lo resguardaba, uno de sus textos más humanos, signado por la frase del filósofo: “Toda concepción estética de la vida es desesperación”. Eladio Villagrà. (Palou 2000: 272)

Fuera de esto también piensa en cómo escribir y estructura precisamente su biografía.

Cuesta trabajo escribir sobre Gavito ahora, en pasado: *fue, era, lo vi, hablé*. (Palou 2000: 59)

¿Se podrá comenzar por el comienzo? (Palou 2000: 11)

¿Se podrá finalizar por el final? (Palou 2000: 261)

Quizás Eladio representa a Palou como escritor: un hombre que reflexiona mucho sobre cómo escribir y estructurar su novela. Cómo empezar y cómo finalizar. Eladio también reflexiona sobre la obra misma de Gavito. El eje de contemplación lo constituyen tanto la estructura y la forma de la novela, como el argumento. Qué idea expresa y qué historia presenta.

En ese libro se hallan cuatro fragmentos que forman, a mi parecer, una especie de credo poético que nos permitirá entender la idea que Gavito tenía de la poesía y de ser poeta. Con esa guía podemos penetrar por los vericuetos de su creación. (Palou 2000: 174)

Encontramos a un escritor que está haciendo un gran esfuerzo para redactar su novela. La actitud de Eladio corresponde perfectamente con el objetivo del *Crack* y de su miembro Pedro Ángel Palou. Un movimiento eterno de escribir y borrar.

b) La imposibilidad de la novela terminada

Como en *Memoria de los días*, Palou reflexiona en esta novela otra vez en la imposibilidad de la novela terminada. Escribir una novela es un proceso continuo de corrección y reescritura. La novela nunca tiene un final.

Si la vida es escritura, en la corrección de la frase está el camino de vuelta. No importa que termine siempre en punto. (Palou 2000: 88)

Me he instalado en ese espacio donde se pasa y repasa, se reelabora continuamente, se corrige. La prosa exige, más allá de la instantánea intuición del poeta que descubre que *las peras son pecosas*, la reescritura. (Palou 2000: 92)

Tiene algunos libros porque prefiere aún el placer de la relectura al de la memoria. Y cree en la reescritura como acto demiúrgico. Así que requirió papel y tinta. Ahora se dispone a su ascesis. Y escribe. (Palou 2000: 94)

Todo en mí y dentro de mí piensa que no será posible regresar a esas noches y esas mañanas de volver a empezar y destruir. Procrear y descrear. (Palou 2000: 162)

Procrear y descrear hasta admitir que nunca será terminado.

Y vuelvo a descubrir que la obra no está acabada. ... y cansa. (Palou 2000: 93)

3. El consumo

Como ya se ha señalado, el *Crack* pugna por una actitud más respetuosa hacia el lector. La voluntad de escribir novelas ciertamente ambiciosas, complejas, polifónicas, totalizantes, que no hicieran demasiadas concesiones al lector sino que lo invitaran a participar como descifrador de textos que no por fuerza serían fáciles, pero tampoco serían parte de la ligereza que por aquellos años se estaba llevando a cabo con mucha fuerza en México, España y América Latina. (Carrera y Keizman 2001: 145) Como *En busca de Klingsor*, para entender *Paraíso clausurado* se necesita de una mente lógica y estar versado en literatura. Pues es una novela erudita y total, coherente en su discurso apocalíptico y en su compleja estructura. (Samperio 2001: online)

No sólo el lector de *Paraíso Clausurado* debe esforzarse para seguir y entender el discurso. También Eladio mismo lo hará como lector de los fragmentos de su maestro Gavito. Después de insertar un poema de Gavito, lo interpreta también.

Lo que está en juego es, creo, una “teoría de la desesperación” y una reflexión, muy vital, sobre la inutilidad de la vida. (...) “He buscado la soledad –escribe Gavito –, para poder escribir la Obra. Y sin embargo, ha sido precisamente esa soledad la que me ha impedido concluir la.” Esta declaración se ha convertido en casi un apotegma si queremos interpretar la obra literaria de Gavito. Como su vida, juega entre los polos de la posibilidad y la imposibilidad, siempre absolutas frente a la existencia y a la creación. (Palou 2000: 177)

Tenemos entonces un tipo de “mise en abyme” donde el escritor de la historia es también el lector que interpreta el texto intercalado.

Eso se explica por el *mise en abyme* de ficciones. Una primera ficción se intercala en una otra ficción, pero no existe punto final, ni nivel más alto que puede servir de cuadro real. (Vervaeck 2007: 29)

Lo interesante del concepto de “mise en abyme” es que no existe una estructura profunda o fundamento final. No podemos pasar de un texto ‘ficticio’ al mundo ‘real’ porque ese mundo real siempre constituye un tal texto ficticio. (Vervaeck 2007: 29)

5.6. Parodia, ironía e intertextualidad

5.6.1. Parodia e ironía

El animal más sufriente de la tierra
se inventó para sí mismo la carcajada. (Palou 2000: 69)

1. Los intelectuales no sirven para nada.

En su totalidad, *Paraíso Clausurado* intenta parodiar el mundo literario que constituye un mundo autónomo, elitista y a veces inútil. Gavito y Eladio no dejan de hablar de la literatura, del arte, de la vida y del amor. Lo irónico es que finalmente no actúan y no logran nada. Gavito muere marcado por la soledad y la tristeza. Así, Palou parodia el mundo intelectual de la universidad y de los profesores que sólo se ocupan de la literatura. Finalmente, la literatura no puede cambiar mucho y menos el hablar de la literatura. Eso es lo trágico del personaje de Gavito. Con delicadeza hacemos alusión al grupo literario *Crack* que pertenece también a esos intelectuales eruditos e intocables, conversando y contemplando la literatura en sus novelas como si fuera lo más importante de la sociedad.

2. Gavito: símbolo de México

En cierto modo, podemos comparar la vida de Gavito con el destino de México. Pensamos en los problemas económicos de México pero también en lo político con todos los cambios presidenciales en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. El punto culminante de tanta inestabilidad fue indudablemente la matanza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968 y las semanas de agitaciones sociales anteriores al acontecimiento. Aún en la primera mitad de los años 90 observamos esos fracasos económicos con el Error de diciembre y el Efecto Tequila.

Palou elige precisamente esta fecha, es decir 1968, para situar el episodio más drástico en la vida de Gavito.

El episodio psicótico agudo de Juan Gavito comenzó abruptamente en septiembre de 1968. Él regresaba a Europa con la firme intención de recuperar a su esposa e hija y traérselas de vuelta a América. Pero lamentablemente, en el viaje se “cruzó” el telegrama de su ex mujer, avisándole que en el verano había muerto su hija Dafne, en Saint Maló. (Palou 2000: 205)

La referencia al año de 1968 de la historia mexicana parece bastante evidente.

3. Gavito: personaje irónico

Fue ella la que me enseñó que hay que experimentar el mundo con ira y con risa.
(Palou 2000: 222)

Gavito se ríe de todo y sobre todo de la muerte. Esa actitud tenemos que entender en su relación con la sociedad mexicana. El libro reciente *La Santa Muerte, Protectora de los hombres* de Katia Perdigón Castañeda (2008) describe esa actitud que contiene tanto lo religioso como lo folklórico. El título del libro ya sugiere ese tono irónico. En *Paraíso clausurado* encontramos varios pasajes en que Gavito se expresa en un tono de broma. Su ironía se pasa a veces de la raya. A título ilustrativo un diálogo entre Gavito y su médico.

- Gavito, lamento decirte que los resultados no fueron positivos.
- Menuda noticia.
- No bromees esta vez, por favor. Tienes cirrosis, y la enfermedad va muy avanzada.
- Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. ¡Al fin!
- Siento no poder compartir tu optimismo. Iván piensa que el desenlace, si bien puede ser breve, será sumamente doloroso. Vas a sufrir un poco aún.
- En casos como el mío, siempre lo he pensado, la eutanasia debería ser posible.
- (...)
- Sin agravantes. Vamos, ríete. De algo me tenía que morir, ya te lo he dicho muchas veces. (Palou 2000: 261-262)

4. El vínculo maestro-discípulo

El vínculo maestro-discípulo es un concepto popular en muchas novelas. El más conocido es quizás la relación de Don Quijote y Sancho Panza en la obra de Cervantes.

En *Paraíso Clausurado* Pedro Ángel Palou se vale del legendario vínculo maestro-discípulo y da como marco referencial el trasunto, a veces nada afectivo, de la vida académica. (Sada, 2001: online)

Eladio ha sido literalmente el discípulo de Gavito y los dos empiezan después esa relación intelectual que provoca muchas tensiones visto que existe una mezcla de exasperación y encomio. Si *Paraíso Clausurado* está sustentado en deseos y sospechas, el vínculo maestro-discípulo podrá resquebrajarse en cualquier momento. Pero como eso no ocurre, la amenaza pervive a expensas de un rastreo inagotable que sólo habrá de interrumpirse cuando la muerte

rompa el lazo o cuando la desilusión de uno hacia el otro se diluya por completo. Con este amago prospera la tensión minuciosa de la novela. (Sada 2001: online)

Finalmente vemos que Eladio no es nada más que el alter ego de Gavito. Lo corrobora el hecho de que llama a su hija Daphne, igual que la hija muerta de Gavito.

Tras reconocer sus desventajas en relación con lo que ahora sí será por voluntad propia su alter ego, Eladio no tiene más disyuntiva que crear su "pequeño museo de la melancolía", un proyecto tendiente a integrar las obras dispersas de Gavito, labor que quizá ha de llevarle los años que le queden de vida. (Sada 2001: online)

5.6.2. Intertextualidad

1. Un libro es muchos libros: el “hipertexto”

Paraíso Clausurado no sólo habla de la literatura sino que las obras literarias mismas hablan en la novela por medio de citas. La disciplina de Pedro Ángel Palou lo ha llevado a leer una cantidad impresionante de libros extraordinarios, desde muy temprana edad: François Rabelais (*Gargantua y Pantagruel*), Laurence Sterne (*Vida y opiniones del caballero de Tristram Shandy*), Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*), James Joyce (*Ulises*) (Samperio 2001: online). Es lógico que esas experiencias y esos conocimientos le inspiren cuando escribe.

Palou se arrastró por el sendero de la creación durante cinco años. Y me imagino que sudó sangre cuando se introdujo en los demonios de Yeats, Pessoa, y Pavese, y decidió fusionarlos con los suyos. Los resultados son una brillante pieza de orfebrería que podríamos llamar claridad. (Samperio 2001: online)

Las obras que va citando transforman su novela en una amalgama de la literatura. Aunque divide el libro en cuatro libros, *Paraíso Clausurado* es más que esas cuatro partes. Es una novela universal que intenta juntar toda la literatura, es decir la idea de Derrida “Il n’y a pas d’hors texte”.

Una voz, antes de despertar, me dice que en la publicación de lo escrito no hay obra, sino mero recopilación. (Palou 2000: 93)

La idea de ‘volver’ (a los monstruos de la literatura) para ‘renovar’ y crear así una continuación causa un intertexto que es mero palimpsesto de textos antiguos.

Y creo en la reescritura como acto demiúrgico. (Palou 2000: 94)

¿De qué monstruos habla Palou? Fuera de las citas de Valery, Duarte, Sade, Nietzsche, Ajmátova, Frisch, Pessoa, Platón, Aristóteles, Montale, Kierkegaard, D'Ors y muchos otros pensadores y escritores, Palou también refiere indirectamente a sus precursores. Hallamos por ejemplo la frase “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” refiere por supuesto a unas palabras famosas de Wittgenstein.

Su postrera sombra que le llevare el blanco día. (Palou 2000: 89)

Esta frase la encontramos también en *Memoria de los días* y refiere a un poema de Quevedo. De esta manera la intertextualidad consta de dos partes: refiere tanto a su propia novela como al monstruo antiguo.

El poeta escribe para Dios. -¿Para Dios? , ¿Vas a ser otro Nervo? (Palou 2000: 234)

Nervo es un guiño al narrador en *Memoria de los días*. El *Pequeño museo de la melancolía* y *Demasiadas vidas* que escriben respectivamente Eladio y Gavito son también los nombres de las novelas escritas por Pedro Ángel Palou. Esas referencias a su propia obra es un tipo de ‘autoelogio’ de sus novelas igual que por ejemplo Cervantes lo hizo en su *Don Quijote* con referencias a sus *Novelas Ejemplares*. Pensamos en el capítulo *Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso Hidalgo*. (Cervantes 2002: 74) Otra vez encontramos aquí la intención de interconectar las obras del *Crack* en las obras mismas, es decir la intratextualidad.

Pero en fin, yo pasaba las tardes transcribiendo parte de su novela, especialmente el relato sobre Pavese, *El vicio absurdo*, que escribía y corregía, y el largo paréntesis que es *Demasiadas vidas*. (Palou 2000: 73)

2. Un personaje es muchos personajes: el “hiperpersonaje”

No sólo el libro es un palimpsesto de muchos otros libros, el personaje Gavito incorpora también muchos otros personajes y escritores. Parece que Gavito encarna todos esos escritores que se enfrentan con los mismos problemas existenciales.

Ya hemos visto que Eladio forma en cierto modo el alter ego de Gavito, pero Gavito expone otro alter ego que se llama Gregor Brüchner.

“Con él, o mejor, desde él, voy a decir muchas más cosas en la novela de las que imaginaba.” No sé hasta qué punto el heterónimo estuvo presente a partir de ese momento. Muchas veces me ha hablado, después, de Gregor Brüchner como si realmente existiera. (Palou 2000: 25)

El alter ego ha sido la base de la personalidad esquizofrénica de Fernando Pessoa que Palou cita constantemente en el libro. Pessoa elaboró esos alter egos en cuanto a su carácter de modo que tuvieron sentimientos opuestos. Los heterónimos tuvieron cada uno su propio mundo aislado.

-Habíamos recorrido cada calle de Lisboa en nuestras pláticas. Caminamos con Pessoa, el único escritor que a falta de una literatura decidió ser todos los escritores de esa literatura. (Palou 2000: 121)

-Es de esperarse el pánico que le entra al creador de los heterónimos, a aquel que pudo ocultarse bajo los nombres de los otros y construirse una identidad. (Palou 2000: 106)

Para el personaje, escribir es elaborar y descubrir un alter ego y expresarse a través de ese heterónimo.

“Escribir es un acto quizá que tiene mucho que ver con la esquizofrenia. El poeta, a diferencia del narrador, es alguien que se introspecciona o que busca dentro de sí lo que está cantando; y el narrador, o por lo menos a la familia de narradores a los que a mí me gustaría pertenecer, siempre se está desdoblado. Siempre está no siendo él, sino los otros”. (Urrutia 2007: online)

Algunas expresiones de Gavito en cuanto a su alter ego.

-Con Brüchner no se inventó un personaje, se permitió descubrir un aparte de sí mismo, creyó dominar su demonio. (Palou 2000: 25)

-Por eso, ¿crees que eres un *yo*? ¿Indivisible? ¿Puro? ¿Completo?

-Sí, al menos un *yo* en construcción.

-El poeta en cambio sabe que no tiene identidad. *Yo* es otro, ¿te acuerdas? (Palou 2000: 50)

-¡Qué horrible andar por el mundo sin identidad, viviendo de prestado! (Palou 2000: 51)

-Porque el poeta no tiene identidad: se pierde en los otros. Los grandes poemas nos impresionan porque parecen la expresión de nuestros pensamientos, aparecen incluso como una remembranza. (Palou 2000: 55)

Lo que intentamos presentar es que la intertextualidad deja sus rastros en la constitución del personaje mismo de modo que el personaje Gavito incorpora otros escritores como Kafka, Pessoa y Palou mismo y los deja hablar cuando escribe. Palou señala esa esquizofrenia ya en su parte del manifiesto.

Si la posesión más preciada del novelista es la libertad de imaginar, estas novelas exacerbaban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. Nada más

fácil para un escritor que escribir sobre sí mismo; nada más aburrido que la vida de un escritor. Tercer mandamiento: "Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas." (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 7)

6. Análisis del cuento: *Parque Fin del Mundo*

6.1. Resumen

En este cuento, el protagonista Grack y uno de sus amigos Snori Lugudum acaban de llegar a un mundo animal fantástico con gnomos, elfos, trolls, ninfas del bosque y Uldras lapones entre otros. Todos esos animales hicieron el viaje de Irlanda a México, más específicamente al *Parque de la Amistad*. Cierta día, algún Uldra cambió el letrero *Parque de la Amistad* por *Parque Fin del Mundo*. Al cambiar el nombre predicen el ‘fin de los tiempos’. Desde aquel día y aquellas profecías empezaron los tormentos, las epidemias y sobre todo, un cambio climático notable: había nevado, lo cual no ocurría nunca en la ciudad de México. Por eso muchos habitantes de los árboles, lugar donde también Grack y Snori Lugudum vivían, murieron. Junto a estos habitantes fantásticos sigue transcurriendo la vida "normal", siendo así que un día, un hombre se sentó en el banco que estaba debajo de la casa de Grack. Este hombre estaba escribiendo una historia pero le faltaba inspiración. Será Grack quien le dé la idea de escribir una historia sobre la consumación de los días. Mientras todo va muriendo por las catástrofes y todo va desapareciendo por la nieve, el escritor sigue escribiendo como un loco. Entretanto Kuwalden, el gnomo mayor que tiene 452 años, convoca a una reunión en el centro del parque para evaluar los daños y contar a los sobrevivientes. Grack regresó a casa, vencido por el cansancio y encuentra al escritor también cansado que, a la mañana siguiente, será la única persona que continúe su trabajo, muerto de frío. Tiene la idea de llevar su historia al jefe de redacción para el número que saldrá publicado el 31 de diciembre. Luego de la muerte del escritor, sólo quedan Grack y Snori Lugudum. Grack termina el texto del escritor y los dos se marchan

pero un troglo que no había muerto aún les metió lo que sería su última zancadilla. La tierra comenzó a temblar, muerta de miedo. (Palou, 1997: 87)

6.2. Introducción

El cuento *Parque Fin del Mundo* fue escrito por Pedro Ángel Palou y fue publicado en el año de 1997, un año después de la publicación del *Manifiesto Crack*. Aunque es mucho más corto que las dos novelas, no resulta más difícil hablar de los tres puntos teóricos. Por eso seguiré el mismo camino de investigación como en mis análisis anteriores.

6.3. Estructura del cuento

La estructura del cuento es evidente. Se extiende a cinco páginas sin divisiones o capítulos y por eso la estructura del cuento es tradicional.

6.4. Mundos autónomos y personajes marginales

Nos hallamos en un mundo fantástico e insólito donde seguimos lo ocurrido desde el punto de vista de los personajes del mundo de ensueño. Gnomos, elfos, trolls, ninfas y uldras se encuentran en el mundo humano como parte de la “normalidad”. De este modo, el cuento tiene características del realismo mágico, combinando lo real con lo fantástico pero a diferencia del realismo mágico, lo fantástico no proviene de América latina misma sino del exterior. El *Crack*, como ya se ha señalado quiere parcialmente regresar al *Boom*, y ese cuento lo corrobora integrando aspectos del realismo mágico. Ese mundo fantástico corresponde a la idea del “creacionismo para la escatología”. Palou crea un cosmos grotesco con personajes irreales para tener mayor derecho de destruirlo durante el Apocalipsis. La narración cuenta “desde otro mundo”, que niega las características del mundo normal. Visto que ese mundo sólo existe en los libros y en los cuentos fantásticos es un mundo autónomo literario.

6.5. El Apocalipsis y la metaficción

6.5.1. El Apocalipsis y el tono pesimista

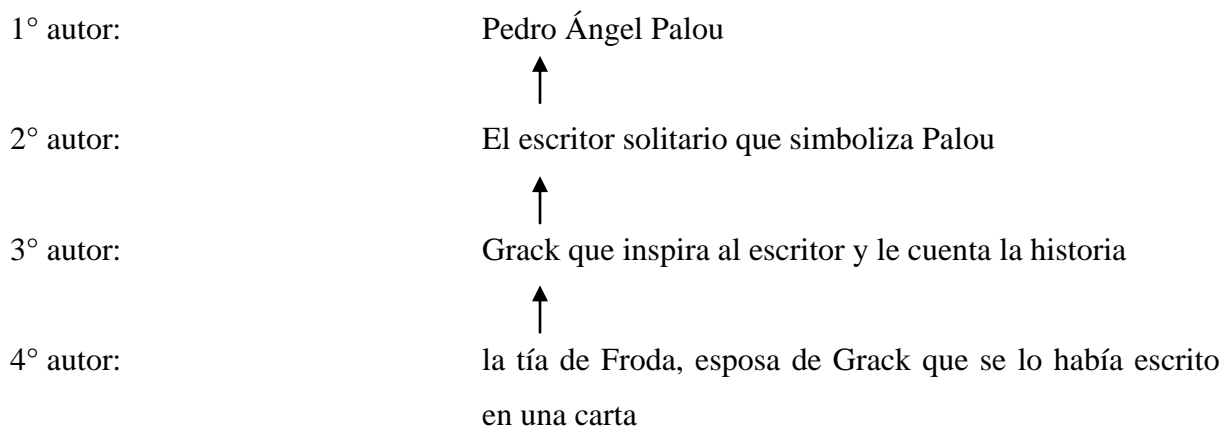
El cuento se desarrolla en México entre el año de 1995 y 2000. Aunque tenemos referencias al lugar y la fecha, el autor nos desconcierta por seguir los pensamientos de los animales en un espacio fantástico (Parque “fin del mundo”) y presentar el año 2000 como fin del mundo.

(...) que en diciembre del 95, luego de una larga travesía, empezará la cuenta regresiva, y que cinco años después todo, absolutamente todo, habrá desaparecido. (Palou 1997:87)

Como muchas otras historias del *Crack, Parque Fin del Mundo* se desarrolla en vísperas del Apocalipsis. Pensamos en el mundo del Senescal y el Bufón en *Si volviessen sus majestades* de Padilla o en la predicción del fin de tiempos de la Virgen en *Memoria de los días* de Palou. En este cuento, Palou no dedica atención al aspecto utópico o revelador del Apocalipsis. Por lo demás encontramos un texto visionario y denso en que aparece un escritor elegido y apocalíptico que reflexiona sobre el proceso de escribir. Este último punto lo desarrollamos en la parte siguiente sobre la metaficción. Concluimos que *Parque Fin del Mundo* cumple con todas las características del género apocalíptico, menos con su aspecto utópico.

6.5.2. La Metaficción y el proceso de escribir

Destacamos cuatro niveles de autores que pretenden ser el escritor de la historia.



En lo que sigue explicaré de manera estructural la relación entre esos cuatro niveles.

1. Producción

a) Pedro Ángel Palou

El escritor del cuento es Pedro Ángel Palou, visto que está publicado bajo su nombre pero él mismo juega con esa autoridad.

b) El escritor solitario que simboliza Palou

Dentro de este mundo se halla el escritor: hombre que tiene que escribir en vísperas del Apocalipsis. El Senescal de *Si volviessen sus majestades* está en la misma posición que el escritor de ese cuento de Palou. Este escritor sentado en la banca debajo de la casa de Grack,

el gnomo que vive en un árbol, podría ser Palou mismo. Resulta fácil demostrarlo. El cuento ha sido publicado en *La Jornada Semanal*, el 31 de diciembre del año 1995 precisamente el día en que el escritor del cuento quiere publicar su historia:

No nos queda mucho tiempo, Grack. Déjame terminar esto y llevárselo al jefe de redacción. Debe publicarlo antes de la consumación, en el número del 31 de diciembre. Que lo meta en la página nueve en lugar del artículo sobre los cyberpunks. (Palou 1997: 87)

Entonces el primer y el segundo nivel tienen el mismo autor. Podemos deducir que lo que escribe el escritor, que encarna, como dicho, Palou mismo, representa la obra de Palou. *Memoria de los días* sería entonces un trabajo escrito en vísperas del Apocalipsis, lo que corrobora el análisis del libro en el punto 5.1.

c) Grack: inspirador del escritor que le cuenta la historia

Contrariamente a la novela de Padilla, es Grack quien inspira al escritor humano a narrar la consumación de los días. Fonéticamente, ‘Grack’ refiere lógicamente a la *Generación del Crack*, así que podemos concluir que el *Crack* como entidad irreal e inventada (como Grack que es personaje maravilloso) inspira a sus escritores a escribir sobre el fin del mundo, reconstruyendo una memoria colectiva.

Es el último signo del Final –anunció el viejo –. Tal vez ninguno de nosotros lo viva, ya que ni siquiera nos hemos aclimatado a esta tierra llena de ruido, pero hay que dejarlo escrito, guardar la memoria. No te preocupes, Kuwalden, ya lo están haciendo por nosotros –comentó Grack –. (Palou, 1997: 86)

d) la tía de Froda: inspiradora de Grack

Finalmente cabe destacar un guiño al *Boom*. El protagonista Grack (~*Crack*) le susurró una historia al escritor (~Pedro Ángel Palou). Froda, su esposa, le ha dicho esa historia cuando recibió una carta de su tía, Uldra Slitweitz, anunciándole la consumación de los días. (Palou 1997: 86) Si el escritor simboliza Pedro Ángel Palou (nacido en 1966), la tía simbolizaría lógicamente a un escritor del *Boom* (nacido en los años ‘20 y ‘30) así que el *Boom* inspira al *Crack* que a su vez inspira a su escritor *Pedro Ángel Palou*.

2. Construcción

Al lado de esto se refleja el proceso de escribir en el cuento. El escritor que empieza su trabajo, dialoga con Grack sobre el tema:

“He escrito una novela –le dijo – pero estoy seco, mano”, sollozaba.

“Has contado todo lo que se puede en este país y no te has vuelto rico. Pero yo sé una historia que puedes narrar” (y se la susurró al oído). Los ojos del escritor brillaron y empezó a garrapatear el relato sobre su libretita. (Palou 1997: 85)

“Es vital que lo escribas, hazlo”, le dijo al extenderle la taza humeante. Estoy muy cansado, pero falta poco Grack – dijo el escritor.

A todos nos falta poco, a todos. (Palou 1997: 87)

Igual que en *Memoria de los días*, *Paraíso Clausurado* o *Si volviesen sus majestades*, el protagonista está escribiendo y reflejando el proceso de su obra en construcción.

3. Consumo

Grack no sólo es el inspirador sino también el lector del cuento. Antes de terminarlo, el escritor lo lee y escribe las últimas frases. Otra vez el lector ocupa una posición central dentro de la construcción de la historia porque literalmente acaba el texto. Es otro ejemplo de la imposibilidad de la novela terminada visto que con cada lector cada texto recibe otra interpretación.

Entonces le quitó la libreta al hombre y leyó la historia incompleta, apocalíptica. Sólo faltaba redondearla, mostrar que todo había fenecido para siempre. *No está mal*, pensó. Escribió las últimas frases (...). (Palou 1997: 87)

6.6. Parodia, ironía e intertextualidad

Como en cada obra del *Crack*, el autor combina elementos, confrontándolos y parodiándolos a veces con ironía. También ocurre así en *Parque Fin del Mundo*.

El viaje que recuerda Grack desde Irlanda a México refiere al éxodo de los irlandeses durante la Gran hambruna irlandesa (también llamada Hambruna Irlandesa de la Patata) del siglo XIX. Millones de personas emigraron desde Irlanda a otros países (Estados Unidos, Argentina, Gran Bretaña,...). Palou parodia esa diáspora irlandesa, integrando personajes fantásticos y presentándola como un transporte de arcos gigantes. Irónicamente Palou habla de “una donación” del gobierno de Belfast.

Al final del cuento, cuando el escritor está terminando su obra, la ironía de Palou surge otra vez. Ridiculiza el trabajo en dos momentos:

Que lo meta en la página nueve, en lugar del artículo sobre los cyberpunks. (Palou 1997: 87)

Entonces le quitó la libreta al hombre y leyó la historia incompleta, apocalíptica. Sólo faltaba redondearla, mostrar que todo había fenecido para siempre. *No está mal*, pensó. Escribió las últimas frases (...). (Palou 1997: 87)

En la primera cita quiere incluirla en la página nueve. Así muestra que la historia no es muy importante. Eso es una forma de auto relativización, de autocrítica e incluso una burla de sí mismo, lo que es típico del *Crack*. (supra 2.1.3.: Pretensiones del *Crack* como grupo)

En segundo lugar debemos interpretar “*no está mal*” como una autocrítica a su propia obra.

Grack y Snori lugudum sobran al final en el *Parque Fin del Mundo*.

Es el fin del mundo, Grack, sólo quedamos tú y yo. (Palou 1997: 87)

En *Si volviesen sus majestades* también el Senescal y el Bufón parecen ser los últimos testigos de la consumación de los días. La historia con dos protagonistas parece ser un hilo conductor en las narraciones del *Crack*, visto que también en *Paraíso clausurado* se trata de Maestro y alumno, Gavito y Eladio.

El hecho de que sea precisamente un troglo tonto que hace tumbar de manera muy simple a Grack y Snori Lugudum muestra irónicamente la insignificancia de los dos personajes, de su vida y de su muerte discreta.

un troglo que no había muerto aún les metió lo que sería su última zancadilla (Palou 1997: 88)

7. Diagrama comparativo

En la página siguiente se puede encontrar el diagrama comparativo. En este cuadro intento esquematizar los resultados de la investigación. Da una sinopsis estructurada del camino que sigue Pedro Ángel Palou (mundos autónomos, personajes marginales y el Apocalipsis) dentro del posmodernismo (metaficción, parodia, ironía e intertextualidad).

	Mundos autónomos	Personajes Marginales	Apocalipsis	Metaficción	Parodia e ironía	Intertextualidad
Teoría	<p>1. Mundos autónomos literarios = Mundo distinto de la realidad cotidiana en cuanto a las personajes las situaciones y a la acción. Ej. el mundo pastoril</p> <p>2. Mundos autónomos extraliterarios = Grupos marginales aislados de la realidad cotidiana. Ej. la secta</p> <p>3. El Mundo Tres de las ideas (Popper) = mundo autónomo de ideas. Ej. obras musicales, novelas, poesías</p>		<p>1. -Polo destructivo y polo revelador: distopía y utopía -Evolución de Apocalipsis inminente a Apocalipsis inmanente -Escribir desde el postapocalipsis en el posmodernismo</p> <p>2. -Culturas rectilíneas: Apocalipsis en un momento determinado -Culturas cíclicas: Apocalipsis como un espiral descendente -Teoría de la entropía: Apocalipsis como desintegración y caos</p> <p>3. Seis características del género apocalíptico: -el fin en el argumento y en la estructura -narrador apocaliptista -texto ambiguo: distopía-utopía -estilo visionario, denso -Apocalipsis como cronotopo -carácter metaliterario</p>		<p>1. Parodia: imitación burlesca => relectura competente</p> <p>2. Conexión de la parodia con la intertextualidad => necesidad de un lector activo para identificar los pre-textos => centrar la atención en los textos mismos => conexión con la metaficción: reflexionar sobre el texto ficticio mismo y el proceso de escribir</p> <p>3. Característica típica para la corriente postmodernista</p>	
El Crack	<p>1. Creacionismo (para la escatología) = Creación de un cosmos grotesco = Contar desde el otro mundo</p> <p>2. Cronotopo cero = El <i>Crack</i> sitúa su historia en un mundo vacío de tiempo y espacio, en un mundo más allá del mundo que no simboliza nada</p>		<p>1. (Creacionismo) para la escatología = La escatología se refiere al ‘final del mundo como lo conocemos nosotros’ ya sea por un cambio, ya por desaparecer.</p>		<p>1. Elogio de los monstruos = parodia del mundo literario existente</p> <p>2. Ruptura y continuidad = volver a la tradición literaria para renovar => intertextualidad</p> <p>3. El nimbo y la palabra = riesgo estético => parodia e ironía</p> <p>4. Lector activo: identificar la intertextualidad y la parodia</p>	
Memoria de los días (1995)	<p>Mundo autónomo extraliterario: El mundo autónomo es una secta que se llama “La Iglesia de la Paz del Señor”.</p> <p>-aislamiento de la sociedad -obediencia ciega a un líder -conocimientos específicos para cambiar el mundo -la religión como aglutinante del grupo -sensaciones positivas de amor y respeto no cometen crímenes</p>	<p>Una enana, dos luchadores-mini enmascarados, dos apestados ciegos, dos prostitutas, periodista miope, cocinero, un alquimista, un viejo sacerdote, el nieto del redentor, el brujo de Catemaco, Fray Estruendo</p>	<p>1.-2. -Apocalipsis inminente => rectilíneo = Predicción del final del mundo por la secta milenarista</p> <p>-Apocalipsis inmanente => entropía = Proceso gradual hacia el caos</p> <p>-Apocalipsis de las palabras</p> <p>3. Amado Nervo: el único sobreviviente que escribe desde el posapocalipsis en un estilo denso, visionario y poético sobre el fin y la revelación con referencias concretas al libro <i>Apocalipsis</i> de la <i>Biblia</i>.</p>	<p>1. Producción: 3 niveles: 3 autores</p> <p>2. Construcción: La falsa autoridad: pretensión de copiar y recopilar => novela abierta e inacabada</p> <p>3. Consumo: Referencias directas al lector intelectual que participa activamente</p>	<p>1. Parodia de la <i>Biblia</i>, la profecía, el fanatismo, la emigración, la sexualidad, la ciencia, la economía y el materialismo y de la cultura popular.</p> <p>2. -Hipertexto: palimpsesto de otros textos y de otras novelas del <i>Crack</i></p> <p>-Intertextualidad en el paratexto: títulos e ilustraciones</p>	
Paraíso Clausurado (2000)	<p>El Mundo Tres de las ideas (Popper): El mundo autónomo es el tándem Eladio-Gávito.</p> <p>-territorio espacial aislado: lugares aislados fuera de la universidad -territorio cerebral aislado: contactos, conversaciones, ideas y ocupaciones poco comunes</p>	<p>Personajes solitarios, viviendo en el margen de la sociedad</p> <p>-Eladio: universitario -Gavito: poeta y universitario</p>	<p>1.-2. -Apocalipsis inmanente => entropía = La infancia como utopía = la vida de alcohol y destrucción como distopía</p> <p>3. Eladio: la única persona que conoce tanto el polo positivo como el polo destructivo. Escribe después de su <i>Apocalipsis</i> en un estilo poético y denso.</p>	<p>1. Producción: 3 niveles: 3 autores</p> <p>2. Construcción: Pretensión de copiar y recopilar => novela abierta e inacabada</p> <p>3. Consumo: Eladio como lector activo</p>	<p>1. Parodia del mundo universitario, de México, del vínculo maestro-discípulo. Gavito como personaje irónico</p> <p>2. -Hipertexto: palimpsesto de otros textos y de sus propias obras.</p> <p>-Gavito como personalidad esquizofrénica: “hiperpersonaje”: Gavito incorpora todos los escritores</p>	
Parque Fin del Mundo (1995)	<p>Mundo autónomo literario: El mundo autónomo es un mundo de ensueño fantástico.</p>	<p>Gnomos, elfos, trolls, ninfas, uldras y un escritor solitario que representa Pedro Ángel Palou mismo, inspirado por el gnomo Grack.</p>	<p>1.-2. -Apocalipsis inminente, rectilíneo Ausencia del aspecto utópico</p> <p>3. P.A. Palou: El único escritor que escribe a vísperas del <i>Apocalipsis</i></p>	<p>1. Producción: 4 niveles: 2 escritores</p> <p>2. Construcción: Grack como inspirador</p> <p>3. Consumo: Grack: lector activo</p>	<p>1. Parodia del éxodo después de la Gran hambruna irlandesa y una autocritica irónica de su propia obra.</p> <p>2. -Hipertexto: referencias al <i>Crack</i> y a P.A. Palou mismo</p> <p>Grack ~ <i>Crack</i> Escritor ~ P.A. Palou</p>	

8. Conclusiones

Y ahora haré algo que no es del todo posmoderno: concluir. Aunque una obra con la etiqueta “posmoderna” nunca admitiría una conclusión acabada y única, no quiere decir que no se podría descubrir líneas generales y tendencias inequívocas. Además de eso, es el lector quien tiene la última palabra y por eso, prolongando ese pensamiento posmoderno, resultaría inconsecuente decir que un lector no puede sacar sus conclusiones personales, esperando, con la debida discreción, que su lectura y sus líneas y tendencias generales podrían inspirar a otros lectores.

Pedro Ángel Palou es un escritor que forma parte del grupo del *Crack* que, al igual que por ejemplo *McOndo*, se apoya en sus precursores del *Boom* y quiere distanciarse de la obligación de un escritor latinoamericano para escribir realismo mágico. Las características que ellos mismos subrayan son entre otras la contienda ausente y el cansancio de escribir mal para que se lea más. A continuación recalcan el creacionismo para la escatología, la dislocación espaciotemporal, el riesgo estético y el elogio de los monstruos precedentes en sus textos. Con los “monstruos” refieren a los escritores de la alta literatura como Cervantes, Dostoievski, Kafka, Proust etc. Pensamos en una expresión de Palou con un guiño hacia los diez mandamientos de la *Biblia*: Amarás a Proust sobre todos los otros. (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou 2000: 2) La idea que sirve de base a todos esos rasgos es que quieren regresar para renovar. La ruptura como renovación. Una consecuencia de esa manera de escribir consiste en el esfuerzo que piden esas novelas por parte del lector para que entienda el libro. Sus novelas se entregan a la interpretación y se ponen en manos del lector quien tiene la última palabra.

El origen de ese grupo no es del todo unívoco, al igual que su nombre y aun sus ideas, visto que escribieron cada uno su propia parte del *Manifiesto Crack*. Por eso no lo consideramos como una generación pero más bien como una parodia de esas generaciones vanguardistas. Las tres palabras ya mencionadas, “Generación”, “Crack” y “Manifiesto” que se suelen relacionar con el grupo refuerzan esa parodia. Por eso no es de extrañar que la crítica literaria no sepa bien cómo abordar al grupo. El *Crack* fue a veces criticado y desacreditado sin la lectura de sus novelas. Lo contradictorio de la cuestión es que las novelas empezaban a ganar más atención y más premios, precisamente porque sus escritores se revelaron como grupo aunque no quieran ser considerados como tal.

El posmodernismo se caracteriza por esa misma propiedad: el escritor no se encierra en el grupo pero sigue su propio camino dentro del paisaje posmoderno. Eso ha sido

precisamente el objetivo de esa tesina: fusionar el posmodernismo con las ideas de Pedro Ángel Palou. Por eso me he concentrado en tres temas que están supeditados entre sí. Por un lado la intertextualidad y la metaficción son típicas en el posmodernismo. Por otro lado, los mundos autónomos y sus personajes marginales y el tema del Apocalipsis son característicos en la obra de Palou. Una estrategia para la intertextualidad es la parodia. Además hemos visto que el uso de personajes marginales y sus mundos autónomos forma parte de esa parodia de modo que intertextualidad, parodia y mundos autónomos y personajes marginales están vinculados nítidamente. Por eso los primeros dos temas, a saber intertextualidad, parodia e ironía y por otro lado mundos autónomos y personajes marginales constituyen dos temas evidentes para lograr el objetivo de esa tesina. Fuera de eso existe otro tándem temático: la metaficción, típica en la novela posmoderna y el tema del Apocalipsis, elemento constante en los textos de Palou y del *Crack*. El vínculo entre esos dos rasgos se basa en que el género apocalíptico se caracteriza precisamente por su carácter metaliterario. Por eso el Apocalipsis y la metaficción constituyeron otro eje de investigación.

Cabe destacar que esos tres dominios de investigación no sólo son típicos para la obra de Palou. Además de eso ya están indicados en el *Manifiesto Crack* del grupo al que pertenece. Sin querer prolongar simplemente mi investigación sobre el grupo del *Crack* en su totalidad, parece interesante pararnos un momento en esta analogía. El mundo autónomo puede manifestarse en una dislocación espaciotemporal con un cronotopo cero como en *Si volvieran sus majestades*. El Apocalipsis concuerda con el “creacionismo para la escatología” y las obras metaficcionales requieren un lector activo. La intertextualidad y sus estrategias de la parodia y la ironía corresponden con un elogio de los monstruos o sea, de los gigantes de la literatura, y del estilo textual de otras épocas así que causan una ruptura con lo contemporáneo para volver a otras épocas y para seguir renovando de esta manera. Situamos primeramente esos tres territorios en su marco teórico.

En primer lugar, existen tres tipos de mundos autónomos: el mundo autónomo literario (ej. el mundo pastoril), mundos autónomos extraliterarios (ej. la secta) y el llamado Mundo Tres (Popper) (ej. el mundo de las ideas).

En segundo lugar, el concepto Apocalipsis ha sufrido una evolución desde un Apocalipsis inminente en la tradición cristiana y griega (destrucción del mundo) hacia un Apocalipsis inmanente en la época moderna (destrucción del individuo). Además en el posmodernismo muchos escritores posicionan su narrador en un tipo de posapocalipsis. El Apocalipsis (tanto inminente como inmanente) puede manifestarse de tres maneras. En las culturas rectilíneas existe la idea del Apocalipsis en un momento determinado. Fuera de eso

destacamos el Apocalipsis cíclico como una espiral descendente. Finalmente el Apocalipsis podría aparecer como una consecuencia de la desintegración y del caos. Ese último es comparable con la entropía, una fórmula termodinámica para medir el caos. Esos tipos de Apocalipsis aparecen, dada la composición, también en la novela que necesariamente se caracteriza por un inicio (Génesis) y un fin (Apocalipsis). Al lado de eso, existe en realidad en la literatura un género apocalíptico que se caracteriza entre otros por su carácter metaficcional.

La última parte teórica comprende la conexión entre intertextualidad, parodia e ironía. El significado restringido de parodia en la época clásica de “imitación burlesca” va complicándose en la modernidad por la conexión entre intertextualidad y parodia: el texto que parodia un pre-texto y empieza a existir como reescritura lo que es típico en el posmodernismo. Esos tres ejes de investigación forman un marco adecuado para analizar los textos de Palou guardando en mente el objetivo de esa tesina.

Memoria de los días, *Paraíso Clausurado* y *Parque Fin del Mundo* presentan respectivamente un mundo autónomo extraliterario (la secta: La Iglesia de la Paz del Señor), el Mundo Tres de las ideas (dos intelectuales que discuten sobre sus ideas espacios aislados) y el mundo autónomo literario (el mundo de ensueño fantástico). Los personajes que viven en esos mundos aislados son todos marginales a su propia manera.

En *Memoria de los días* se presenta un doble Apocalipsis: La secta misma predice el final del mundo como un Apocalipsis inminente y rectilíneo pero a mismo tiempo sufren como individuos un Apocalipsis inmanente que los lleva a la destrucción. Esos dos tipos de Apocalipsis aparecen por separado en *Paraíso Clausurado* y en *Parque Fin del Mundo*. En *Paraíso Clausurado* vemos un Apocalipsis inmanente que lleva el protagonista a la vida de destrucción y distopía. El aspecto revelador del Apocalipsis se halla en su infancia que es ensalzada. En *Parque Fin del Mundo* ese aspecto utópico queda ausente. El cuento termina en la destrucción del mundo en un momento específico, es decir un Apocalipsis inminente, rectilíneo. Los narradores de *Memoria de los días* y *Paraíso Clausurado* escriben desde el posapocalipsis mientras que el escritor de *Parque Fin del Mundo* escribe en vísperas del Apocalipsis. Los tres textos cumplen también los otros rasgos del género apocalíptico incluso la metaficción. En relación con esa capa metaficcional, distinguimos tanto en la producción como en la construcción y el consumo del texto aspectos similares. La obra se construye siempre por varios niveles con varios autores que pretenden cada uno copiar y recopilar la historia y reflexionan entretanto sobre el proceso de escribir. El lector participa activamente y tiene el poder de terminar la novela literalmente (*Paraíso Clausurado* y *Parque Fin del*

Mundo) o más bien simbólicamente (*Memoria de los días*) de modo que la novela nunca termina con su última página sino más bien con su último lector.

El último tema que hemos aplicado a la obra de Palou consiste en la parodia, la ironía y la intertextualidad. En *Memoria de los días* aparecen parodias del fanatismo, de la economía, de la cultura popular, etc. pero también de otros textos existentes como la *Biblia* de modo que el texto se transforma en un hipertexto, un palimpsesto de otros textos y novelas. Cabe destacar además la importancia de referencias intertextuales en el paratexto (títulos e ilustraciones). Esa tendencia la vemos también en *Paraíso Clausurado* (parodia del mundo universitario, de México, etc.) y en *Parque Fin del Mundo* (la Gran hambruna irlandesa). Esos textos también son hipertextos. En *Paraíso Clausurado* importa, al lado del hipertexto, la existencia del “hiperpersonaje”: una personalidad esquizofrénica que incorpora a otros escritores.

Y así termino el camino que he buscado a través de la obra de Pedro Ángel Palou al igual que éste ha seguido su camino dentro del posmodernismo. Un camino en que conecta varias tradiciones literarias, sociedades desiguales y diferentes capas sociales reconstruyendo una memoria absurda pero muy original. La magdalena de Proust en palabras.

9. Bibliografía

Bibliografía primaria

Palou, Pedro Ángel. 2000. *Paraíso clausurado*. España: Muchnik Editores.

-----, 1995. *Memoria de los días*. México: Editorial Planeta.

-----, 1997. "Parque Fin del Mundo." *Antología del cuento latinoamericano del siglo 21: las horas y las hordas*. Ed. J. Ortega. México: Siglo Veintiuno editores, 84-88.

Bibliografía secundaria

Arlt, Roberto. 1974. *Los siete locos*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Boon, Louis Paul. 2003. *De Kapellekensbaan*. Amsterdam: Arbeiderspers.

Borges, Jorge Luis. 1987. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*. Jorge Luis Borges. Madrid: Grupo Anaya Comercial.

Cervantes, Miguel. 2002. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Planeta.

García Márquez, Gabriel. 1971. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Kafka, Franz. 2004. *Het proces*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

Padilla, Ignacio. 2006. *Si volviesen sus majestades*. México: Editorial Planeta.

Peters, Koen. 2008. *Grote Europese Roman*. Antwerpen: Meulenhoff | Manteau.

Robbes-Grillet, Alain. 1980. *La jalousie*. Paris: Minuit.

Ramos Gavilán, Alonso. *Historia de Copacabana y de su milagrosa imagen de la Virgen*. Imprenta de Vapor Calle de la Aduana, 1860.

Rojas, Fernando de; Clifford, John. 2004. *La Celestina*. UK: Nick Hern Books.

Saramago, José. 1998. *De stad der blinden*. Antwerpen: Meulenhoff | Manteau.

Volpi, Jorge; Padilla, Ignacio; Urroz, Eloy. 2005. “Variaciones sobre un tema de Faulkner”. *Crack. Instrucciones de uso*. Ed. Castañeda, Ricardo Chávez. México: Grijalbo Mondadori, S.A., 1-155.

Vargas Llosa, Mario; Oviedo, José. 1991. *La guerra del fin del mundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Verhelst, Peter. 2005. *Zwerm*. Amsterdam: Prometheus.

Obras en relación con Pedro Ángel Palou

Anónimo. “Coral Bracho y Pedro Palou ganan el Premio Xavier Villaurrutia 2003”. *La crónica de hoy*, [online]. 2003. URL: <http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=106174> [consulta: 5 de mayo del 2009].

Baltasar, Elia. 2008. *Pedro Ángel Palou escribe la historia de los héroes*. México: Excélsior.

González de Artaza, Laura. 2008. *Pedro Ángel Palou: Los Héroes modernos de México son los emigrantes*. México: EFE.

Hiriart, Hugo. “Paraíso Clausurado”. *Jornada Semanal*, nr. 171, [online]. México: Demos, 14-06-1998. URL: <http://www.jornada.unam.mx/1998/06/14/sem-columnas171.html> [consulta: 16 de abril del 2009].

Lemus, Rafael. 2003. *Pedro Ángel Palou, con la muerte en los puños*. Alfaguara, México: Letras libres.

Ocampo Alfaro, Aurora Maura. 2002. *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX.6. N-Q*. México: UNAM.

Palou, Pedro Ángel. 2007. "Intelectuales y poder en México". *Bibliid*, n°47 (octubre), 77-85.

Rojas Urrutia, Carlos. *Pedro Ángel Palou*, [online]. México: Coordinación nacional de literatura, 2007. URL:

<http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5883_0_15_0_M
[consulta: 17 de abril del 2009]>.

Sada, Daniel. "Paraíso Clausurado, de Pedro Ángel Palou". *Letras Libres*, [online]. México: Editorial Vuelta, abril 2001. URL: < <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6787>
[consulta: 17 de abril del 2009]>.

Samperio, Guillermo. *El paraíso de Palou*, [online]. Mayo 2001. URL:

<<http://www.articlearchives.com/61378-1.html> [consulta: 14 de abril del 2009]>.

Santos, Lidia. "Europa vuelve a surgir: el cosmopolitismo en la narrativa latinoamericana reciente". *Revista de linguagem, cultura e discurso*, Año 4, n°7, [online]. 2007. URL: < http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao7/7_artigo_lidiasantos.htm [consulta: 14 de abril del 2009]>.

Obras en relación con el Crack

Carbajal Brent, James. 2005. "Herir tu fiera carne de Eloy Urroz y sanar tu piel amarga de Jorge Volpi: almas gemelas y novelas del Crack." *Alpha*, n°21 (diciembre), 179-185.

------. *The packaging of contemporary Latin American literature: "La Generacion del Crack" and "McOndo"*, [online]. Washington: University of Northern Colorado, 2005. URL: <www.articlearchives.com/print/1090520-1-hg2.html [consulta: 4 de marzo del 2009]>.

Carrera, Mauricio y Keizman, Betina. 2001. *El minotauro y la sirena*. México: Editorial Lectorum.

Carrión Jorge. “De “McOndo” a “Afterpop”.”, [online]. *ABCD Las artes y las letras*, n°881, diciembre 2008. URL: < <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10912&num=881&sec=32> [consulta: 4 de marzo del 2009]>.

Castro, José Alberto. 1996. “La novísima narrativa mexicana, entre la “generación del crack” y los “individualistas sin generación”.” *Proceso*, n°7 (julio), 52-56.

Chávez Castañeda, Ricardo. 1997. “La literatura del *Crack* y el síntoma (una mirada desde adentro)”. *Revista de literatura Mexicana Contemporánea*,. septiembre-diciembre, n°103.

------. 2005. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Grijalbo Mondadori, S.A.

Flores, Elena. *Entrevista con Ignacio Padilla*, [online]. España: Ades. Entrevista. n°5, julio 2000, 21-24. URL: <<http://www.pdfdownload.org/pdf2html/pdf2html.php?url=http%3A%2F%2Fwww%2Eadesa%2Eorg%2Fpdfs%2Fjulio2000%2Epdf&images=no> [Consulta: 8 de marzo del 2009]>.

Fuentes, Carlos. *Cinq romanciers que je voudrais faire connaître*, [online]. París: Le monde des livres, 13.03.2009. URL: < www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3260,50-1166894,0.html [consulta: 14 de marzo del 2009]>.

García, Ignacio. *El Crack manifiesto*, [online]. s.l.: Ezra Michelet ediciones, 2008. URL: <<http://loselementosdelreino.blogspot.com/2008/01/ignacio-garca-el-crack-manifiesto.html>> [24-04-2008]

García Ramírez, Fernando. 1999. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1986, de Jorge Volpi*. México: Letras libres.

Gliemmo, Graciana. 1994. “El oficio de reconocer a México”, *Las huellas de la memoria: entrevistas a escritores latinoamericanos*. Beas, pp. 15-29. 55-77.

Peiró Barco, José Vicente. *¿El Boom chocó con el Crack?*, [online]. Alicante: Copistería Velázquez Grafibel, 2010. Auca: Revista literaria y artística. n°5, octubre 2005, 46-48. URL: <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04704069911558239732268/203068_3.pdf?marca="ignacio padilla"#15](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04704069911558239732268/203068_3.pdf?marca=) [Consulta: 3 de marzo del 2009]>.

Salmon, Alex. *Del Boom al Crack. Los escritores mexicanos del Grupo del Crack se consolidan en el panorama editorial español*, [online]. Madrid: El mundo, abril 2000. URL: <www.elmundo.es/2000/04/23/cultura/23N0159.html [consulta: 10 de marzo del 2009]>.

Santaella, Juan Carlos. 1992. *Manifiestos Literarios Venezolanos*. Caracas: Monte Avila editores.

Sosnowski, Saúl. 1997. *Lectura crítica de la literatura Americana: Actualidades fundacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacuch.

Volpi, Jorge; Urroz, Elio; Padilla, Ignacio; Castañeda, Ricardo Chávez; Palou, Pedro Ángel. 1996. "Manifiesto Crack". *Revista de cultura* n°70, 1-10.

Obras en relación con los puntos teóricos

Aínsa, Fernando. 1999. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Alphen, Ernst van. 1988. *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Braeckman, Johan. 2006. "Nucleair terrorisme: enkele sociaal-psychologische bedenkingen." *Nucleaire terreur. Reflecteren over voorzorg en ethiek*, 107-115. Cornelis, G. y Eggermont, G. Gent: Academia Press.

Cantú, Norma E. y Olga Nájera-Ramírez. 2002. *Chicana traditions*. Illinois: University of Illinois

Decock, Pablo; Geneviève Fabry, e Ilse Logie. *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Oxford/Bern/Berlín, Peter Lang, 2009 (en prensa).

Deguy, Michel. 1984. "Limitation ou illimitation de l'imitation: remarques sur la parodie". *Le singe á la porte: vers une théorie de la parodie*. New York: Peter lang, 1-11.

Den Hollander, August; Kwakkel, Erik; Scheepsma, Wybren; Meuwese, Martine. 2007. *Middel nederlandse bijbelvertalingen*. Hilversum: Uitgeverij Verloren.

Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Minuit.

-----, 1972a. *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit.

-----, 1972b / (1993). *La dissémination*. Paris: Seuil.

-----, 1994. Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía. México D.F.: Siglo XXI editores

De Schutter, Dennis; Uvo, Maxime. *Hoofdstuk 9. Het biologisch paradigma*. [online]. URL: <<http://ikoen.com/ethiek/hoofdstuk9.html> [consulta: 6 de marzo del 2009]>.

Esposito-Caamaño, Roberto. "Apocalipsis y utopía. Dos historias de la Argentina deseada". *Palimpsesto*. p. 180-184. [online] URL: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/Palimpsestvs/article/viewFile/8036/8680> [consulta: 3 de abril del 2009]>.

García Montero, Luis. "El sexto día: Quevedo y las humillaciones, García Montero descubre la historia íntima de la poesía". *El cultural*. [online] Madrid: Prensa europea del siglo XXI, 03-2000. URL: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13454/El_sexto_dia_-_Quevedo_y_las_humillaciones [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Gray, Jonathan. 2006. *Watching with the Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*. New York: Routledge.

Grever, Maria; Jansen, Harry. 2001. *De ongrijpbare tijd: temporaliteit en de constructie van het verleden*. Nederland: Uitgeverij Verloren.

Harmless, William. 2007. *Mystics* US: Oxford University Press.

Harries, Dan. 2000. *Film parody*. Londen: BFI.

Hendrikman, Ton. *Parochie Tomas a Kempis*. [Online] Zwolle: 2004. URL: <<http://www.parochie-thomasakempis.nl/parochietak.html> [consulta: 6 de abril del 2009]>.

Hutcheon Linda. 1985. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.

Jongstra, Atte. 1993. *Het huis M. Memoires van een spreker*. Amsterdam, Contact.

Kermode, Frank. 2000. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction: with a New Epilogue*. US: Oxford University Press.

-----, 2000. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.

Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia UP

Kuiper, Jacob. 2003. "Heibel en twijfel over Chicxulub." *Nature* Vol.425, , p.13. [online] 4-09-2003. URL: < http://www.astro.uu.nl/~meteors/2003-3_chicxulub.htm [consulta: 16 de marzo del 2009]>.

LaPorte, Nicole. *New Era Succeeds Years of Solitude*, [Online]. New York: New York Times, enero 2003. URL: < <http://www.nytimes.com/2003/01/04/books/new-era-succeeds-years-of-solitude.html> [consulta: 3 de marzo del 2009]>.

Logie, Ilse. 2007. "Verbeeldingen van de Apocalyps in de hedendaagse Hispano-Amerikaanse literatuur." *Deus Ex Machina*. n°. 123, 38-41.

Moraña, Mabel; Sánchez Prado, Ignacio. 2007. *El arte de la ironía*. México: Ediciones Era.

- Martínez Solano, José Francisco. 2005. *El problema de la verdad en K.R. Popper: Reconstrucción histórico sistemática reconstrucción*. España: Netbiblo.
- Monsiváis, Carlos. 2001. *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- Montés Capó, Cristián. 2005. *Deconstrucción y parodia a propósito de la novela el fin de la locura de Jorge Volpi*. Chile: Facultad de filosofía y humanidades.
- Navajas Gonzalo. 1986. *Mímesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. Londen: Tamesis.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm; Smith, Douglas. 2000. *The Birth of Tragedy*. UK: Oxford University Press.
- Parkinson Zamora, Lois. 1994. *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica Press.
- Pasternac, Nora. 2005. *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Perdigón Castañeda, Judith Katia. 2008. *La Santa Muerte, Protectora de los hombres*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez Parejo, Ramón. "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [online] Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2004. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html> [consulta: 7 de abril del 2009]>.
- Reati, Fernando. 2006. *Postales del porvenir, la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Rojas, Eduardo Estala. *Pedro Ángel Palou, "Cuauhtémoc: La defensa del Quinto Sol"*. [online] 2008. URL: <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=84845> [consulta: 5 de mayo del 2009].

Rose, Margaret A. 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* UK: Cambridge University Press.

Sánchez Vázquez, María Esperanza. *Fórmulas épicas en el Libro de buen amor*. [online] España: CVC, 2006-2009. URL: <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/sanchez.htm [12 de abril del 2009]>.

Sarlo. *Programa ciudad y literatura*. [online] 2007 URL: <<http://www.facultadlibre.org/ciudadyliteratura/2007/03/programa.html> [consulta: 17 de marzo del 2009]>.

Sklodowska, Elisabeth. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Swanwick, Keith; Sanuy, Montserrat; Olasagasti, Manuel. 1991. *Música, pensamiento y educación* Ediciones Morata

UDLAP. *Pedro Ángel Palou acepta invitación como investigador de la Universidad Sorbona*. [online] 2007. URL: <http://www.udlap.mx/noticias/boletin/boletin.aspx?id=617> [consulta: 3 de mayo del 2009].

Vervaeck Bart. *Essay en vertelling in postmoderne tijden*, [online]. Elektronisch tijdschrift voor de neerlandistiek, jaargang 6, n°4 (octubre), 2005. URL: <http://www.dbnl.org/tekst/verv024essa01_01/index.htm [consulta: 15 de marzo del 2009]>.

Villanueva, Darío. 1994. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos Editorial

Vitsaxis, Vasilis. 2007. *El mito*. Buenos Aires: Teseo.

Figuras

Figura 1:

[online]. URL: <http://www.correo-gto.com.mx/upload/foto/7/4/4/pagina_1.jpg [consulta: 3 de mayo del 2009]>.

Figura 2:

[online]. URL: <<http://www.cartoonstock.com/directory/p/parody.asp> [consulta: 20 de marzo del 2009]>.

Figura 3:

[online]. URL: <<http://www.cartoonstock.com/directory/p/parody.asp> [consulta: 20 de marzo del 2009]>.

Figura 4:

Palou, P.A. 1995. *Memoria de los días*. México: Editorial Planeta. (cubierta)

Figura 5:

[online]. URL: <<http://www.johntoddjr.com/36%20Atocha/images/11%20cuadro1.jpg> [consulta: 6 de abril del 2009]>.

Figura 6:

[online]. URL: <<http://www.metirta.com/articulos/imagenes/7621el-ermitaNo400-9.jpg> [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Figura 7:

[online]. URL: <<http://artyzm.com/obrazy/miniatura-zmartwychwstanie.jpg> [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Figura 8:

[Online]. URL: <<http://www.erain.es/departamentos/religion/primbn/evan16.jpg> [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Figura 9:

[online]. URL: <<http://www.egoproject.nl/star/Nieuwsbr%2037.htm> [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Figura 10:

[online]. URL: <http://www.okk-enkhuizen.org/4symboliek/p7ssm_mortier_OT/fullsize/02Toren_van_Babel_fs.jpg [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Figura 11

[online]. URL: <http://1.bp.blogspot.com/_5Tng4ooAOJI/RZ6uMfTnnZI/AAAAAAAAAE8/cuFPL9G8KZU/s400/reyes_magos.jpg [consulta: 8 de abril del 2009]>.

Apéndice

1. Jesús purifica el templo

2:13 Estaba cerca la pascua de los judíos; y subió Jesús a Jerusalén,

2:14 y halló en el templo a los que vendían bueyes, ovejas y palomas, y a los cambistas allí sentados.

2:15 Y haciendo un azote de cuerdas, echó fuera del templo a todos, y las ovejas y los bueyes; y esparció las monedas de los cambistas, y volcó las mesas;

2:16 y dijo a los que vendían palomas: **Quitad de aquí esto, y no hagáis de la casa de mi Padre casa de mercado.**

2:17 Entonces se acordaron sus discípulos que está escrito: El celo de tu casa me consume.

2:18 Y los judíos respondieron y le dijeron: ¿Qué señal nos muestras, ya que haces esto?

2:19 Respondió Jesús y les dijo: **Destruid este templo, y en tres días lo levantaré.**

2:20 Dijeron luego los judíos: En cuarenta y seis años fue edificado este templo, ¿y tú en tres días lo levantarás?

2:21 Mas él hablaba del templo de su cuerpo.

2:22 Por tanto, cuando resucitó de entre los muertos, sus discípulos se acordaron que había dicho esto; y creyeron la Escritura y la palabra que Jesús había dicho.

(Mt. 21.12-13; Mr. 11.15-18; Lc. 19.45-46)

Fuente: [online]. URL: <Fuente: <http://www.iglesia.net/biblia/libros/juan.html#cap2>
[consulta: 3 de abril del 2009]>.

2. Poema de Antonio Machado

Las ascuas de un crepúsculo, señora,
rota la parda nube de tormenta,
han pintado en la roca cenicienta
de lueño cerro un resplandor de aurora.

Una aurora cuajada en roca fría
que es asombro y pavor del caminante
más que fiero león en claro día,
o en garganta de monte osa gigante.

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido

– y no como a la noche ese roquedo,
al girar del planeta ensombrecido –.
No me llaméis, porque tornar no puedo.

Antonio Machado (1875-1939)

Fuente: [online]. URL: <Fuente:

<http://www.ahbx.eu/Columna%20Izq/Traduccion/Documentos/De%20Vries%20-%20Elf%20Sonnetten.htm>>.