



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXII. LA CIUDAD DE MÉXICO, PALIMPSESTO

2022/2, año 11, n° 22, 138 pp.

Editores: **José Ramón Ruisánchez, María Moreno Carranco**

DOI: 10.23692/iMex.22

La Ciudad de México a metro y medio de distancia: una entrevista con

Pedro Ángel Palou

(pp. 12-20; DOI: 10.23692/iMex.22.2)

Brian Price

(Brigham Young University)



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos,
Stephen Trinder

La Ciudad de México a metro y medio de distancia: una entrevista con Pedro Ángel Palou

Brian Price
(Brigham Young University)

Desde hace más de veinte años visito la Ciudad de México y apenas la voy conociendo. Recuerdo con nitidez el primer viaje. Recorrí a ciegas los sitios más predecibles. Pero, por más que me impresionaban la vastedad y la belleza de la ciudad, me resultaban indescifrables los secretos que albergaba. Necesitaba de guías. Por suerte, y con el transcurso del tiempo, varios amigos se ofrecieron como virgilio para enseñarme el laberinto capitalino. Samuel Gordon, que en paz descanse, fue el primero en llevarme a conocer los sitios donde caminaba el flamante Salvador Novo y a probar chile en nogada en la Hostería de Santo Domingo. José Ramón Ruisánchez Serra me hizo conocer las librerías de viejo en Donceles y el Borrego Viudo. Vicente Alfonso y su hermano el Frino me llevaron al Tianguis del Chopo. Ignacio Sánchez Prado me abrió las puertas a la culinaria nacional con inigualables tours nocturnos de taquerías. Y después de varias décadas, no termino de conocerla. Mejor dicho: es imposible acabar de conocer la Ciudad de México. Por eso me sigue encantando. La ciudad, como los libros, contiene interminables hallazgos.

Porque la ciudad es una geografía altamente literaria, cada vez más siento la necesidad de buscar en los poemas y las novelas históricas claves para entenderla. Parafraseando a José Emilio Pacheco, admito que, en mi ignorancia de gringo arrimado, me parece inasible el fulgor de la inmensa urbe metropolitana pero aun así, daría la vida por unos cuantos lugares suyos, cierta gente, taquerías, museos, parques, parroquias, y tres o cuatro librerías. Y no crean que Pacheco es el único que sintoniza con mi experiencia de la ciudad. Cuando navego las calles del Centro Histórico, lo hago al ritmo de Chava Flores, buscando las legendarias enchiladas repicosas que hizo Otilia la fritanguera que allí pone su comal. A veces me levanto temprano para llegar al Zócalo para mirar, como nos indica Café Tacvba, como el sol se asoma, el esplendor decrece, la gente las calles toma y Catedral desaparece entre smog y caca de palomas. Pero tal vez los versos que mejor sintetizan mi experiencia de la capital provienen de Rockdrigo González, muerto en el terremoto de 1985, porque me recuerdan que esta vieja ciudad de hierro sigue siendo la capital de mil formas que se pierden entre el polvo de coches, de fábricas y de gente que resiste el embate de los años y los desastres. Aquí confluyen culturas, lenguas, músicas, artes y cocinas desde tiempos milenarios. Es una ciudad donde la historia se escribe en cada edificio, parque, monumento, teatro, avenida o café. Es una ciudad en donde, como señaló Carlos Fuentes en su magnífico cuento "Chac Mool", el pasado vive y sobrevive justo debajo del asfalto de la ciudad moderna. Rasguñar la superficie es abrir un hueco por el que emerge la historia sin que lo queramos o lo podamos controlar.

Entonces, para este número de la revista *iMex*, con su enfoque en la Ciudad de México, me pareció imprescindible hablar con el narrador poblano Pedro Ángel Palou acerca de su novela más reciente. Publicada en abril 2022, y con un título algo micheneriano, *México* no se trata del país sino propia y chilangamente de la capital. Este libro monumental de más de quinientas cuartillas sigue los enredos de cuatro familias desde la conquista hasta el sismo de 1985 y marca la apuesta más ambiciosa del autor: contar no sólo la vida de un prócer en un momento crucial de su carrera –como lo hizo magistralmente en *Zapata* (2006), *Morelos: morir es nada* (2007), *Cuauhtémoc: la defensa del Quinto Sol* (2008) o *Tierra roja* (2016), entre muchas otras– sino la vida de una urbe que hierve con música, arte, comercio y política. Producto de más de cuatro años de rigurosa investigación en archivos y hemerotecas, *México* de Pedro Ángel Palou sobresa porque en ningún momento pierde de vista el elemento básico de la ciudad: los personajes que desfilan por las avenidas, que rezan en los santuarios, que habitan los palacios y que levantan con su sudor la sociedad de la que hoy gozamos o sufrimos.

Entrevista

Brian Price: Bueno, Pedro, de veras me parece una hazaña tu más reciente novela *México* en la te atreves a contar los quinientos años de una ciudad totalmente inacabable. ¿Cómo se te ocurrió escribir una novela de esta envergadura?

Pedro Ángel Palou: Desde el principio me dije "ésta va a ser una novela de personajes y, aunque el único personaje es la ciudad, es una novela de familias." O sea, como contar *La guerra y la paz* de Tolstoi, pero en vez un margen histórico bien confinado, quería contar los 500 años a través de cuatro familias, tres centrales a lo largo de toda la novela y una última que me regaló un poco la investigación y el trabajo de Jacobo Sefamí: los judíos que llegan en la Revolución o poco antes.

Esas cuatro familias me permitían contar la historia. Porque esa era la gran pregunta: ¿cómo demonios contar la historia de cuatro familias y que el lector se entretenga y quiera seguir leyendo? Una novela histórica donde no está lo típico: un personaje y sus vicisitudes. Hay personajes en la novela que cuando mueren, sé que el lector va a quedar triste. Morían muy rápido los seres humanos en esa época: a los veintiuno, a los treinta, a los dieciocho años.

BP: Sobre todo después de escribir novelas sobre los grandes próceres de la nación con este enfoque estilo Thomas Carlyle de los grandes hombres de la historia.

PAP: El puente es *Tierra roja* porque, aunque está centrada en Cárdenas, mi idea era contar un sexenio completo, no una biografía como en los otros casos. El caso de Díaz tampoco es precisamente una biografía. Son los años de la derrota en París. Pero hay muchos *flashbacks* y sí se cuenta un arco biográfico. En el caso de Cárdenas, aunque ahí hay algunas anécdotas juveniles y luego cuento el poscardenismo, porque me parece que es el presidente más interesante como ex-presidente, probablemente el mejor hemos tenido. Pero ahí ya había un cambio de formato e intercalaba por primera vez un personaje ficcional: Filiberto García de *El complot mongol* de Rafael Bernal. El hijo de Bernal me prestó este personaje para hacer una especie de precuela de *El complot mongol*. Todas las anécdotas

policíacas que suceden en *Tierra roja* son verdaderas, ocurrieron, están tomadas de la nota roja pero obviamente el elemento ficcional es Filiberto García como eje. Ahí empecé a jugar, a entender que este prurito que yo tenía en mis novelas históricas previas, de que nada que no estuviera documentado podía entrar.

BP: En la novela típica de la ciudad, vemos a un personaje aislado que va interactuando con elementos representativos de la sociedad, la arquitectura y ciertos elementos de la historia. Pero imaginar la historia de la ciudad como una serie de eventos familiares, como transiciones donde vemos a estos personajes en sus panaderías o en ministerios me parece realmente interesante.

PAP: Además te permite este elemento de la suerte, de la contingencia. Cada vez estoy más convencido de que la novela es el género de la contingencia por excelencia. La mimesis en sí misma es una ontología de la contingencia. Eso también me permitió jugar mucho. Sin llevarlo a la coincidencia, que es pésima literariamente. Hay muchos momentos en que los Santoveña no tienen nada que ver con los Cuautle.

Por ejemplo, hay escenas que me divertieron mucho. Por ejemplo, cuando cuento el motín con Sigüenza y Góngora pero a través del criado y la afrodescendiente liberta. O las escenas de música y del teatro: el primer músico de capilla es un italiano, no un español. El descubrimiento en ese medio de la Piedra del Sol. Decía Fuentes en *Tiempo mexicano*, que en esta ciudad cuando un hueco se abre sale la historia. Que es un poco el juego maravilloso de José Emilio Pacheco en "Tenga para que se entretenga" y en estos cuentos de *El principio del placer*.

Entonces, me interesaba por ejemplo que los Cuautle fueran bibliófilos. Esta familia que es aparentemente la más pobre resulta que son bibliófilos, son los que guardan la memoria. Y por eso, al final, uno de ellos es arqueólogo y da una clase de arqueología en el INAH que es una especie de teoría de la propia novela. O de mi novela al final. Aunque yo no quería que fuera una alegoría, sobre todo después de *La región más transparente* que lo es.

BP: Quiero pensar la noción de la historia de las catástrofes porque uno de los constantes en la novela son los sismos, los terremotos y me recuerda la hipótesis ofrecida por un gran amigo y mentor, César Salgado, que arguye que los huracanes impulsan una revaloración de los archivos históricos en las islas caribeñas. Aquí no son huracanes, sino sismos que de cierta forma funcionan como cronómetros que marcan el tiempo. ¿Cuál es la función de estos terremotos en tu novela?

PAP: Esta ciudad en particular es muy compleja. Hernán Cortés neciamente decide volver a fundarla en el lago. Si la hubiera fundado en tierra firme habría sido una ciudad muy distinta. Es una ciudad llena de inundaciones, llena de terremotos y pestes. Es otra línea que yo quería seguir (y a lo mejor la pandemia la marcó todavía más): la ciudad de las catástrofes.

Los terremotos desestabilizan las placas tectónicas. Aquí las placas tectónicas son las sociales. Yo, en el siglo XX, concebí, además de los dos terremotos más conocidos que son; desde su casa japonesa. Con dos criados japoneses comunicándose al consulado japonés y comunicándose con Félix Díaz mientras está en la ciudad donde se produce el asesinato de Francisco I. Madero, que es el gran

cataclismo de la Revolución. Una revolución, por cierto, que no había afectado a la ciudad hasta que no hay Decena Trágica.

El otro hecho histórico contado como sismo es, obviamente, el 68. Intercalado entre el 68 y el 85, me parece que hubo otro desequilibrio brutal que es el SIDA. Las razzias de Uruchurtu a los gays y el descubrimiento de la Zona Rosa como eje vital de ese mundo que hasta ese entonces había estado oculto o tenía que esconderse. Me parecía muy importante hacer este recorrido. Obviamente aparecen las epidemias como desastres.

El primer gran cataclismo de la novela es la inundación. Y cuando estaba investigando, una de las cosas que más me preocupaba era intentar transmitir a qué huele esa ciudad. Es una ciudad podrida donde hay un piso noble donde viven los ricos pero alquilan los pisos de abajo para que se guarden las carretas y los vendedores ambulantes desde la colonia, porque es un piso que se inunda siempre. Hasta que no llega el segundo Revillagigedo a reformar todo, la gente sigue tirando caca en la calle, no hay recolección de basura, todos los canales están apestados y podridos. ¿A qué huele esa ciudad? Me imaginaba un poco como cuando iba yo de niño de Puebla al DF, pasaba por el tiradero de basura posterior a Texcoco, y había esta peste absoluta. Yo decía "no, qué impresionante" que entrar a la ciudad fuera entrar a la peste.

Jorge Volpi se burla de mí. Me dice: "¿Cómo es que escribes la historia de una ciudad que no conoces? Es una ciudad que nunca viviste. No es tu ciudad y es una ciudad con la que no guardas una relación sentimental." Lo que pasa es que íbamos muchísimo a la Ciudad de México, que para mí forma parte de una educación sentimental aunque sea, digamos, oblicua.

BP: Pero precisamente ésa es la nostalgia, la recuperación de algo que no vivimos, o que de cierta forma vivimos pero no en su plenitud. O sea, algo alejado de la experiencia personal que hubiéramos querido que fuera parte.

PAP: Mi único prurito aquí era que nada que pasaba fuera de la ciudad iba a ser contado directamente. Por ejemplo, hay la escena cuando Humboldt visita la mina. Pero pasa *allá*. Esto es algo que la gente que ha vivido en México entiende perfectamente: la Ciudad de México es el centro del universo, y todo lo que está fuera queda realmente fuera de la historia. O sea, la Ciudad de México es la ciudad de México. La ciudad es autocontenida. El valle mismo lo permite. La orografía lo permite. Además del propio desarrollo político.

BP: De cierta forma lo que estás haciendo es como la operación inversa de lo que hace Joyce en *Ulysses*. Todo lo que sucede en *Ulysses* ocurre en un sólo día. Tú estás hablando de quinientos años. Y, sin embargo, cuando yo estaba leyendo la novela me recordó una cosa que dijo Joyce, que en caso de alguna catástrofe y se destruyera la ciudad, él quería que se pudiera reconstruir Dublín a partir de las indicaciones que aparecen en la novela. ¿Te parece lo mismo? O sea, ¿cómo reconstruyes la ciudad literariamente, las calles, las tiendas, los palacios, las catedrales?

PAP: Llegué a estar tan obsesionado que me preguntaba cuánto tiempo habría tomado caminar de la Catedral al Teatro Ruiz, deteniéndose en el Parián. ¿Qué comían en el Parián? Pues, un champurrado.

Lo podría comer con un maestro albañil seguro porque era el maestro de capellán y estas relaciones existían. O el maestro albañil lo lleva a lugares de negros, porque hay barrios de negros y hay música de negros que no entienden porque viene de Italia. Ese tipo de detalles llegaron a ser mi obsesión absoluta. ¿Cuánto hacías de aquí para allá? ¿Este edificio estaba o no estaba?

A tal grado, por ejemplo, que en todas las crónicas del terremoto del 57 se dice que Ruiz Cortines pasa al edificio de Cantinflas que se cayó. Después de dos o tres meses de investigación, lo máximo que logré saber fue que estaba en Insurgentes. Pero yo estaba obsesionadísimo. Quería saber el lugar exacto, el número de Insurgentes donde estaba el edificio y todo lo que pasó. Fíjate cómo termina siendo la locura de ser novelista. Encontré una memoria hidráulica de ingeniería de la UNAM sobre cimientos. Y por fin, ahí en una nota de pie de página, en uno de los capítulos, dice "el edificio de Cantinflas, situado en tal, se cayó porque los cimientos no estaban tal y tal." Y por fin pude meter en mi novela el número del edificio de Cantinflas.

No nada más por el prurito del número sino porque yo siempre digo que en una novela histórica, si funciona, los personajes se sienten cómodos. Tienen que caminar por ahí cómodamente. Y para sentirse cómodos, tienen que saber por dónde están las calles, dónde hay un callejón, dónde hay una tortería, dónde se compra un agua, si se tiene tomar una carretela o un coche.

Para crear esto me sirvió mucho la crónica decimonónica porque registra el gran cambio de la ciudad. La ciudad, que es una ciudad colonial estratificada, se vuelve la ciudad del siglo XIX y la ciudad de los grandes cronistas, como Manuel Payno.

A partir de cierto momento, la novela empieza a tener *tics* de estilo. Se empieza a parecer a Payno, a Tablada o incluso a Heriberto Frías y *Los piratas del boulevard*. Y, obviamente, a la Onda en el 68. Empieza a tener un juego literario que yo no preveía cuando la empecé. El archivo literario se empieza a convertir en parte de la textualidad.

BP: Imagino que uno de los desafíos de una novela como ésta es cómo contar la historia –o mejor dicho, las historias contenidas en estos archivos– de una forma coherente y convincente. Cuéntanos cómo lo haces.

PAP: Me interesa contar mi historia, pero el gran problema de la novela, más allá de los arcos de la familia y de la tensión narrativa, es un problema de enunciación: ¿quién cuenta la novela? Un narrador que va cambiando ligeramente el lenguaje durante quinientos años pero que mantiene una misma especie de tercera persona omnisciente neutra. Los mínimos cambios de lenguaje están todos de alguna manera pegados a las crónicas. Las historias que voy leyendo en las distintas épocas, permiten hablar de un cambio de sensibilidad en el narrador. Pero es un narrador que puede transitar los quinientos años.

En algún momento pensé incluir a cinco o seis narradores. Pero luego rechacé la idea porque temía el constante cambio de perspectiva de cada enunciación esto se convirtiera en una serie de viñetas aisladas sobre la Ciudad de México.

BP: Como lo que ocurre en *Tiempo transcurrido* de Juan Villoro, por ejemplo, una colección de cuentos o, como él los llama, "crónicas imaginarias" que van del 68 al 85.

PAP: Ajá, pero que finalmente carecen de tensión narrativa porque son historias que son autocontenidas, se encierran en sí mismas.

BP: Pedro, como mencionabas la crónica, quiero aprovechar la oportunidad para que nos expliques tu perspectiva frente a la diferencia que pueda existir entre la novela histórica de la ciudad y la crónica de la ciudad. ¿Cómo vas definiendo los contornos y los límites de estos géneros?

PAP: Bueno, pues la novela permite algo que no permite la crónica, que se aproxima más al cuento. La unidad espacio-temporal de la crónica no te permite jugar como te permite la novela en la distancia, en el maratón. Volvamos al tema de "El ómnibus de Tacubaya". Lo he leído como veinte veces, pero esta vez reconocí que el siglo XIX puede ser el momento ideal para que uno de mis personajes se conozca en el café con gente con la que nunca se podría ver de otra manera. Este es el primer momento en que el café en la Ciudad de México se convierte en un democratizador social.

Eso no lo permite la crónica porque en la crónica, el personaje –desde Payno hasta Monsiváis– asume una especie de superioridad de la vista en donde el que ve es superior a lo visto. Puede ironizar, puede jugar porque sus sujetos son *of lesser magnitude*, digámoslo así. El cronista tiene esta visión literaria que le permite ver la realidad de una manera que trasciende a los propios personajes. La novela, no. En ella tiene que haber una empatía brutal con el personaje. No lo puedes ver desde arriba. Tienes que verlo, como me decía Rulfo, a metro y medio. O sea, la distancia narrativa es metro y medio. ¿Por qué? Porque el narrador siempre está caminando con su personaje por la ciudad, yéndose al bar, conociendo al Gato, este personaje de los bares de mala muerte de la época de Heriberto Frías que siempre terminaba jodido en el reclusorio.

El otro efecto que yo quería evitar es el efecto *Laura Díaz*. Laura Díaz está siempre en el lugar correcto, en el momento correcto, con el personaje correcto. Claro que algunos personajes tendrán contacto con personajes muy conocidos, pero evito la coincidencia permanente.

Quería que todos mis personajes confluyeran en el 68, porque es el verdadero momento cuando las clases sociales no importan; el momento del gran descubrimiento de la juventud en México. Si lo ves en cine, es increíble: un segundo antes de *Los caifanes*, lo anterior es Joaquín Padarvé, que es el lenguaje de la clase media más rancia de la Ciudad de México. O sea, el cambio es un cambio radical en tres o cuatro años explosión juvenil. Yo quería contarlos a través de la vida de estos personajes, que todos confluyen en el 68, porque la misma UNAM, como sabemos, es el gran centro democratizador del siglo XX tanto en la ciudad como en el país.

BP: Me fascinó que la novela terminara precisamente con el terremoto del 85. Eso le dan cierto toque apocalíptico. Y el apocalipsis siempre sugiere, al menos en términos teóricos, la destrucción previa a la restauración del orden. ¿Por qué elegiste no contar las historias más contemporáneas que siguieron al 85, desde la neoliberalización del país hasta la guerra contra el narco?

PAP: Estuve tentado en algún momento terminar en otro terremoto más reciente y decir que ahí termina la novela, para contar un poco más lo contemporáneo. Pero, lo que más me interesaba del terremoto del 85 era el gran contraste entre un arqueólogo para el que las piedras hablan y el

descubrimiento del muerto verdadero, de la sociedad civil. Es el momento cuando el DF cambia para siempre.

Creo que el terremoto es el verdadero momento en que se cae el antiguo régimen. Finalmente mi novela tiene que ver con las relaciones entre seres humanos y familias a lo largo de quinientos años, y que esas relaciones salen a la luz en el 85. Esa es una de las explicaciones. Y luego la otra explicación un poco más grande es que en mi novela no hay teleología. Eso dañaría la novela porque luego seguiríamos con este tipo de lectura alegórica y simbólica a la que estamos tan acostumbrados. Tómese *Materia dispuesta* de Villoro, que, con todo el cariño que le tengo, es casi *Regina* de Antonio Velasco Piña pero contada literariamente. Entonces yo sabía que estaba en la tablita porque lo estoy contando con un arqueólogo desde la clase que él imparte en el INAH que sucede el día del terremoto. Ya está claro que él mismo está en un proceso de reelaboración del discurso histórico. ¿Para qué sirven las piedras? ¿A quién le hablan las piedras? ¿A quién habla esta ciudad?

Esta ciudad está hecha de seres humanos. Lo cual explica el final, el epígrafe proustiano. O sea, uno no recuerda el lugar *per se*, el locus no existe *per se*. Existe por las personas. Entonces el gran descubrimiento para este hombre es que la vida está en otra parte, la vida está en la calle.

Esta es la ciudad, no de los palacios, sino de los seres humanos que la han vivido durante quinientos años y que, de alguna manera, se rescatan a sí mismos de la barbarie y del estertor una y otra vez. El 85 siendo, para mí, el más ejemplar de todos los terremotos y de las catástrofes posibles a contar. Entonces, para contestarte muy rápido, porque se hubiera diluido el final.

Yo, además, no creo que los novelistas sabemos mucho acerca del presente. Mientras más cerca estás del presente, más ideologizada puede estar tu visión de ese presente. No es que me dé miedo el presente. Pero ya conté lo contemporáneo en *Todos los miedos* desde el punto de vista la violencia en esa misma ciudad brutal.

BP: Mientras hablabas pensaba en Rockdrigo González, en particular en la primera estrofa de esa magnífica canción donde dice "Vieja ciudad de hierro de cemento y de gente sin descanso si algún día tu historia tiene un remanso dejaría de ser ciudad."

PAP: Maravilla.

BP: Y de cierta forma tu novela cuenta esta historia de gentes sin descanso, una ciudad que sigue viviendo y respirando a través de estas generaciones, estas sagas familiares, a pesar de que caigan los edificios durante estos sismos. Una ciudad que sobrevive las revoluciones y los vaivenes económicos, sociales, históricos, sigue siendo la ciudad y que tenemos que contarla.

PAP: Precisamente por eso quería contar la subhistoria de la Colonia Portales. Desde luego hay un homenaje, por la parte gay, a Monsiváis, pero también están Tlatelolco y los edificios. Pero el capítulo pregunta: ¿cómo contar el 68? No existe *la* novela del 68, el 68 está siempre contado oblicuamente. Todo el desastre se narra ya que regresan a la casa de Portales. Todos cuentan su versión de lo que pasó en Tlatelolco, pero después de salir de la Plaza. Y eso para mí era muy importante, no el presentismo del 68 que está en toda la testimonialidad. Lo que más tenemos del 68 es el presentismo testimonial.

Obviamente, en la novela, están casi en el presente porque es la noche del 2 de octubre. Pero se lo están contando los amigos que no lo vivieron, a los que no fueron a la Plaza y se quedaron en el mimeógrafo. Y ahí hay unas anécdotas que tomé del archivo y que son brutales, o sea, los soldados tirando los cuerpos o el soldado que salva a este personaje y le dice "bájate, cabrón, no sea que te maten." En fin, contar el 68 para mí era muy importante.

BP: Última pregunta: ¿hay alguna anécdota divertida que quedó en el tintero? ¿Hubo alguna cosa que pueda servir como disparador para otra novela o nada más como buen chisme literario-histórico?

PAP: Híjole, hay muchísimos. Casi te diría que en cada siglo encontré cosas que no puedo contar en la novela porque habría sido una novela de 1200 o de 1500 páginas. Ilegible. Ya de por sí es un monstruo. Pero, sí, en casi cada siglo te podría contar algunas anécdotas, que a lo mejor refiero solamente de pasada.

Por ejemplo, una de las cosas que está contada oblicuamente y espero que el lector encuentre, que para mí es uno de los grandes aprendizajes del siglo XIX y por lo que está pasando hoy en México, es que la élite liberal hizo negocios exactamente con las mismas familias con las que la élite conservadora hizo negocios. O sea, que la lectura que tenemos del liberalismo, particularmente de la época de Juárez y de Lerdo de Tejada es una lectura de que no, éstos eran totalmente distintos. No es cierto. Eran los mismos negocios: el ferrocarril era lo mismo, los que tenían la aduana en Colima y en Tampico eran los mismos. Y yo quería contar eso. No sólo son los Escandón; son todas estas familias adineradísimas, las que siempre han manejado el país, manejado el sistema y manejado a los políticos. Y a los políticos les ha convenido.

Entonces, aunque hago toda una explicación de esto mismo con el alemanismo, que lleva al absoluto la corrupción y el amiguismo, el XIX creo que lo cuento muy bien. Intento contar cómo hay este tejemaneje. Y pude haber seguido. Tengo ya información de aduanas. Tengo páginas y páginas de cómo se hicieron las fortunas. Podría contar, por ejemplo, una novela sobre cómo se hicieron las fortunas del siglo XIX. Pero no me interesaba.

O, por ejemplo, ya no lo conté totalmente pero Limantour, cuando estalla la revolución, está comprando muebles con su anticuario en Londres. Limantour y el viejo Escandón, que era el gobernador de la Ciudad de México, son los primeros hombres –no mujeres– que decoran sus casas y que creen en la decoración como parte de su ámbito, la decoración como algo no femenino. Encontré unas cartas deliciosísimas de Limantour contándole qué está comprando a Escandón y Escandón diciéndole "tráeme esto para la biblioteca, quiero un sillón Chippendale". Mientras está estallando la revolución aquí de este lado, estos pinches locos, el ministro de hacienda y el gobernador de la Ciudad de México, están decorando sus casas.

Otra anécdota que puedo contar. No hay suficientes cuartos de hotel en la ciudad de México cuando los festejos del centenario. Ésta es la razón por la que en las casas de los ricos se hospeda a las delegaciones. Eso ya en sí mismo sería una novela. O sea, quiénes vivieron en la casa de Limantour, quienes vivieron en la casa de Escandón. Y lo que es más, todos los delegados estaban enamorados de

la hija del noble español que venía, tanto así que se puso celosísima Carmelita Romero Rubio. Eso ya te da para una novela. Además, Porfirio Díaz se reemputa porque como está celosa Carmelita, hace un té en Chapultepec y separa a sus amigas de la élite de las mujeres de los diplomáticos que vienen con la delegación. Porque Díaz era un anciano, nunca nos acordamos de que Carmelita era prácticamente una adolescente caprichosa, riquísima que se había casado con este viejito de mierda, pero lo que quería era estar con sus amigas y jugar bridge o tomar té.

Como éstas hay miles de anécdotas que están contadas en la novela, pero en el tejido narrativo. Pero, por lo mismo que hablábamos de que no debía ser una novela de anécdotas o una novela de viñetas, tenían que estar metidas de una manera que estuvieran entretejidas con la propia trama de las familias que me interesan.

BP: No, pues lo mismo que decíamos al principio. Estamos hablando de una ciudad inacabable y de historias inacabables. O sea, cuando estamos hablando hoy en día de una ciudad de 24 millones de personas, ¿cómo contar esas vidas? Cuando menos tenemos esta novela como inicio, como disparador y ojalá sean muchas historias y muchas novelas históricas más.